



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA**  
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,  
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

**DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”**  
**DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA**  
CICLO XXXIV

Curriculum: FILOLOGIA ROMANZA

**ÉCOLE NATIONALE DES CHARTES-PSL**  
**ÉCOLE DOCTORALE ED 472 «Histoire, textes, documents»**

**I GALLICISMI NEI CANTARI ITALIANI DEL XIV E DEL XV SECOLO**

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: **Flavia Garlini**

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:

**Paolo SQUILLACIOTI**, Dirigente di ricerca CNR – Istituto Opera del Vocabolario Italiano

**Frédéric DUVAL**, Professeur, École Nationale des Chartes – PSL

Tesi discussa all'Università di Siena / Thèse soutenue à l'Université de Sienne,  
il / le 29/06/2022

Commissione / Jury de thèse :

**Paolo SQUILLACIOTI**, Dirigente di ricerca CNR – Istituto Opera del Vocabolario Italiano

**Frédéric DUVAL**, Professeur, École Nationale des Chartes – PSL

**Roberta CELLA**, Professoressa, Università di Pisa

**Andrea VALENTINI**, Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle

**Anne SCHOYSMAN**, Professoressa, Università di Siena

*I lasero le rime qui da canto  
Po che in prosa voglio comenzare,  
Che per mie rime non me darei vanto,  
Seguir l'istoria tanto gientilescha;  
Pero comenzero in lingua francescha.*

*(Aquilon de Bavière, vv. 68-72)*

## Résumé

Cette thèse de doctorat propose une étude de quelques gallicismes présents dans un corpus de *cantari* italiens des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, en vue de mieux comprendre les dynamiques et les modalités de réutilisation des sources françaises.

Depuis longtemps, la critique reconnaît dans les *cantari*, un genre étroitement lié à la dimension orale et performative, le résultat d'un long et vaste travail de remaniement des modèles français les plus variés, des grands romans de chevalerie aux fabliaux irrévérencieux, sans négliger les contes courtois. En fait, entre les *cantari* et leurs - présumés - modèles, il existe de nombreuses analogies sur le plan thématique : les motifs littéraires connaissent une large circulation dans toute l'Europe romane et donc les points de contact entre les récits en octave et la prose ou les vers français ne sont pas surprenants.

Alors que les études antérieures ont traditionnellement privilégié une perspective thématique pour tenter de reconstruire la relation entre octaves et sources, ce travail se déroule à partir d'un point de vue différent : bien qu'hétérogènes, les *cantari* sont généralement attribuables à un niveau stylistique moyen mais non moins perméable à une langue perçue comme plus prestigieuse, certainement avec une tradition littéraire plus solide.

Pour cette raison, le point de départ de cette thèse a été l'analyse linguistique du *cantari*, dans laquelle on a tenté de retracer les gallicismes d'une manière ou d'une autre attribuables aux modèles littéraires, ce qui rendait compte, c'est-à-dire d'une relation profonde et marquée de dérivation. Les résultats de cette étude étaient en réalité inattendus : les mots d'origine française ou provençale trouvés dans les *cantari* ne démontrent pas une dépendance aux textes dont les critiques avaient relevé les sources mais semblent plutôt renvoyer à la littérature galloromance comme ensemble. L'idée d'une relation dérivationnelle doit donc être révisée, surtout parce que, du moins dans certains *cantari*, on peut entrevoir la répétition d'un motif topique plutôt qu'un modèle précis identifiable dans un texte codé.

La thèse a une structure bipartite : une première partie fluide est suivie d'un registre discursif des mots examinés.

Le premier chapitre de ce travail offre donc un panorama de la relation qui lie l'italien aux langues galloromanes - français et provençal - depuis ses origines, en reconstituant l'histoire des études sur les gallicismes, qu'ils trouvent dans *l'Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli* par Reto Bezzola, publié en 1925, le premier ouvrage approfondi dans lequel il y a un catalogage systématique des mots. Le deuxième chapitre est consacré à l'aspect le plus innovatif de ce travail de thèse, c'est-à-dire la définition du *corpus* analysé. Un approfondissement s'impose alors sur la tradition des études sur les cantari et sur les aspects fondateurs du genre lui-même : le troisième chapitre y est consacré, dans lequel on trouve donc des sections centrées sur la composante de l'oralité, sur le rôle de public et de l'horizon de l'attente, sur la matière de ces récits bigarrés et, évidemment, sur la question encore non résolue de l'invention de l'octave. Le quatrième chapitre vise à tirer des conclusions générales sur les relations qui lient les cantari et les sources sur la base de ce qui ressort de l'étude linguistique. Quelques cantari ont été choisis à titre d'exemple, précisément en raison de leur proximité avec le modèle : la *Struzione della Tavola Ritonda*, qui suit d'assez près la dictée de Mort li roi Arthur ; le *Carduino*, qui réélabore des motifs topiques communs au *Perceval* et au *Bel Inconnu* et, enfin, le *Cantare dei tre preti*, la *Canzone dello indovinello* et la *Lusignacca*, des cantari dont la structure rappelle le genre de la *novella* et qui ont des affinités - lointaines - avec les fabliaux les plus licencieux.

La deuxième partie de cette thèse de doctorat est ensuite consacrée à l'étude linguistique, organisée en notices lexicales : après avoir répertorié et brièvement discuté quelques-uns des mots exclus, s'ouvre la section sur les gallicismes examinés. Chaque notice est organisée en différentes sous-unités : la liste des formes présentes dans les cantari et le registre des occurrences suivent l'indication du lemme et de la catégorie grammaticale. La discussion étymologique précède des sections consacrées au développement du mot dans l'espace galloromance, dans l'espace italien et, parfois, dans des espaces "frontaliers", comme l'espace franco-italien. Enfin, chaque fiche se termine par une analyse de l'usage que les auteurs des cantari font de ces mots d'origine galloromance : à cet effet une comparaison avec le modèle a toujours été recherchée, pour tenter de reconstituer les relations que les octaves entrelacent avec la littérature française et provençale.

## *Indice*

<i>Résumé</i>	3
<i>Indice</i>	1
1. <i>L'italiano e le lingue galloromanze: un rapporto complesso.</i>	3
1.1 <i>Il francese nella storia della lingua italiana</i>	9
1.2 <i>Gli studi sui gallicismi.</i>	19
2. <i>La definizione del corpus.</i>	25
3. <i>I cantari e la tradizione degli studi.</i>	33
3.1 <i>La questione dell'oralità.</i>	34
3.2 <i>I canterini e il loro pubblico</i>	39
3.3 <i>La materia della narrazione</i>	40
3.4 <i>L'invenzione dell'ottava</i>	44
4. <i>I cantari e i gallicismi: la lingua e le fonti</i>	53
4.1 <i>Il caso della Struzione della Tavola Ritonda</i>	66
4.1.1 <i>La Struzione della Tavola Ritonda e le riprese della fonte</i>	74
4.1.2 <i>I gallicismi della Struzione della Tavola Ritonda</i>	79
4.2 <i>Il caso del Carduino</i>	85
4.2.1 <i>I gallicismi del Carduino</i>	94
4.3 <i>I cantari novellistici e i fabliaux</i>	98
4.3.1 <i>I gallicismi del Cantare dei tre preti, della Canzone dello indovinello e della Lusignacca</i>	105
5. <i>Lo studio linguistico: le schede lessicali</i>	108
5.1 <i>I gallicismi presunti</i>	108

5.2 <i>I gallicismi di antica introduzione</i>	116
5.3 <i>Le schede dei gallicismi</i>	123
<i>Indice dei lemmi e delle forme</i>	502
<i>Indice dei manoscritti citati</i>	510
<i>Bibliografia</i>	514
<i>Letteratura primaria</i>	514
<i>Edizione critiche dei cantari</i>	514
<i>Opere catalane</i>	515
<i>Opere ebraiche</i>	516
<i>Opere francesi</i>	516
<i>Opere franco-italiane</i>	535
<i>Opere greche</i>	537
<i>Opere inglesi</i>	537
<i>Opere irlandesi</i>	537
<i>Opere italoromanze</i>	537
<i>Opere latine</i>	557
<i>Opere occitane</i>	559
<i>Opere tedesche</i>	567
<i>Opere slave</i>	567
<i>Letteratura secondaria</i>	567
<i>Dizionari – Opere citate in forma abbreviata - Repertori – Strumenti</i>	567
<i>Studi critici – Grammatiche</i>	573

## 1. *L'italiano e le lingue galloromanze: un rapporto complesso.*

*Era per tutto il ponente la favella Provenzale.*

Non si può descrivere la storia dell'italiano senza dedicare ampio spazio al rapporto che, sin dalle sue origini, questa lingua va intrecciando con quelle galloromanze, e cioè con il francese e il provenzale. Ben prima della nascita ufficiale della lingua del sì<sup>1</sup>, quando ancora era non esisteva la nozione di "volgare", le relazioni tra l'Italia e l'odierna Francia erano piuttosto intense, sia in età imperiale che merovingia. L'epoca carolingia diede poi un'ulteriore spinta agli scambi tra le due realtà: il diffondersi del sistema feudale nella Penisola porta con sé degli ideali di vita religiosa<sup>2</sup> oltre che cavalleresca. Il precoce fiorire delle grandi letterature in lingua d'oc e d'oïl, a parte del XII sec. circa, genera poi fenomeni imitativi: nel corso del Duecento è soprattutto la lirica trobadorica ad esercitare una forte influenza sulla produzione delle Origini ma, con il progressivo diffondersi delle pratiche di traduzione, anche le grandi narrazioni oitaniche entrano nel panorama culturale italiano con i loro eroici protagonisti e le loro affascinanti imprese.

Se il dibattito sulla questione dell'identità della lingua trova il suo primo – e illustre – esponente in Dante con il suo *De vulgari eloquentia*<sup>3</sup>, bisogna attendere il Cinquecento perché si apra una vera e propria discussione su quanto il provenzale e il francese antico abbiano influenzato il nascente italiano, soprattutto per quel che riguarda la componente lessicale.

Il primo a cercare di mettere ordine nella complessa storia dei rapporti che legano la produzione letteraria italiana con quella nata e sviluppatasi in area galloromanza è, infatti, Federico Fregoso, a cui Pietro Bembo, nelle sue *Prose della volgar lingua*, cede la

---

<sup>1</sup> Quest'espressione è resa celebre da Dante Alighieri, sia nel *De vulgari eloquentia* sia nella *Divina commedia*, dove cita il «bel paese là dove 'l sì suona», al v. 80 del canto XXXIII dell'*Inferno*, in Petrocchi 1994, vol. 2, p. 571.

<sup>2</sup> Alcuni grandi ordini religiosi medievali, come ad esempio quello di Cluny o di cistercense facevano capo alle organizzazioni d'Oltralpe.

<sup>3</sup> Fenzi 2012.

parola per tracciare il quadro storico. All'avvio delle riflessioni sull'italiano, la *favella provenzale* viene descritta come l'unica lingua della poesia in epoca medievale, a cui i poeti Toscani, i primi ad eccellere per la produzione in lingua natia, guardarono come modello sia da un punto di vista formale (le strutture metriche e rimiche) sia dal punto di vista lessicale, tanto che viene fornito un elenco ragionato di lemmi provenzali o, quanto meno, considerati tali da Bembo<sup>4</sup>. In questo regesto non mancano certo degli errori, dato che vengono considerate provenzalismi anche quelle voci la cui somiglianza a un lemma d'Oltralpe non è dovuta a un rapporto di dipendenza l'uno dall'altro quanto piuttosto alla comune origine latina, ma ha il merito di essere il primo a dar conto di una consapevolezza emergente non ancora scientificamente organizzata. I provenzalismi – ancora non si ricorre al termine “gallicismi” che abbraccia in senso più ampio la produzione letteraria in lingua d'oc e d'oïl – seguono una ripartizione tipologica: alle forme metriche e rimiche, seguono le raffinate voci poetiche che impreziosirono e nobilitarono una lingua non ancora adatta per la produzione poetica, le forme suffissata in *-anza* e, infine, le voci che andarono a soppiantare gli allotropi già esistenti. Allo stesso modo si comporta Benedetto Varchi, che riprende, aggiungendo qualche voce, l'elenco fatto da Bembo, eliminando però la distinzione tipologica<sup>5</sup>.

Il dibattito sull'identitarietà della lingua trova i suoi prodromi nel Quattrocento, quando l'italiano parlato, nelle sue declinazioni più colloquiali e, allo stesso tempo, per quel che pertiene la scienza e le professioni liberali, poteva contare già sulle varianti municipali e sulla più solida tradizione latina; continuava però a mancare una lingua comune codificata più propria della vita civile e intellettuale<sup>6</sup>. La frammentazione

---

<sup>4</sup> Bembo [2001].

<sup>5</sup> Varchi [1995].

<sup>6</sup> La dominazione angioina nei territori del Meridione segnò, di fatto, il diffondersi del francese come una lingua contemporaneamente d'uso comune e colta. Basti pensare alle *Cronique des Veniciens* (nota anche come *Les estoires de Venise*), la cronaca compilata dal veneziano Martin da Canal tra il 1267 e il 1375, in cui l'autore giustifica la sua scelta di ricorrere alla lingua d'Oltralpe scrivendo che la «lengue franceise cort parmi le monde, et est plus delitable a lire et a oïr que nule autre» (in Limentani 1972, p. 2). Il francese, dunque, nel XIII sec. “corre per il mondo”, ed è, allo stesso tempo, la lingua degli scambi commerciali e della letteratura, data la sua naturale bellezza: Martin da Canal non è il solo a motivare la spiccata predilezione per la lingua d'oïl in nome della sua eleganza, anche Brunetto Latini, per il suo *Tresor*, scrive che il francese «est plus delitable e plus commune a toutes gens» (in Beltrami – Squillaciotti – Torri – Vatteroni 2007, p. 6. Si noti che Brunetto Latini risponde con questa chiosa alle possibili obiezioni sulla scelta di adottare il francese, quando «nos [so]mes ytalien»). Similmente, Dante, che pur non vi ricorre



politica interna dell'Italia impediva, di fatto, che un'unica variante linguistica riuscisse ad imporsi sulle altre, come invece era già avvenuto in Francia, Inghilterra e Spagna, dove l'unità economico-amministrativa aveva determinato l'affermarsi di una lingua comune, modellata sulla varietà della corte e del centro politico. Non può considerarsi un caso che le riflessioni del Bembo inizino con il nascere dell'industria tipografica: proprio nel contesto della stamperia di Aldo Manuzio, l'illustre studioso manifestò le sue prime istanze per una normazione linguistica<sup>7</sup>, dando così il via alla questione della lingua<sup>8</sup>, che, come si è detto, trova un antecedente fondamentale nel pieno del XV sec.,

---

direttamente, riferisce nel suo *De vulgari eloquentia* che «allegat ergo pro se lingua oil quod, propter faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem, quicquid redactum sive inventum est ad vulgare prosaycum suum est», mentre alla lingua d'oc spetta il primato della lirica, «in perfectiori dulciorique loquela» (in Fenzi 2012, p. 68 e p. 70). Particolarmente rivelatore dei rapporti linguistici tra latino, italiano e francese è proprio il richiamo dantesco alla prosa: il francese diventa la lingua di riferimento per le grandi narrazioni fantastiche e meravigliose, che tanto erano in voga nel Medioevo. Non è un caso che il *Milione* di Marco Polo, messo per iscritto da Rustichello da Pisa nel periodo di prigionia nelle carceri genovesi, venga redatto in francese, per poi venire successivamente tradotto: i racconti del mercante veneziano potevano essere facilmente ascritti ai racconti d'avventura, certamente molto popolari nella penisola italiana, la cui lingua era per antonomasia quella d'oïl. Se la prosa resta a lungo appannaggio del francese, la questione della lirica è più articolata: il principale modello era infatti costituito dalla produzione trobadorica, si pensi a quegli autori come Lanfranc Cigala e Sordello che non si limitano a copiare motivi e stilemi dai provenzali ma ricorrono, per le loro composizioni, proprio alla lingua d'oc. Tuttavia, alla lirica trobadorica si accompagnano anche i romanzi cortesi in versi, che agiscono come intermediari per l'ingresso di molti termini legati alla vita feudale oltre che propri delle dinamiche della corte. Per quel che riguarda, infine, il francese come lingua del commercio rimando a Segre 1963, p. 137.

<sup>7</sup> Nel 1501 vengono date alle stampe le edizioni delle *Cose volgari*, ossia del *Canzoniere* di Petrarca e nel 1502 quelle delle *Terze Rime* di Dante, ovvero la *Commedia*: proprio a partire dall'esame di alcuni manoscritti (a cui vanno ad aggiungersene alcuni del Boccaccio), Bembo, di origine veneziana, aveva ricavato le regole della lingua fiorentina del XV sec. Si tratta quindi di una scelta per così dire "arcaizzante" che prendeva a modello le eccellenze del passato, sulla scorta di quanto già succedeva per il latino degli umanisti.

<sup>8</sup> Il dibattito sulla lingua nazionale non si esaurisce con l'unificazione dello Stato ma trova nuovi stimoli nel XX sec., quando, con l'emergere delle teorie marxiste, la storia dell'evolversi dell'italiano viene considerata strettamente connessa alla sua storia economico-politica dell'Italia unita. Si prendano ad esempio le riflessioni di Gramsci sulla «questione della lingua» del *Quaderno 29*: «Manzoniani e "classicisti". Avevano un tipo di lingua da far prevalere. Non è giusto dire che queste discussioni siano state inutili e non abbiano lasciato tracce nella cultura moderna, anche se non molto grandi. In realtà in questo ultimo secolo la cultura unitaria si è estesa e quindi anche una lingua unitaria comune. Ma tutta la formazione storica della nazione italiana era a ritmo troppo lento. Ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi: la formazione e l'allargamento della classe dirigente, la necessità di stabilire rapporti più intimi e sicuri tra i gruppi dirigenti e la massa popolare-nazionale, cioè di riorganizzare l'egemonia culturale», in Gerratana 1975, vol. 3, p. 2346.

e cioè nella discussione tra Leonardo Bruni e Biondo Flavio, che nel 1435 dibattono, sotto forma di epistola, su come parlassero gli antichi romani<sup>9</sup>. Secondo Bruni erano a lungo convissuti due tipi di lingua, strutturalmente diversi, indentificati nella *grammatica*, quella parlata dai dotti, regolata da norme stabilitesi grazie all'utilizzo letterario, e nel *latino del popolo*, riservato all'orale, privo di regole codificate. La teoria di Bruni<sup>10</sup> rispecchia, di fatto, il contesto del Quattrocento, in cui la distinzione tra il latino dello scritto e del parlato era piuttosto netta, soprattutto sul piano stilistico e grammaticale. Per Biondo Flavio, invece, il mondo romano aveva conosciuto un'unica lingua, le cui variazioni erano da imputare alla componente diastratica ma non erano tali da poter costituire due sistemi differenti. Emerge qui per la prima la "teoria della catastrofe"<sup>11</sup>: il volgare trova le sue origini nel momento in cui i barbari entrano nei confini dell'Impero. È un evento traumatico, oltre che violento, ad innescare una serie di cambiamenti avvertiti come necessari: gli idiomi degli invasori si mescolano con il latino di età imperiale, data soprattutto la difficoltà di apprendimento, riscontrata sia della popolazione romana sottomessa nei confronti di quelle germaniche, sia dai barbari stessi che dovevano confrontarsi con la lingua dominante. Secondo questa teoria, dunque, il volgare non è altro se non un latino corrotto dalla contaminazione con altri idiomi avvertiti come meno prestigiosi, quelli dei Goti e dei Vandali in particolar modo: la nascita di questa nuova lingua sarebbe da far risalire all'Alto Medioevo e si collocherebbe, a livello geografico, in Italia.

Questo primo confronto tra intellettuali apre la strada al dibattito sulla lingua, che trova in Leon Battista Alberti un primo rappresentate<sup>12</sup>: la sua produzione, infatti, si concretizza in quello che può essere definito un bilinguismo<sup>13</sup> tra latino e volgare<sup>14</sup>, in

---

<sup>9</sup> Al dibattito partecipano anche Poggio Bracciolini, Francesco Filelfo, Paolo Pompilio, Lorenzo Valla e Guarino Veronese. Per la questione rimando ai contributi di Tavoni 1984, pp. 105-106, Tavoni 1992 e Marazzini 1989.

<sup>10</sup> Riprendendo le conclusioni di Tavoni 1984, quella di Bruni può essere definita come la teoria della diglossia del latino parlato: *grammatica* e *latino del popolo* avrebbero, secondo l'intellettuale umanista, due ruoli sociali differenti e rigidamente gerarchizzati.

<sup>11</sup> La definizione è presa da Bahner 1966, pp. 76ss, che la applica però alla storia della lingua della penisola iberica. Si veda poi anche Marazzini 1989, pp. 17-22.

<sup>12</sup> Patota 1999.

<sup>13</sup> Per il concetto di bilinguismo rimando al contributo di Frosini 2020, p. 42, in cui sono riassunte diverse posizioni in merito, tra cui Serianni 1993, p. 453 e D'Agostino 1995, p. 527, oltre a Frosini 2014.

cui l'autore si avvicina alla tesi di Biondo Flavio. Secondo Alberti<sup>15</sup>, dunque, le invasioni barbariche avrebbero segnato un punto di non ritorno nella storia linguistica, avviando un processo peggiorativo, e la lingua moderna, non più dunque quella rifondata sull'esempio dei grandi autori di epoca classica, diventa l'unico mezzo per ritornare alla grandezza perduta, attraverso un sistematico confronto con il latino del passato<sup>16</sup>. Quest'ultimo non ha la funzione di patina nobilitante per una lingua avvertita come inferiore<sup>17</sup> ma diventa un modello da cui mutuare le possibilità funzionali ed espressive per una nuova lingua letteraria. Non è un caso che l'Alberti si faccia promotore del *Certame coronario* del 1441<sup>18</sup>, una gara poetica sul tema dell'amicizia, patrocinata da Piero Cosimo de' Medici: in questo contesto si sarebbe dovuto assistere ad una nuova valorizzazione della poesia in volgare ma la decisione dei giurati di non assegnare il premio sancisce, di fatto, il fallimento del progetto.

L'ascesa al potere di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico<sup>19</sup> dona una spinta al rilancio del volgare: il crescente benessere economico da una parte e la gestione politica dell'Italia portarono ad uno straordinario sviluppo delle lettere e delle arti, spesso finanziante dalle famiglie più abbienti a scopo autocelebrativo. Dal secondo Quattrocento il mondo delle discipline letterarie diventa uno strumento di affermazione del potere, non solo tra istituzioni locali ma anche tra Stati<sup>20</sup>, sia nella più

---

<sup>14</sup> Se il *De re aedificatoria* è in latino, sono in volgare opere come i *Libri de familia*, il *Theogenius* e la *Cena familiaris*, mentre conoscono una duplice redazione il *De pictura* e i *Ludi rerum mathematicarum*.

<sup>15</sup> La tesi è esposta nel proemio al terzo dei *Libri de Familia*, in Alberti [1994].

<sup>16</sup> Tavoni 1992, pp. 180-181.

<sup>17</sup> Serianni 2012, p. 53.

<sup>18</sup> Rimando, nell'ampia letteratura a riguardo, ai contributi di Gorni 1972, Gorni 1976, Flamini [1977], Bertolini 1993, Bertolini 2016.

<sup>19</sup> Il Magnifico fu signore di Firenze dal 1469 fino alla morte, avvenuta nel 1492; per la biografia rimando a DBI s.v. *Lorenzo de' Medici*.

<sup>20</sup> Cfr. Migliorini 1960 e Frosini 1966. Di particolare interesse è il ruolo di Cristoforo Landino che, in quanto titolare della cattedra di oratoria e poetica presso lo Studio fiorentino, riuscì a tenere alcuni corsi sulla *Commedia* dell'Alighieri e sul *Canzoniere* di Petrarca: si tratta di un nodo cruciale per la rivalutazione della letteratura in volgare, toscana in questo caso, che determina l'inclusione definitiva delle grandi opere del Trecento nel mondo dell'insegnamento universitario. Le *Lecturae Dantis*, una tradizione di recitazioni commentate di passi scelti della *Divina Commedia* avviate con Boccaccio, non trovavano posto in luoghi istituzionali ma si configuravano piuttosto come delle letture destinate ad un pubblico eterogeneo (cfr. Tavoni 1992, p. 69). Per le notizie biografiche su Landino si veda DBI s.v. *Landino, Cristoforo*; dei corsi restano oggi solo le lezioni di presentazione in Landino [1974].

ristretta dimensione dell'Italia<sup>21</sup> sia in chiave europea. Mentre sul finire del Quattrocento si assiste alla fioritura di diverse letterature regionali<sup>22</sup>, con il nuovo secolo diventa via via più pressante la necessità di definire un'unica norma letteraria d'eccellenza che possa in qualche modo agire in direzione contraria al progressivo declino economico e culturale che aveva colpito la Penisola già con la discesa in Italia di Carlo VIII<sup>23</sup>.

Nel Cinquecento il volgare comincia superare in prestigio il latino, che rimane, però ancora la lingua ufficiale della Chiesa<sup>24</sup>, ed è quindi sempre più sentito il bisogno una lingua codificata che possa diffondere un modello culturale comune, attraverso il nascente mercato librario<sup>25</sup>. Il fenomeno tocca, in realtà, tutti i Paesi dell'Europa Occidentale che vedono, proprio in questo periodo, la nascita delle lingue nazionali<sup>26</sup> ma in Italia manca, nel XVI sec., uno stato unitario che possa agire da accentratore. La Francia, l'Inghilterra e la Spagna, al contrario, forti del loro potere politico possono farsi promotrici ciascuna di una sua propria identità culturale ma la situazione in cui versa la Penisola non è ugualmente felice: le continue e rinnovate dominazioni straniere frammentano ulteriormente il territorio che, in questa situazione di incertezza, trova nella nuova arte tipografica il fattore principale dell'unificazione linguistica contro le variazioni d'uso che contraddistinguono l'Italia<sup>27</sup>.

Come già detto, la tipografia di Aldo Manuzio ricopre un ruolo fondamentale in questo processo: la curatela di Bembo, che si concentra dapprima sull'edizione della

---

<sup>21</sup> Si veda la polemica riguardo il maggior rilievo dato alla lingua toscana a discapito degli altri idiomi della Penisola che trova un'aperta manifestazione in Giovanni Brancati, un umanista della corte aragonese, che volgarizza la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio in quella che può essere considerata una *koiné* letteraria meridionale. Brancati risponde con la sua traduzione a quella in toscano curata da Landino che era stata offerta a Ferdinando I di Aragona re di Napoli. Per il volgarizzamento fiorentino il riferimento è ad Antonazzo 2018, cfr. anche Barbato 2001 e Coluccia 2011.

<sup>22</sup> Nel Nord Italia, ad esempio, si distingue Matteo Maria Boiardo, mentre nel Meridione va affermandosi la cosiddetta "poesia aragonese", dato che si mostra fortemente legata alla corte napoletana del Regno d'Aragona.

<sup>23</sup> Carlo VII scese in Italia nel 1494, cfr. *Enciclopedia machiavelliana* s.v. *Carlo VIII*.

<sup>24</sup> La predicazione in volgare, però, non è un fenomeno di portata trascurabile, cfr. Formentin 1996, p. 179.

<sup>25</sup> Migliorini 1960 e Vitale 1960.

<sup>26</sup> Tavoni 2005.

<sup>27</sup> Non si tratta di un percorso lineare: le stamperie non riflettono un'unica prassi editoriale ma si confrontano con diverse tendenze correttorie, su cui il fiorentino delle Tre Corone tende ad imporsi, cfr. Trovato 1991 e Marazzini 2010, p. 414.

*Commedia* nel 1502 (pubblicata con il titolo di *Le terze rime di Dante*) e del *Canzoniere* di Petrarca nell'anno precedente (la raccolta viene titolata *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*), fa sì che qui abbia luogo un evento fondamentale per la storia della lingua. I testi sono rivisti sia sul piano della sintassi e del lessico, in modo da risultare più coerenti con il fiorentino del Trecento, sia per quel che riguarda l'ortografia, dato che viene introdotto un nuovo sistema di interpunzione che regolarizza l'uso dell'accento grave e dell'apostrofo, oltre che del punto e virgola<sup>28</sup>. Il successo di queste edizioni fu tale da valicare i confini italiani, diffondendo le copie a stampa del *Canzoniere*<sup>29</sup> e della *Commedia* per tutta Europa, fino alle biblioteche private del ceto medio-alto<sup>30</sup>.

### ***1.1 Il francese nella storia della lingua italiana***

In questo contesto, il dibattito sul ruolo che una potenza come la Francia potesse ricoprire nello stabilire i dettami della nascente lingua della cultura diventa fondamentale: stabilire cosa fosse proprio dell'italiano e cosa invece fosse "altro" è un punto cardine delle riflessioni di Bembo, riprese poi da Varchi, che si trovano a scrivere in un periodo in cui la corona spagnola influenzava direttamente la vita sociale e politica della Penisola<sup>31</sup>.

Nella prima metà del Cinquecento prende avvio anche la lessicografia italiana più propriamente detta: vengono infatti pubblicati i primi lessici a stampa che, in accordo con i criteri stabiliti dal Bembo, stilano dei lemmari sulla base degli spogli linguistici svolti sulle opere delle Tre Corone<sup>32</sup>. Tra questi regesti, spicca quello compilato da

---

<sup>28</sup> Maraschio 1993 pp. 173-179 e Cignetti 2011.

<sup>29</sup> Il *Canzoniere* a stampa circolò accompagnato da un libretto di quattro carte, *Aldo a gli elettori* (noto alla critica come "Fascicolo B"), in cui l'editore motivava le sue scelte testuali, rispondendo anticipatamente a eventuali obiezioni, cfr. Patota 2017, pp. 29-30.

<sup>30</sup> Si vedano in proposito i contributi di Braida 2000 (nello specifico alle pp. 86-87); Tavoni 2010 e Patota 2017, pp. 139-163.

<sup>31</sup> Nel 1535 il Ducato di Milano passa dal controllo francese a quello spagnolo, a cui resterà legato fino al XVIII sec. Nel corso del Cinquecento lo spagnolo diventa quindi la lingua della politica e dell'amministrazione, oltre che il più diretto intermediario per le nuove prodotti entrati in Europa solo grazie all'importazione della Spagna dalle Americhe.

<sup>32</sup> Fa eccezione il *Vocabulario di cinquemila vocaboli toscani* di Fabricio Luna, che alle Tre Corone aggiunge lemmi presi da Ariosto, Boiardo e Sannazzaro, cfr. Della Valle 1993, pp. 37-38 e Formentin 1996, pp. 210-211, oltre ovviamente a Luna 1536.

Niccolò Liburnio che, nel suo *Tre fontane*<sup>33</sup>, raccoglie secondo l'ordine alfabetico le parole avvertite come più importanti.

A partire dalla metà del Seicento, l'egemonia culturale francese diventa un fattore non più trascurabile: l'italiano continua a godere di un certo prestigio a livello europeo (soprattutto nel campo del teatro e della musica, grazie in particolar modo al melodramma), ma è la Francia la vera protagonista<sup>34</sup>. I francesismi si diffondono nei campi più diversi, l'apporto lessicale si fa via via più variegato e permeante: il linguaggio filosofico è, forse, solo il primo ad aprirsi consistentemente alla nuova cultura illuminista, seguito da quello economico e industriale. Anche la moda<sup>35</sup> e la cucina risentono molto dell'influenza francese, tanto che alcuni termini entrano nel lessico senza subire alcun adattamento fonetico. I letterati risentono fortissimo del modello francese, che esercita la sua influenza in una duplice direzione sia sulla lingua che sui contenuti, tanto che, nel pieno del Settecento, Alfieri, brillante conoscitore del francese e della cultura d'Oltralpe, si descrive nella sua autobiografia come insoddisfatto dei suoi "versi italiani in lingua francese", cioè delle sue tragedie. Questa crescente insoddisfazione nei confronti della dipendenza da un'altra lingua, assunta come unico modello di prestigio letterario, porta Alfieri – ed altri con lui<sup>36</sup> – e alla ricerca di un purismo linguistico che si allontani dalla lingua francese<sup>37</sup> e si avvicini invece al toscano, per ritrovare quell'autonomia culturale che dopo la grande stagione di Dante e Boccaccio, sembrava essersi via via indebolita. Proprio di Alfieri sono gli

---

<sup>33</sup> Liburnio 1526.

<sup>34</sup> In Piemonte, già dal XVI sec. con il regno di Emanuele Filiberto di Savoia, il francese si era sostituito al latino negli atti giudiziari ed era diventato la lingua d'elezione per l'educazione delle classi dirigenti: si pensi che le Memorie dell'Accademia di Torino venivano pubblicate sia in latino che in francese. Cfr. Gensini 1989, pp. 275-276 e Migliorini 1972, vol. 2, p. 286. Per quel che riguarda la spiccata vivacità del lessico francese si veda anche il contributo di Gougenheim 1966.

<sup>35</sup> Si pensi al *Giornale delle nuove mode di Francia e d'Inghilterra*, pubblicato a partire dal secolo successivo, tra il 1788 e il 1794, che determina il definitivo successo della terminologia di settore, legato alle nuove tendenze diffuse dopo la rivoluzione.

<sup>36</sup> Cfr. Vitale 1960, p. 284 dove viene riportata una lettera che lo scienziato Antonio Vallisnieri, originario di Padova, scrisse nel 1722: «si è così attaccata la scabbia Francese all'Italiana semplicità, che vogliono molti non solamente vestire [...] ma usar tutti i loro costumi, e con la loro lingua parlare, e scrivere, non sapendo, che balbettare, e scarabocchiar nella nostra».

<sup>37</sup> Si guardi al *Misogallo*, in cui, già dal titolo, si assiste ad un netto rifiuto della moda linguistica imperante.

*Appunti di lingua*<sup>38</sup>, una sorta di piccolo vocabolario di circa seicento termini utili per la conversazione quotidiana, in cui per ogni forma francese annota un corrispondente toscano. Gli *Appunti* di Alfieri si inseriscono in un filone lessicografico apertosi agli inizi del secolo precedente con la prima edizione del *Vocabolario* dell'Accademia della Crusca, pubblicato nel 1612. Il *Vocabolario* rappresenta un momento fondamentale della storia linguistica italiana<sup>39</sup>: ogni lavoro successivo non può che risentire di questa eccezionale novità<sup>40</sup> che detta nuove regole anche per la grafia, eliminando le oscillazioni che fino a quel momento avevano caratterizzato le edizioni a stampa<sup>41</sup>.

Nel Settecento, nonostante le voci critiche come quella di Alfieri<sup>42</sup>, il francese resta la lingua cui guardare come riferimento<sup>43</sup>, sia perché è quella propria dagli intellettuali illuministi di spicco, sia perché considerata superiore per questioni logico-

---

<sup>38</sup> Alfieri [1983].

<sup>39</sup> Serianni 1984, p. 114.

<sup>40</sup> L'accoglienza non è però uniformemente entusiasta, si pensi a Paolo Beni e Alessandro Tassoni che muovono alcune obiezioni sull'eccessiva preponderanza del fiorentino e sulla tendenza arcaizzante che connota molte voci, cfr. Beni 1612 e Tassoni [1996]. Per quel che riguarda l'influenza sui letterati, mi sembra esemplare il caso di Torquato Tasso che non accoglie nella *Gerusalemme Liberata* le indicazioni linguistiche date dall'Accademia della Crusca, fatto che genererà aspre critiche nei suoi confronti, come quelle formulate da Orazio Lombardelli; si veda a tal proposito Lombardelli 1586, oltre al contributo di Afribo 2011.

<sup>41</sup> Mura Porco 1982, p. 335. Per la storia dell'allestimento del *Vocabolario* e delle sue edizioni successive rimando ad alcuni contributi fondamentali, come Vitale 1986, pp. 273-333; Della Valle 1993, pp. 48-49; Cortelazzo 1997; Sessa 1999; Marazzini 2009; Beltrami 2010, pp. 236-237; Biffi 2013 e Colombo 2013.

<sup>42</sup> A questo proposito, segnalo come interessante le riflessioni del medico veneziano Tommaso Alghisi, che, seppur non in polemica diretta con il francese, rivendica l'autonomia dell'italiano come lingua scientifica: «ho giudicato bene scrivere in volgar Toscano, perché il nostro bello, e dovizioso idioma non è meno atto di qualunque altro a scrivere in tutt'i generi, e di tutte le materie» in Alghisi 1707, p. 8.

<sup>43</sup> «Le generazioni degli Illuministi da Montesquieu a D'Alambert, da Quesnay a Diderot, a Voltaire, al cui sbocco sta il grande monumento dell'*Encyclopedie* (1751-1772), trasformano profondamente gli orientamenti, i modi di ragionare, la sensibilità degli intellettuali occidentali. La loro lingua diventa così il deposito del pensiero nuovo, lo strumento, che solo può rappresentarlo e realizzarlo. Esso si dispone a *mediare* la cultura illuminista anche nel caso che provenga fuori dalla Francia, Accade così che molti testi dell'empirismo inglese (ad esempio, in Italia avviene per i testi di Locke) vengano diffusi e conosciuti la prima volta in traduzioni francesi» in Gensini 1989, p. 272. Non si può poi trascurare il ruolo che giocò la rivista «il Caffè»: i letterati di questo circolo, primo fra tutti Alessandro Verri, rivendicano un'estrema libertà grammaticale e lessicale, volendo adattare la lingua alle nuove idee. Sulle pagine del «Caffè» ricorrono frequentemente «voci importanti nella storia spirituale del secolo» (in Morgana 2009, p. 75), come *sensibilità*, *progresso*, *fanatismo*, che trovano le loro più alte rappresentazioni nel *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria e nelle *Osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri, entrambi celebri illuministi milanesi. Cfr. per quello che riguarda i rapporti tra italiano e francese nel Settecento anche Folena 1983 e Dardi 1992.

grammaticali<sup>44</sup>: questo determina una predominanza dell'uso dell'idioma d'Oltralpe nella produzione lirica e nelle prose divulgative, siano esse di tema filosofico o scientifico<sup>45</sup>, oltre che nella comunicazione quotidiana di alcune città italiane. A Venezia, ad esempio, i nobili non considerano più adeguato il dialetto, nemmeno per la dimensione orale, e neppure l'italiano risponde alle loro esigenze comunicative, in quanto percepito come un mezzo mediato, acquisibile solo con tramite letterari<sup>46</sup>. Inoltre, come rilevato da Andrea Dardi<sup>47</sup>, circa il 17% delle opere stampate nel capoluogo veneto tra il 1750-1790 era in francese e circa 150.000 intellettuali autoctoni erano in grado di leggere senza troppa difficoltà un'opera francese.

Nel corso del XVIII sec., sono numerosi i gallicismi che entrano nell'italiano ma, questa volta, non si sostituiscono a voci autoctone e si diffondono soprattutto per quel che riguarda la moda, il costume e i commerci<sup>48</sup> o, in alcuni casi, arrivano a risemantizzare delle parole già note<sup>49</sup>. La sintassi francese, intanto, continua a consolidare il suo primato in nome della sua linearità giustappositiva<sup>50</sup>, soprattutto in contrapposizione a quella italiana, caratterizzata invece dall'ampio periodare su modello del Boccaccio, come definito da Bembo nelle sue *Prose*. Ne consegue una forte spinta verso un ammodernamento della sintassi dell'italiano, messa in crisi dalla forza comunicativa del francese, che sembra rispondere meglio alle nuove esigenze culturali: basti pensare a Lazzaro Spallanzani che rivede le sue *Dissertazioni*<sup>51</sup> e ne modifica

---

<sup>44</sup> Questa è la teoria sostenuta da Dominique Bouhours e da Antoine Rivarol che ritengono l'ordine fisso dei costituenti un elemento di eccellenza. In aggiunta, per Rivarol l'italiano è una lingua caratterizzata da una mollezza di suoni da una noiosa monotonia ritmica da diventare poco virile, cfr. Rivarol [1991] e Bouhours [2003]. Tuttavia non si tratta di un'opinione universalmente condivisa, dato che intellettuali come Voltaire si esprimono a favore di una triade linguistica d'eccellenza, costituita da francese, italiano ed inglese, cfr. Folena 1983, p. 398 e pp. 435-454, mentre per l'uso dell'italiano nei circoli intellettuali di Parigi cfr. Marazzini 2002, in particolare a p. 342.

<sup>45</sup> Serianni 2013, p. 17.

<sup>46</sup> Cortelazzo – Paccagnella 1992, p. 259. Segnalo poi che in Piemonte era prassi comune per i giovani delle classi più agiate la presenza di un precettore che insegnasse loro il francese, cfr. Marazzini 1992, p. 25.

<sup>47</sup> Dardi 1984, pp. 349-350.

<sup>48</sup> Folena 1983, p. 8.

<sup>49</sup> Gualdo 2009, p. 252.

<sup>50</sup> Serianni 2012, pp. 109-110. Cfr. a tal proposito anche i contributi sulla sintassi del francese di Gougenheim 1929 e Gougenheim 1940.

<sup>51</sup> Spallanzani 1780.



profondamente lo stile, guardando al modello della lingua d'Oltralpe proprio in ragione della linearità espressiva<sup>52</sup>.

L'Ottocento inverte gradualmente la tendenza<sup>53</sup>: si tratta di anni in cui si succedono una serie di cambiamenti fondamentali per la storia dell'italiano, come l'introduzione dell'obbligo scolastico, lo sviluppo dell'editoria industriale e la pubblicazione sempre più frequente dei fogli di notizie, che diventano promotori di una lingua comune ed omogenea<sup>54</sup>.

Non bisogna pensare, però, che l'evoluzione nel rapporto con il francese, che aveva giocato fino a quel momento un ruolo importantissimo per la lingua italiana, segua un percorso lineare: si tratta in realtà di un cammino accidentato, in cui a più voci corrispondono ancora più posizioni ideologiche. Il nuovo secolo si apre con la pubblicazione dell'edizione definitiva del *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana* di Melchiorre Cesarotti<sup>55</sup>: i prestiti stranieri, i gallicismi in particolar modo, sono considerati come delle legittime innovazioni, a condizione che rispettino alcune norme, che non vadano cioè ad intaccare il "genio della lingua", un concetto esso stesso derivato dai filosofi francesi. Una posizione affine a quella di Cesarotti è quella di Leopardi: nello *Zibaldone*, infatti, l'autore non censura i gallicismi ma nella lingua poetica tende a prediligere lo stile e la lingua antecedenti al diffondersi della *gallomania*, con un occhio di riguardo per il Cinquecento, secolo in cui, secondo il poeta di Recanati, l'italiano avrebbe raggiunto il suo massimo livello espressivo.

Tuttavia, nonostante le posizioni di questi intellettuali di spicco, restano ben più numerosi i tentativi – benché vani – di arginare l'egemonia linguistica d'Oltralpe, rea di aver intaccato la purezza della lingua italiana<sup>56</sup>. I letterati stessi sono indicati, da

---

<sup>52</sup> Giovanardi 1987 e Altieri Biagi 1990.

<sup>53</sup> Si noti che, progressivamente, all'influenza esercitata dal francese va ad accompagnarsi quella propria dell'inglese: gli anglicismi diventano pian piano meno sporadici e l'uso di voci inglesi, pur rimanendo cauto, si fa via via più importante, soprattutto per quel che riguarda il lessico politico. Le vicende americane, a partire dalla guerra d'indipendenza, determinarono un esponenziale aumento degli anglicismi, cfr. Cartago 1994 e Morgana 2004.

<sup>54</sup> De Mauro 1991.

<sup>55</sup> Cesarotti [1943].

<sup>56</sup> Si guardi anche all'*Elenco di alcune parole oggidì frequentemente in uso, le quali non sono ne' vocabolari italiani*, pubblicato a Milano nel 1812, curato da Giuseppe Bernardoni. Si tratta di un dettagliato regesto costruito a partire dallo spoglio delle leggi e dei decreti del Regno Italico: ad ogni voce registrata come forestiera (voci che l'autore stesso definisce «da condannare») vengono fatti corrispondere degli allotropi indigeni. Segnalo poi che la pretesa di purismo della

Vincenzo Nicotra, come i veri responsabili della rovina dell'italiano, dato che, mossi da una volontà imitativa e incantati dalla magnificenza delle corti francesi, si trovarono a "scimmiottare" la lingua dello straniero<sup>57</sup>. Segue un diverso percorso la lingua della comunicazione scientifica: un esempio significativo è l'ampissimo epistolario di Alessandro Volta, l'inventore della pila. Volta ricorre al francese nella lettera del 20 marzo destinata al presidente della Società Reale di Londra, sir Joseph Banks, per comunicargli «quelques resultats frappants»<sup>58</sup> a cui è giunto. È l'inventore stesso a spiegare, in un'altra lettera, il perché del ricorso al francese: «scritto come ho potuto in una lingua, che non è la mia, cioè la Francese, per essere meglio intesa dagli Esteri che l'Italiana»<sup>59</sup>: per il Volta è meglio ricorre al francese, anche se approssimativo<sup>60</sup>, ai fini di una diffusione tanto rapida quanto capillare. Va detto, però, che la nascente comunicazione scientifica porta sulle sue spalle il peso del modello latino, la «lingua di più alto prestigio per la circolazione internazionale della scienza»<sup>61</sup> con cui Volta è in aperta polemica<sup>62</sup>.

Intanto, la lingua letteraria segue un percorso ancora diverso: il fiorentino del Trecento è, per Antonio Cesari<sup>63</sup>, l'unico modello a cui guardare<sup>64</sup>, in quanto lingua bella per sua

---

lingua italiana è tal punto sentita che Bernardoni auspica anche che non si faccia più ricorso al latino, accettabile solo nella poesia, data la sua complessità.

<sup>57</sup> Nicotra 1880, p. 22 e p. 40. Si pensi anche alla canzonetta di Giambattista Casti, *Ragionar Filli non ama* in cui le nuove parole della politica francese sono parodiate e messe in ridicolo, pubblicata nella raccolta *Poesie liriche* del 1803.

<sup>58</sup> Volta [1918-1929], vol. 1, p. 565.

<sup>59</sup> Volta [1918-1929], vol. 2, p. 15. Contrariamente a Volta, ma pur sempre in opposizione al latino, Galileo Galilei, dopo la pubblicazione del *Siderius Nuncius* nel 1610, aveva deciso di ricorrere all'italiano per le sue opere scientifiche. Lo scopo però era profondamente diverso: la scelta della lingua autoctona non contribuiva ad ampliare il pubblico, per lo più costituito da scienziati europei che avrebbero avuto bisogno di traduzioni, ma rifletteva ragioni politiche e personali dell'autore, che, in accordo con il progetto culturale mediceo, rivendicava un'indipendenza culturale dell'Italia, cfr. Battistini 1978, Manni 1985, in particolare alle pp. 122-124, e Manni 2011.

<sup>60</sup> Volta stesso, in riferimento all'epistola a sir Joseph Banks, la definisce come «\», in Volta [1918-1929], vol. 2, p. 7.

<sup>61</sup> Morgana 2011, p. 78.

<sup>62</sup> Cfr. le lettere del 1774 e del 1775, in cui lamenta un'eccessivo spazio del latino nella formazione scolastica, in Volta [1918-1929], vol. 1, pp. 435-449, Appendice II e pp. 440-469, Appendice III.

<sup>63</sup> Cesari [2002]. La *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana* viene pubblicata per la prima volta nel 1810. A questo lavoro teorico si accompagna la riedizione del *Vocabolario della Crusca*, pubblicata tra il 1806-1811, oggi indicata come *Crusca veronese*, per distinguerla dalle

stessa natura, pura e incontaminata<sup>65</sup>. La teoria di Cesari non si basa su ragioni storiche ma si rifà ad una suggestione quasi impressionistica<sup>66</sup>: il gesuita veronese era spinto da uno spirito reazionario nei confronti delle idee illuministiche, che rifuggiva motivazioni strettamente scientifiche per abbracciare invece gli ideali romantici della purezza e della spontaneità della lingua, tanto che la bellezza del fiorentino trecentesco viene fatta dipendere da un certo «non so che»<sup>67</sup>.

I confini tra linguistica e vicende politiche divengono via via più labili: il bisogno di affermare l'indipendenza della penisola italiana, infatti, non può svincolarsi dalla necessità di identificarsi in una lingua propria, il più possibile libera da forestierismi, da quegli *abusi di lingua*, che Nicotra raccoglie nella sua monografia<sup>68</sup>. In questa stessa direzione si muovono anche i grandi letterati, basti pensare ad Alessandro Manzoni, che dall'iniziale ibridismo linguistico del *Fermo e Lucia*, passa al toscano, sostituendo con allotropi tutti gli stranierismi<sup>69</sup>. In aperta opposizione alle idee manzoniane sulla lingua si trova il pensiero di Graziadio Isaia Ascoli, che pur muove dalla comune rivendicazione di una propria lingua autonoma, fondatrice dell'unità nazionale<sup>70</sup>:

---

edizioni fiorentine. Il *Vocabolario* del Cesari ebbe un enorme successo e constava di un lemmario più ampio, sempre costruito a partire da testi trecenteschi, si veda Cesari 1804-1806.

<sup>64</sup> In aperta opposizione a quanto sostenuto da Girolamo Borsieri, un intellettuale alle dipendenze del cardinale Federico Borromeo, che nel 1617 compila una sua grammatica destinata però a non vedere (per ora) la luce, conservata oggi nel solo manoscritto sup. 3.2.42 della Biblioteca Comunale Paolo Borsellino di Como: nella sua *Grammatica*, Borsieri critica aspramente l'imitazioni degli autori del Trecento, soprattutto per quanto riguarda il periodare e lo stile. Cfr. Morgana 2011b e il più recente contributo di Aresti 2020.

<sup>65</sup> L'idea che sottende alle tesi del Cesari è quella di una purezza presunta e non reale: come si vedrà anche nel corso di questo lavoro, alcuni gallicismi, come *mangiare* o *giardino*, entrano nell'italiano in tempi molto antichi e, di fatto, ne sono parte integrante fin dalle sue origini, siano quelle più colloquiali o quelle letterarie.

<sup>66</sup> Serianni 2013, p. 98.

<sup>67</sup> Cesari [2002], p. 12.

<sup>68</sup> Nel registro Nicotra include anche alcuni voci che non possono essere considerate come gallicismi. L'organizzazione segue un ordine alfabetico e non tipologico: francescismi – o presunti tali – semantici si alternano quindi con calchi e prestiti, senza che venga fatta alcuna distinzione di questo tipo. Per ogni voce vengono però forniti gli allotropi o le forme italiane proprie.

<sup>69</sup> Il riferimento è soprattutto all'introduzione che precede la seconda redazione del *Fermo e Lucia* in Manzoni [2006], p. 7. Si guardi poi alla relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi del diffonderla* pubblicata sulla rivista «Nuova Antologia» in cui vengono esposti gli argomenti a favore del fiorentino come lingua comune: Manzoni arriva a proporre di dare la precedenza ai maestri toscani nelle scuole, anche attraverso incentivi statali.

<sup>70</sup> Cfr. Ascoli 1873 e Ascoli, *Dell'unità e della diffusione della lingua* in Morgana 2011c, pp. 236-237.

Ascoli si dichiara contrario all'ipotesi di un vocabolario limitato al fiorentino, con l'imposizione di un unico modello da imitare.

Del 1840 è il *Voci e locuzioni italiane derivate dal provenzale* di Vincenzo Nannucci, che, entrando in un'aspra polemica con l'Accademia della Crusca<sup>71</sup>, stila un regesto delle voci provenzali, seppur con una classificazione etimologica non del tutto chiara, riconducendo ogni lemma a dei fenomeni storici. In questo modo, viene messa in luce la forte correlazione tra lo sviluppo di una lingua e le reti di rapporti politici che si accompagnano al susseguirsi delle vicende storiche, sulla scorta di quanto detto da Adolf Gaspary nel 1878. Il filologo tedesco, infatti, è l'autore di uno dei primi lavori in cui i principi della linguistica storica vengono applicati allo studio della produzione lirica del Duecento<sup>72</sup>, il *Die sicilianische Dichterschule des dreizehnten Jahrhunderts*: in questo studio viene fornito un elenco di alcuni provenzalismi con puntuali riferimenti ai testi delle origini in cui essi compaiono, con un preciso raffronto con la tradizione provenzale, intrattenendo però un costante dialogo con altri studi critici<sup>73</sup>. Le modalità organizzative di questo studio, che mediavano tra le posizioni di Bembo e quelle di quei critici che ridimensionavano fino all'eccesso la presenza di francesismi nell'italiano, saranno quelle destinate ad aver maggior fortuna all'interno della storia linguistica. Gaspary dispone i provenzalismi secondo un criterio di maggior evidenza di derivazione: i primi sono quelli che presentano mutazioni fonetiche ascrivibili con certezza ad un modello francese e a essi seguono quelli la cui fonetica non è certa ma per cui è facilmente individuabile un allotropo italiano.

La preoccupazione di veder sminuita la produzione letteraria italiana in quanto copia di più autorevoli modelli francesi si fa però via via più insistente: ne è un chiaro esempio la *Storia della letteratura italiana* di Francesco de Sanctis, pubblicata tra il 1870 e

---

<sup>71</sup> L'Accademia della Crusca, divenuta parte dell'Accademia fiorentina dal 1783, venne riaperta nel 1811 dall'imperatore Napoleone I. Sulla spinta dell'entusiasmo per la riapertura e con il sostegno delle nuove istanze puristiche, la Crusca cominciò a lavorare alla quinta edizione del *Vocabolario*, interrottasi poi nel 1923.

<sup>72</sup> In direzione analoga si muove un'altra studiosa tedesca, Gertrud Baer, che però si spinge verso un ridimensionamento eccessivo sull'apporto del francese: resta ancora molto forte l'idea ottocentesca della spontaneità originaria della prima produzione letteraria, che vedeva nella lirica duecentesca l'originaria manifestazione della cultura italiana, cfr. Baer 1939.

<sup>73</sup> Oltre ai contesti ricavati dalle liriche degli autori medievali, come Pier delle Vigne, Guittone, Cavalcanti e, ovviamente, Dante, si trovano infatti precisi riferimenti al provenzale e una consistente critica a quanto sostenuto da Nannucci.

il 1871. Il critico non si trattiene dall'esprimere forti giudizi nei confronti di quei letterati che hanno guardato al modello d'Oltralpe come punto di riferimento, mentre riserva parole di lode per quelli che, come Parini, che non scrivevano della «roba di Francia»<sup>74</sup> ma traevano idee e forme dal proprio patrimonio culturale nazionale.

Le teorie puriste della lingua<sup>75</sup>, tuttavia, non riuscirono ad imporsi sulla "gallomania" che, accompagnandosi ad un progressivo aumento dell'influenza dell'inglese, durò fino al primo Novecento, quando l'autarchia linguistica imposta dal regime fascista<sup>76</sup> e la già accennata preoccupazione di un ridimensionamento dell'importanza dell'Italia nel panorama letterario e culturale, riuscirono comunque a limitare in modo consistente l'introduzione di nuovi lessemi e ad affiancare a quelli già affermati gli allotropi italiani, fino alla definitiva sostituzione di alcuni di essi.

A questa politica di *neopurismo*<sup>77</sup> si accompagna un progressivo abbandono del dialetto, un processo che accelera bruscamente con la diffusione sempre più capillare della televisione e con l'istituzione dell'istruzione obbligatoria negli anni Sessanta. In questo percorso non è trascurarsi il ruolo della Chiesa cattolica: nel 1963 il Concilio Vaticano II promuove una nuova traduzione della Bibbia e concede l'uso dell'italiano durante le celebrazioni liturgiche, seppur limitatamente ad alcune occasioni<sup>78</sup>. Con gli anni Ottanta si manifestano due tendenze diverse ma complementari: ai processi di semplificazioni si accompagna una continua ibridazione di cui l'oralità e la nascente comunicazione digitale sono due fattori principali. Questa nuova varietà di italiano, in cui l'influenza del francese è sempre più marginale a favore invece di una fiorente

---

<sup>74</sup> De Sanctis [1974], p. 269. Nello stesso punto, riguardo alla "gallomania" imperante, De Sanctis scrive che «quel francesizzare era oramai una moda volgare che rallegrava le sale dei nobili e le botteghe dei parrucchieri».

<sup>75</sup> Va detto che le teorie puriste riscossero comunque un discreto successo anche tra gli intellettuali di spicco, come Luigi Settembrini, oltre, ovviamente al già citato Francesco De Sanctis. Cfr. in merito, De Sanctis [1974] pp. 161-183 e pp. 184-206: il primo, *L'ultimo dei puristi*, è un saggio dedicato a Ferdinando Ranalli, compagno di studi dell'autore, che nel ripercorrere la biografia non manca di aneddoti personali, mentre il secondo, *Settembrini e i suoi critici*, è interamente consacrato alla figura del Settembrini.

<sup>76</sup> Si pensi alla creazione della Commissione per l'italianità della lingua, che tra il 1940 e il 1943 pubblica quindici elenchi in cui ad ogni forestierismo si affianca un voce indigena, cfr. Raffaelli 2005 e Raffaelli 2006.

<sup>77</sup> L'etichetta è coniata da Migliorini, si vedano in proposito Migliorini 1940; Migliorini 1941 e Migliorini 1941b, oltre a Migliorini 1971.

<sup>78</sup> Per il ruolo dell'italiano nella Chiesa rimando a Librandi 2017.

espansione dell'inglese<sup>79</sup>, ha conosciuto diverse etichette, come *italiano digitale* o *e-italiano*<sup>80</sup>, *italiano dei nuovi media*<sup>81</sup> e *cyberitaliano*<sup>82</sup> ma è di difficile categorizzazione. Il ritmo con cui si diffondono in nuovi cambiamenti è incredibilmente veloce: dall'italiano standard degli anni Sessanta, si è arrivati, ad oggi, all'italiano *neostandard*, in cui al crescente numero di forestierismi, spesso prestiti non adattati, si unisce il riemergere di tratti regionalmente marcati, almeno nel registro del parlato<sup>83</sup>.

Il progredire degli studi in ambito sociolinguistico fa sì che vengano elaborate nuove categorie interpretative, a partire dai contributi di Tullio De Mauro<sup>84</sup> che, con la traduzione del *Cours de linguistique générale*<sup>85</sup>, apre la strada allo sviluppo di questa disciplina in Italia<sup>86</sup>. Nel secondo Novecento si assiste alla stampa dei dizionari dell'uso, si pensi al *Grande dizionario italiano dell'uso*<sup>87</sup> diretto da Tullio De Mauro, e dei vocabolari etimologici, come il *Dizionario etimologico italiano*<sup>88</sup> curato da Carlo Battistini e Giovanni Alessio, il *Dizionario etimologico della lingua italiana*<sup>89</sup> a cura di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli e il *Lessico etimologico italiano*<sup>90</sup> promosso da Max Pfister, che consentono di ricostruire la storia di ogni parola. A questi si affiancano i dizionari storici, tra cui spiccano il *Grande dizionario della lingua italiana*<sup>91</sup> sotto la direzione di Salvatore Battaglia e Giorgio Barberi Squarotti e il *Tesoro della lingua italiana delle origini*<sup>92</sup>, uno strumento fruibile *on-line* pubblicato dall'Opera del Vocabolario Italiano, un istituto CNR, la cui banca dati, costituita da testi editi redatti dalle Origini alla fine del Trecento, è in continuo aggiornamento<sup>93</sup>.

---

<sup>79</sup> Si pensi all'italiano aziendale o della comunicazione, in cui l'inglese è ormai imprescindibile.

<sup>80</sup> Antonelli 2016 e Antonelli 2016b

<sup>81</sup> Berruto 2012.

<sup>82</sup> Prada 2015.

<sup>83</sup> Si vedano i contributi di Berruto 2012; Renzi 2012 e D'Achille 2016. In particolare, per i tratti regionali, rimando a Telmon 1994 e Telmon 2016, oltre a Regis 2010.

<sup>84</sup> De Mauro 1967; De Mauro 1970 e De Mauro 1978.

<sup>85</sup> In De Mauro 1967.

<sup>86</sup> Cfr. Graffi 2019 e Graffi 2019b.

<sup>87</sup> La sigla è GRADIT.

<sup>88</sup> DEI.

<sup>89</sup> DELI.

<sup>90</sup> LEI.

<sup>91</sup> GDLI.

<sup>92</sup> TLIO.

<sup>93</sup> Si vedano i contributi di Beltrami 2008, fondatore del TLIO, e Leonardi – Maggiore 2016.

La nascita di questi nuovi strumenti e il rinnovato interesse sulle più diverse modalità di comunicazione, oltre ad un notevole incremento della stampa manualistica<sup>94</sup> con i suoi fini descrittivi e divulgatori e al continuo aumento di edizioni critiche disponibili (spesso corredate di glossari e approfondimenti linguistici), hanno fatto sì che l'attenzione alle dinamiche di relazione tra diverse lingue non venisse mai meno, in particolare per quel che riguarda il complesso rapporto tra italiano e francese che ha da sempre caratterizzato la storia linguistica della penisola.

## **1.2 Gli studi sui gallicismi.**

L'interesse per lo studio sull'ingresso delle voci galloromanze nella lingua della Penisola comincia, come si è visto, con Pietro Bembo ma perché venga pubblicato il primo lavoro approfondito che tratti in modo sistematico i gallicismi nell'italiano bisogna attendere il 1925, quando, quattro secoli esatti dopo le *Prose*, Reto Bezzola dà alle stampe *l'Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli*<sup>95</sup>.

Nel lavoro di Bezzola, l'analisi storica e politica si intreccia con quella linguistica e ciò è reso evidente dall'organizzazione dello studio: a un'iniziale classificazione dei prestiti, segue infatti un *excursus* storico, che comincia con la dominazione franca della casata carolingia fino agli Angiò. Non vengono tralasciati gli influssi culturali: i prestiti sono catalogati anche secondo la loro origine e il loro punto di diffusione (pellegrinaggi, ordini monastici, scuole, crociate e commercio)<sup>96</sup>, separando le voci letterarie che non entrano nel dominio di una sola classe. Le componenti diacroniche e diastratiche sono in continuo dialogo tra di loro ma il talvolta limitato e poco organizzato *corpus* a cui Bezzola poteva fare riferimento segna un profondo limite di questo lavoro: l'interesse dell'autore, infatti, non si limita al campo della lirica, che, per sua natura, è istituzionalizzato e ben definibile, ma si estende a testi pratici e documentari, senza per altro operare una distinzione in questo senso.

---

<sup>94</sup> Nell'impossibilità di fornire una bibliografia esaustiva sull'argomento, mi limito a citare alcuni lavori da me ritenuti fondamentali, come Lorenzetti 1994 e Lorenzetti 1998; Morgana 1994; Morgana 2009 e Serianni 2015, a cui va ad aggiungersi Prada 2013 che, in un testo che si pone come pubblico le scuole secondarie di secondo grado, fornisce degli esempi di attività di ricerca sulla stratificazione del lessico agli studenti.

<sup>95</sup> Bezzola 1925.

<sup>96</sup> La diffusione per ambiti è stata ripresa poi da Castellani 1987 e Castellani 2000, oltre che da Morgana 1994, pp. 617-618.

Nel 1939 Gertrud Baer pubblica, in occasione del suo dottorato, uno studio sull'influenza trobadorica nella lirica dei poeti delle Origini<sup>97</sup>, ridimensionando notevolmente i provenzalismi entrati nella lingua della poesia, sia per quel che riguarda il numero sia per la portata del loro ruolo culturale. Questo succede perché il lavoro di Baer è mosso dall'intenzione di celebrare la spontaneità dei primi movimenti poetici, sulla scorta di quanto promosso da Adolf Gaspary<sup>98</sup> che nel 1878 aveva condotto uno studio in cui i principi della linguistica storica venivano applicati alla produzione della Scuola siciliana. Baer, oltre ad una ridotta scelta di voci sinteticamente commentate, fornisce quindi un elenco di voci suffissate di origine galloromanza<sup>99</sup>, organizzandole in base alla presenza o meno di un corrispettivo provenzale o francese<sup>100</sup>. All'interno di questa divisione, le parole seguono un ordine alfabetico con puntuali riferimenti agli autori e alle loro liriche; le citazioni non si limitano ai Siciliani ma vengono incluse anche figure importanti per la storia dell'italiano del Duecento, come Guittone d'Arezzo e Chiaro Davanzati<sup>101</sup>.

Una più attenta catalogazione dei francesismi arriverà nel 1949, ad opera di Theodor Elwert<sup>102</sup> che, limitando il *corpus* d'indagine alla sola lirica siciliana, compie una rigida distinzione in base a fonemi, forme flessive, locuzioni e parole composte su modello del provenzale. Seguono poi i cosiddetti «provenzalismi semantici»<sup>103</sup>, ossia quelle parole che, pur conservando una forma tipicamente italiana, si modellano sul francese per quel che riguarda il significato. L'idea alla base del lavoro di Elwert è in realtà piuttosto innovativa: anche se su un campo di indagine piuttosto limitato, l'obiettivo è quello di tracciare un quadro generale, identificando le modalità d'uso (o di riuso) e individuando le coordinate entro cui si muovono gli autori.

---

<sup>97</sup> Baer 1939.

<sup>98</sup> Gaspary 1878. Nel lavoro di Gaspary, i gallicismi sono organizzati in sei distinte categorie sulla base di diversi criteri, come la presenza o assenza di elementi fonetici che li contraddistinguessero come forestierismi, la frequenza delle attestazioni rispetto alla diffusione in provenzale (più il numero di occorrenze era ridotto, più queste voci erano considerati prestiti) e, infine, per i possibili rapporti con il francese; cfr. Cella 2003, p. X.

<sup>99</sup> I suffissi presi in considerazione da Baer sono *-anza*, *-enza*, *-mento*, *-aggio*, *-ore*.

<sup>100</sup> Baer 1939, pp. 20-27.

<sup>101</sup> Si vedano ad esempio le voci *arditanza* e *disdegnanza* in Baer 1939, p. 20.

<sup>102</sup> Elwert 1949.

<sup>103</sup> Elwert 1949, pp. 44-53. La maggior rilevanza attribuita da Elwert ai prestiti semantici rispetto a quelli formali sono piuttosto opinabili, come già puntualizzato da Cella 2000, pp. 54-57 e da Cella 2003, p. XI.



Quest'ipotesi non trova particolare riscontro nella realtà pratica: Thomas Hope, nel 1971, pubblica *Lexical Borrowing in the Romance Languages: A Critical Study of Italianisms in French and Gallicisms in Italian from 1100 to 1900*<sup>104</sup>, in cui, all'organizzazione tipologica in base al campo d'uso, si accompagna l'ordine alfabetico: al così organizzato elenco delle voci segue, nella sezione finale, una dettagliata analisi delle marche semantiche, fonetiche e morfologiche. Non vengono però fatti accenni alle differenti ragioni che sottendono ai processi linguistici né si trova una riflessione sui diversi gradi di adattamento dei prestiti, un elemento non trascurabile che influisce direttamente sulla percezione delle parole e su come essa sia mutata nel corso del tempo.

Tranne che per quel che riguarda lo studio condotto da Hope, il campo d'indagine prediletto da quasi tutti i saggi è quello della lirica italiana delle Origini. La produzione poetica dell'Italia medievale si configura da subito come debitrice, in molti suoi ambiti, nei confronti di quella nata e sviluppatasi in area galloromanza: sin dalle sue origini, essa ha attinto al vasto vocabolario letterario della lingua d'oc e d'oïl, le cui opere suscitavano grande ammirazione e, come ovvia conseguenza, fenomeni imitativi nella Penisola. La cospicua presenza di gallicismi nei testi dell'italiano antico è da subito riconosciuta ed esistono numerosi studi, a partire dal già citato Bembo, che si soffermano su questo punto. Differenti sono gli intenti: a volte a predominare è la volontà catalogativa, a volte, invece, si risponde a scopi di esaltazione autarchica della poetica italiana, altre ancora emerge, al contrario, un bisogno di rimarcare la connessione con una letteratura percepita come più prestigiosa.

A parte alcune eccezioni, gli studi incentrati sui gallicismi e, dunque, sul rapporto tra la lingua francese e l'italiano si sono concentrati per lo più sulla lirica delle Origini e non si esauriscono nel primo Novecento, basti pensare, ai lavori di Palma M. Letizia Rizzo<sup>105</sup>, Alfredo Schiaffini<sup>106</sup>, Gabriele Giannini<sup>107</sup> e Maria Sofia Lannutti<sup>108</sup>, che, riflettendo su un *corpus* piuttosto organico, tralasciano almeno in parte

---

<sup>104</sup> Hope 1971.

<sup>105</sup> Letizia Rizzo 1949; Letizia Rizzo 1953 e Letizia Rizzo 1954.

<sup>106</sup> Schiaffini 1957.

<sup>107</sup> Giannini 1995-1998 e Giannini 1999.

<sup>108</sup> Lannutti 2001.

l'organizzazione tipologica<sup>109</sup>, estremamente necessaria quando il campo di indagine si apre fino a includere testi molto differenziati tra loro.

È il caso dello studio di Roberta Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico*<sup>110</sup>, pubblicato nel 2003, in cui il *corpus* non è più definito dal movimento poetico ma è invece determinato da fattori temporali: l'ampio regesto delle voci è ricavato dallo spoglio di testi che vanno dalle Origini fino alla fine del XIV sec., includendo anche i testi non lirici. La banca dati di riferimento è costituita dal *Corpus TLIO*<sup>111</sup>, e cioè dal *database* fruibile online, nato per il già citato *Tesoro della lingua italiana delle Origini*<sup>112</sup>. Data l'ampiezza del *corpus*, oltre che l'estrema varietà dei testi analizzati, la ripartizione delle voci non può seguire un ordine esclusivamente alfabetico: a una prima distinzione tra gallicismi con allotropo indigeno e gallicismi con un equivalente più propriamente italiano ma derivato dalla medesima matrice, si aggiunge un'organizzazione costruita sulla base dei tratti fonetici che più caratterizzano ogni parola<sup>113</sup>. Naturalmente, la ripartizione su base grammaticale viene meno nella sezione dedicata ai gallicismi privi di allotropo, dove torna ad essere seguito l'ordinamento alfabetico.

Nell'ottica di una sempre maggiore attenzione alla diffusione delle voci di origine galloromanza e alla permeabilità della lingua italiana su più fronti, altri studiosi hanno progressivamente selezionato *corpora* diversi, fino ad allora esclusi, anche solo parzialmente, dalle indagini, che diventano stavolta il nucleo centrale su cui concentrare i lavori di indagine linguistica. Le traduzioni dal francese, ad esempio, vengono quindi studiate anche sotto l'aspetto linguistico, anche, e soprattutto, per via dello stretto legame che queste instaurano, di necessità, con la fonte<sup>114</sup>.

---

<sup>109</sup> Sarà anche il caso di questo lavoro: come si vedrà, dato la definizione del *corpus*, le schede lessicali sono poi ordinate alfabeticamente ma all'interno di ciascuna di esse si trova una discussione sul diverso grado di acclimatamento di ogni voce e sulla sua storia d'arrivo.

<sup>110</sup> Cella 2003.

<sup>111</sup> Il *corpus* TLIO è anche il *database* di riferimento di questo lavoro di ricerca, almeno per quel che riguarda la storia dei gallicismi nell'italiano antico, una sezione presente in ogni scheda lessicale.

<sup>112</sup> Oltre ai contributi già citati, si vedano anche Beltrami 1997; Beltrami 1998 e Beltrami 1998b; Pollidori 1999, pp. 375-406 e Cella 2001.

<sup>113</sup> Si vedano i principi organizzativi esposti dall'autrice in Cella 2003, pp. XIX-XXV.

<sup>114</sup> Si veda l'ampio studio linguistico condotta da Fiammetta Papi 2016-2018 sul volgarizzamento senese del *De regimine principum* di Egidio Romano che occupa l'intero secondo volume dell'edizione (in Papi 2016-2018), oltre alla tesi di dottorato di Ksenija Skliar

O, ancora, Riccardo Viel circoscrive il proprio campo di indagine ai gallicismi della *Divina Commedia*, sulla linea di quanto già iniziato da Nicola Zingarelli nel 1885<sup>115</sup> e di quanto già avviato da lui stesso con lo studio delle voci galloromanze nel *Fiore*<sup>116</sup>: gli studi successivi a quello condotto da Zingarelli, infatti, si erano concentrati soprattutto sui latinismi, tanto che nell'*Enciclopedia Dantesca* del 1971<sup>117</sup>, figura un'unica voce *gallicismi*, sotto cui Migliorini elenca 276 voci<sup>118</sup>, senza però porle realmente al centro di una discussione linguistica, come invece aveva cercato di fare Hope con il suo

---

(cfr. Skliar 2012), che include alcuni testi dei *corpora* dell'OVI, quali il *Libro dei Sette Savi di Roma*, *I Fatti di Cesare*, *i Fatti de' Romani* e la traduzione del *Roman des Sept Sages*. Cioè che accuma i testi citati è la comune provenienza toscana, come ripreso poi da Skliar 2017.

<sup>115</sup> Zingarelli 1885.

<sup>116</sup> Viel 2006.

<sup>117</sup> Mi riferisco al volume 3 (*Fr-M*), pubblicato, appunto nel 1971.

<sup>118</sup> *Enciclopedia dantesca* s. v. *gallicismi*. Vengono considerati gallicismi: *a* ('con', es. *a la gaetta pelle*), *abbandonare*, *abbellare*, *accismare*, *accordanza*, *adesso*, *adonare*, *affare*, *agio*, *aggradare*, *aguato*, *aitarsi*, *allegrezza*, *allegro*, *alluminare*, *alma*, *amistà*, *amistanza*, *ancidere*, *anco* ('mai'), *appoiare*, *approciare*, *argento* ('denaro'), *arrivare*, *artiglio*, *assembrare*, *astore*, *augello*, *avvenente*, *avvenirsi*, *azzimare*; *baccelliere*, *balia*, *beltà* (*beltate*, *beltade*), *beninanza*, *bias(i)mare*, *bolgia*, *bugiardo*; *cangiare*, *cappello* ('ghirlanda'), *caribo*, *caro* ('avaro'), *carola*, *cavaliere*, *cennamella*, *comente*, *compiangersi*, *conquiso*, *conto*, *coraggio*, *corale*, *cordigliero*, *corsiere*, *costuma*, *costumare*, *costumanza*, *coviere*, *croio*, *crucciare*, *cruccio*; *dannaggio*, *degnare*, *difalta*, *discovrire*, *disire*, *disgrato*, *dismisura*, *dismisuranza*, *dispetto*, *dispregiare*, *dispregiamento*, *dispregio*, *divisare*, *dolzore*, *donneare*, *donzella*, *dotta* ('paura'), *dottanza*; *erranza*; *fallenza*, *fazione* ('fattezza'), *fidanza*, *fino* ('perfetto'), *fiò*, *fiordaliso*, *flailli*, *frate*, *franchigia*; *gabbare*, *gabbo*, *gaggio*, *gaetto*, *gaio*, *gesta*, *giallo*, *giardino*, *gioia*, *gioiarsi*, *giostra*, *giostrare*, *giubbetto*, *giuggiare*, *giulivo*, *gorgiera*, *gradire*, *grado*, *grato*, *grifagno*, *guari*, *guiderone*, *guisa*; *imprenta*, *imprentare*, *insembre*, *intenza*, *invoggia*, *invoggiare*, *ira* ('cruccio'); *lai*, *laido* (*lado*), *lampa*, *leale*, *lealmente*, *lealtà*, *leggiadria*, *leggiadro*, *legg(i)er(a)mente*, *leggiero*, *leuto*, *lievre*, *logoro* ('richiamo in forma di uccello'), *lonza*, *lum(i)era*, *lungiamente*, *lusinga*, *lusingare*; *magione*, *malestruo*, *malfatato*, *mancia*, *mangiadore*, *mangiare*, *maniera*, *marchese*, *maritaggio*, *masnada*, *medes(i)mo*, *medicinare*, *membrare*, *menzogna*, *merzede*, *meschino*, *messere*, *messione*, *mestiere* (*mestiero*), *miniera*, *misura*, *muda*, *musare*; *nimistà*, *noia*, *noiare*, *noioso*; *obliare*, *oblio*, *oco* (*lingua d'oco*), *oltracotato*, *onoranza*, *oraggio*, *orgoglio*, *orgoglioso*, *orranza*, *ostale*, *ostello*, *ostendale*, *ovrare*; *palmiere*, *pareglio*, *perduto* ('disperso'), *pesanza*, *piacenza*, *piangersi* ('lamentarsi'), *ploia*, *poggiare*, *poiare*, *possanza*, *preghiera*, *preghero*, *pregiare*, *pregio*, *prence*, *primiero*, *prossimano*; *rancura*, *rassebrare*, *reale* ('di re'), *reame*, *retaggio*, *riccore*, *ricredersi*, *rima*, *rimare*, *rimatore*, *rimembranza*, *rimembrare*, *riparare*, *riparo*, *rispetto*, *riviera*, *roffia*, *roggio*, *romanzo*; *saggio*, *sanza*, *savio*, *savore*, *scherano*, *schiera*, *scovrire*, *sdonneare*, *selvaggio*, *sembiante*, *sembianza*, *senno*, *ser*, *sergente*, *servaggio*, *serventese*, *sgradire*, *sicuranza*, *sicurtà* (*sicurtade*, *sicurtate*), *significanza*, *sire*, *sobranzare*, *sovente*, *sparviere*, *speglio*, *spiritale*, *spregiare*, *stile*, *suppa*; *talento* ('voglia'), *tardanza*, *temenza*, *torneare*, *tostano*, *tovaglia*, *tracotanza*, *travagliare*, *travaglio*, *trovare*, *trovatore*; *umile*, *unquemai*, *usanza*; *valente*, *valere*, *valore*, *valoroso*, *vallea*, *vanare*, *vassallaggio*, *vedovaggio*, *veglio*, *veltro*, *venagione*, *vengiare*, *vermiglio*, *viaggio*, *villa*, *visaggio*, *vivanda*, *volentieri*. Vengono poi segnalati come francesismi anche alcuni antorponimi come *Ciaperra*, *Ginevra*, *Lancillotto*, *Luigi* e anche un ristretto numero di toponimi, come *Bruggia*, *Doagio*, *Era*, *Guanto*, *Parisi*, *Proenza*, *Torso*.

*Galicisms in Dante's Divina Commedia: a stylistic problem?*<sup>119</sup>, che non riesce però nell'intento di tracciare un quadro sistematico.

Questo mio lavoro di ricerca intende, dunque, inserirsi in un filone di studi ben consolidato, sperimentando un diverso approccio: alla definizione di un *corpus*, si accompagna una discussione ragionata delle singole voci prese in esame, chiusa poi dal tentativo di descrivere, in un capitolo di più ampio respiro, le coordinate generali che regolano l'uso dei gallicismi in una limitata tipologia di testi.

---

<sup>119</sup> Hope 1973.

## 2. La definizione del corpus.

La definizione del *corpus* ha costituito un punto cruciale di questo lavoro. La scelta è ricaduta sui cantari in quanto, come si vedrà più avanti, pur essendo dei testi piuttosto eterogenei, sono riconducibili, generalmente, a un livello stilistico mediano, certamente non equiparabile all'estrema raffinatezza che permea quasi tutta la produzione lirica delle Origini, su cui, come già detto, si sono concentrati numerosi studi. Il rapporto tra le lingue galloromanze e i cantari, invece, non è stato ancora debitamente indagato e non può certamente essere spiegato con le stesse modalità utilizzate per i testi lirici o per i volgarizzamenti. Soprattutto per quel che riguarda i Siciliani, l'uso di gallicismi si spiega con il tentativo di inserirsi in una tradizione lirica preesistente e avvertita come prestigiosa<sup>1</sup>, mentre per i volgarizzamenti, i cui autori possono essere più o meno passivi nei confronti del loro modello, si tratta, nella maggior parte dei casi, di trascinalenti indotti dalle scelte lessicali del testo-fonte<sup>2</sup>. A partire dal Duecento, prendono sempre più piede i fenomeni traduttori: se in origine per *volgarizzare* si intendeva in senso stretto 'tradurre un testo latino in una lingua volgare'<sup>3</sup>, con il progressivo ampliarsi degli scambi culturali aumenta la richiesta di rimaneggiamenti in volgare delle più diverse opere e, dunque, di traduzioni da una lingua a un'altra<sup>4</sup>, intese come realtà di pari livello (o quasi). I volgarizzamenti non costituiscono un gruppo omogeneo: questi testi sono infatti accomunati solo dalla dipendenza da un modello d'Oltralpe e si differenziano sia per quel che riguarda il contesto di

---

<sup>1</sup> La Scuola siciliana nasce grazie alla spinta propulsiva dell'ambizioso progetto culturale dell'imperatore Federico II che dà via al primo movimento organico di cultura laica dell'Italia: l'obiettivo è di riprendere i temi provenzali, pur con un'attenta selezione che si concentra quasi esclusivamente sulla componente amorosa, rivendicando però una certa di autonomia, la cui massima conquista è la nuova forma del sonetto. Segnalo che per Castellani 2000, p. 488 la lingua dei Siciliani è «un siciliano colto, letterario, "illustre" con latinismi, gallicismi, prestiti dai dialetti continentali; ma dai tratti fondamentalmente siciliani».

<sup>2</sup> Per la questione della lingua dei volgarizzamenti, rimando a Folena 1991, che riprende un saggio uscito per la prima volta nel 1973, e a Frosini 2014, due contributi fondamentali per la storia della pratica traduttoria nell'Italia medievale.

<sup>3</sup> La prima attestazione della parola risale al 1268 e si trova nella traduzione toscana ad opera di Andrea da Grosseto dei *Trattati morali* di Albertano da Brescia. L'edizione è in Selmi 1837, l'occorrenza è a p. 286 nell'*explicit*. Si guardi poi all'introduzione in Segre 1953, p. 11, in cui viene detto che «volgarizzamento è, nella nostra prima letteratura, situazione mentale prima ancora che attività specifica»; cfr. poi TLIO s.v. *volgarizzare*.

<sup>4</sup> Per il rapporto tra *volgarizzare* e *tradurre* si veda il contributo di Folena 1991, soprattutto alle pp. 12-13. Cfr. poi lo studio di Leonardi 1996, incentrato sulle traduzioni bibliche.

produzione<sup>5</sup> sia per l'abilità stessa del traduttore. Sono piuttosto rare le traduzioni in versi: una rielaborazione in rima richiede una competenza estranea alla maggior parte dei volgarizzatori dal francese che spesso non sono traduttori professionisti ma, anzi, sono amatori che realizzano opere di qualità modesta, molto vicine al loro modello<sup>6</sup>. Si tratta infatti di una letteratura di carattere «tutt'altro che aristocratico quella che dalla Francia veniva importata con avidità (...); era la borghesia comunale che sentiva la necessità e il piacere della letteratura»<sup>7</sup>. Il risultato finale non è certamente equiparabile alla produzione lirica delle Origini, in cui vi è invece una continua ricerca di una raffinatezza espressiva, oltre alla rivendicazione di una certa autonomia letteraria.

Tra queste due posizioni, polarizzate tra loro, si inseriscono i cantari: gli argomenti di queste narrazioni in ottave non sono spesso una creazione originale degli anonimi compilatori ma rimontano a diversi antecedenti, pur non trattandosi certo di una semplice traduzione. I canterini rielaboravano la materia su più livelli: il contenuto e lo stile venivano riadattati alle richieste peculiari del pubblico che non è più quello circoscritto della corte ma è ben più ampio, come si vedrà più avanti<sup>8</sup>. La trasposizione in ottave è l'esempio più evidente<sup>9</sup>: in conseguenza dell'adattamento a questa nuova forma, gli autori intervenivano anche sugli aspetti retorici e sintattici, al fine di rendere i cantari più fruibili, oltre che più adatti alla memorizzazione. Non sono però solo gli aspetti pratici a guidare le scelte dei canterini: non mancano, infatti, ottave più raffinate, come quelle, ad esempio, della *Ponzela Gaia*<sup>10</sup> in cui è evidente lo sforzo compositivo del suo autore, che non si limita a riproporre in una nuova forma un

---

<sup>5</sup> Per quello che riguarda l'ambiente di ricezione, la diversificazione del contesto socio-culturale è già evidente dalla metà del Duecento, quando in Toscana i testi sono tradotti soprattutto per un pubblico cittadino e mercantile, mentre nel Nord Italia si tratta di una realtà signorile, cfr. Guthmüller 1989, pp. 206-208 e pp. 210-213.

<sup>6</sup> Un caso estremo di ripresa del modello può essere rappresentato dalla versione pisana del *Bestiaire d'Amours* di Richart de Fournival: il testo è fitto di gallicismi, ricondotti al «fascino della 'parleure' di Francia di cui un ignoto volle, di là da ogni coscienza delle proprie capacità, prolungar l'eco nel volgare del sì» cfr. Crespo 1972, p. 8.

<sup>7</sup> Segre 1953, p. 13.

<sup>8</sup> Come si vedrà, il capitolo 3 presenta una disanima della tradizione degli studi cantari e un'analisi più dettagliata delle principali caratteristiche di questi testi, ivi compresa la questione del loro pubblico, con puntuali indicazioni sulla bibliografia critica.

<sup>9</sup> Per la storia dell'ottava rimando soprattutto allo studio di Balduino 1984.

<sup>10</sup> Barbiellini Amidei 2000, p. 12.

racconto cortese-cavalleresco ma vi pone una cura e un'attenzione che lo avvicinano ad altri autori della penisola, a noi giunti con dignità di nome<sup>11</sup>.

Come già accennato, i cantari attingono a un vastissimo repertorio tematico, in cui cicli più noti, come quello carolingio e quello bretone, si incontrano con narrazioni meno celebri ma ciò che li accomuna è uno spiccato – seppur non esclusivo – interesse per la materia di stampo galloromanzo.

Le vicende raccontate non potrebbero essere più diverse ma la tradizione degli studi sui cantari ha spesso identificato dei modelli francesi da cui i canterini avrebbero tratto ispirazione per le loro opere: si trovano storielle licenziose, racconti cortesi e grandi narrazioni cavalleresche, che vedono ora nei delicati *lais* di Maria di Francia, ora nei divertenti *fabliaux*, ora nei grandi *roman* in prosa la loro fonte, sia essa più diretta o mediata. Non sempre infatti è facilmente riconoscibile un unico modello per i cantari: a parte alcuni casi, che riguardano per lo più le ottave a tema cavalleresco<sup>12</sup>, i nuclei narrativi non sono accolti direttamente dal canterino ma sono il risultato di una serie di passaggi intermedi, in cui il retroterra culturale comune dell'Europa medievale ha sicuramente ricoperto un ruolo importante.

Il problema dell'identificazione delle fonti non è certo marginale: Ezio Levi, che curò l'edizione dei cantari cosiddetti "legendari"<sup>13</sup>, dedica un volume alla disamina dei modelli usati dai canterini, nel tentativo di identificare i complessi percorsi dei principali nuclei narrativi che circolarono per tutta Europa, ripresentandosi sotto le più diverse forme.

A partire dal contributo di Levi, lo sforzo ricostruttivo, almeno fino ad oggi, si è concentrato sugli aspetti tematici, alla ricerca di sviluppi narrativi comuni che permettessero di tracciare un convincente quadro dei rapporti di derivazione, trascurando però l'aspetto linguistico, che non può, a parer mio, ricoprire un ruolo secondario. Una volta identificata una dipendenza da una fonte sul piano narrativo, diventa necessario verificare se questa abbia lasciato delle tracce nella lingua, soprattutto nel lessico che, di fatto, è molto spesso la componente più ricettiva.

---

<sup>11</sup> Si veda, a tal proposito, il contributo di Favati 1962.

<sup>12</sup> Mi riferisco qui ai *Cantari di Lancillotto*, noti anche come *La struzione della Tavola Ritonda*, che trovano nella *Mort Artu* la loro fonte e alle ottave del *Febus-el-Forte*, che prende la sua materia dal *Roman de Palamèdes*.

<sup>13</sup> Levi 1914.

Questo lavoro, dunque, intendere muovere da quanto già ricostruito, sottoponendolo a verifica: il *corpus* di cantari presi in esame, per quanto eterogeneo per argomento e per lunghezza<sup>14</sup>, è stato definito sulla base di quanto gli editori o gli studiosi del testo abbiano stabilito in merito alle loro fonti.

Sono stati analizzati dal punto di vista del lessico quei cantari per cui la tradizione critica ha individuato già una fonte d'Oltralpe: tralasciando lo sviluppo narrativo, dunque, l'attenzione si è concentrata su quali tracce siano rimaste nella lingua delle ottave. I gallicismi diventano quindi delle parole-spia delle modalità ripropositive di argomenti galloromanzi: si è cercato di definire caso per caso il ruolo che le voci possono avere nel singolo cantare, costruendovi attorno un quadro più ampio. Per ogni lemma, infatti, si è proseguito nell'intento di ricostruirne la storia, a partire dalle prime attestazioni nelle lingue galloromanze, per poi ripercorrerne il percorso nell'italiano, tenendo come confini i limiti temporali già stabiliti da Cella<sup>15</sup> e dai *corpora* OVI<sup>16</sup>. Si tratta di sezioni fondamentali che hanno permesso di descrivere meglio il lessico dei canterini: in questo modo ho potuto verificare se questi autori si limitassero a riproporre voci ben consolidate dalla letteratura precedente o se i gallicismi fossero invece indice di un rapporto più stretto con un determinato modello – configurandosi dunque come dei trascinamenti – o, ancora, se questi forestierismi adempissero a specifiche funzioni di impreziosimento o di variazione linguistica.

Un'analisi completa della presenza dei gallicismi nei cantari non può tuttavia prescindere da una considerazione fondamentale, e cioè la distanza cronologica che separa le prime attestazioni di un lemma nei più antichi testi dell'italiano e il ripresentarsi dello stesso in un contesto letterario, geografico e storico diverso. Dall'ingresso delle prime voci francesi e provenzali nella Penisola ai cantari, infatti, intercorre molto tempo, spesso secoli, e si deve quindi prendere in considerazione l'evoluzione che i termini hanno avuto nel frattempo, prima di giungere nei testi

---

<sup>14</sup> Si pensi ad esempio alla *Spagna* maggiore, consacrata alle vicende di Rolando e Carlo Magno nella penisola iberica, che è costituita da quaranta sottounità, mentre la *Lusignacca* è composta da un solo cantare di dieci ottave a tema erotico.

<sup>15</sup> Cella 2003, pp. XVI-XVII.

<sup>16</sup> Proprio per questa ragione, benché alcuni dei cantari analizzati risalgano anche al XV secolo, il campo di indagine dell'italiano antico si limita al 1375, data limite del *corpus* TLIO.



italiani, latori del punto d'arrivo dell'evoluzione lessicale delle parole qui sottoposte ad analisi.

Perché questo sia possibile, dunque, è stato necessario circoscrivere il *corpus* di testi da esaminare: sono stati esclusi quei cantari che, come *Priamo e Tisbe*, di matrice ovidiana<sup>17</sup> o *Ippolito e Dianora*, fondata una novella attribuita a Leon Battista Alberti<sup>18</sup>, non hanno alle loro spalle antecedenti chiaramente d'Oltralpe, mentre sono stati inclusi tutti quei testi per cui la critica precedente ha già rintracciato una fonte galloromanza, sia pure mitigata.

Sono stati sottoposti a spoglio linguistico, dunque, i seguenti testi<sup>19</sup>:

- il *Bel Gherardino* (*BGh*), in cui, pur non essendo menzionati né Artù né i suoi cavalieri, si ritrovano tracce ed evidenti parallelismi con alcuni poemi francesi, le sue fonti sono piuttosto varie, ma il cantare sembra avvicinarsi in particolar modo ai *lais* di *Lanval* e di *Graelent*, oltre che al *Partenopeu de Blois*<sup>20</sup>;
- il *Carduino* (*Carduino*), la cui fonte principale è stata identificata, seppur con intermediari ancora sconosciuti, nel *Bel Inconnu*<sup>21</sup>;
- la *Dama del Verzù* (*DaVe*), dalla novella cortese della *Chastelaine de Vergi*<sup>22</sup>;
- i sei cantari di *Febus-el-Forte* (*Febus*), che traspongono in ottave la prosa del *Roman de Palamedès*, probabilmente attraverso la mediazione di un volgarizzamento italiano<sup>23</sup>;
- il *Fiorio e Biancifiore* (*FiBi*) che rielabora il *Floire et Blanchefleur* anticofrancese<sup>24</sup>;

---

<sup>17</sup> L'edizione curata da Manetti è in Benucci – Manetti – Zabagli 2002, vol. 1, pp. 165-192; cfr. poi la nota al testo sempre in Benucci – Manetti – Zabagli 2002, vol. 2, pp. 889-892. Segnalo però Scarpati 2017 rintraccia dei punti di contatto tra una redazione quattrocentesca del cantare l'anonimo *Priamus et Tisbé*, cfr. anche Ugolini 1933 e Ugolino 1934.

<sup>18</sup> L'edizione del cantare è a cura di Manetti, in Benucci – Manetti – Zabagli 2002, vol. 2, pp. 509-557.

<sup>19</sup> L'elenco seguente è ordinato alfabeticamente secondo le sigle che verranno poi riportate per i singoli cantari nelle schede lessicali.

<sup>20</sup> Balduino 1970, pp. 73-75 e il commento dell'editore in Benucci – Manetti – Zabagli 2002, vol. 1, pp. 53-55. Cfr., in merito alla circolazione del *lai* di Maria di Francia, Bendindelli Predelli 1985, più specificatamente alle pp. 14-19.

<sup>21</sup> Delcorno Branca 1999, p. 13. Cfr. anche Rajna 1873 e Monfrin 2001b.

<sup>22</sup> Manetti 2002, vol. 1, pp. 371-378. Cfr. anche Catalano 1920 e Mariani 1988.

<sup>23</sup> Limentani 1962, pp. VII-XXXIX.

<sup>24</sup> Si veda l'introduzione al cantare di Benucci 2002, vol. 1, pp. 5-6. Cfr. De Robertis 1961, p. 125 e De Robertis 1970, p. 78, oltre a Crescini 1882; Crescini 1889; Monteverdi 1958 e Balduino 1970, pp. 33-36 per i rapporti con le opere del Boccaccio.

- la rielaborativa *Canzone dello indovinello* o *Novella della figliuola del mercante (Indovinello)*<sup>25</sup>, un breve cantare di stampo novellistico che guarda al *fabliau de la Grue*<sup>26</sup>;
- i cantari de *La guerra di Troia*, che combinano due fonti diverse, il volgarizzamento a opera del fiorentino Filippo Ceffi dell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne e la *Storia di Troia* di Binduccio dello Scelto, trasposizione estremamente fedele della prosificazione del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure<sup>27</sup>, nota come *Prose 2*;
- la *Lusignacca (Lusignacca)*, che segue da vicino una novella del Boccaccio ma che dà traccia di una lontana derivazione da *fabliaux* più licenziosi<sup>28</sup>;
- il *Liombruno (Liombruno)*, un dittico di cantari che intesse rapporti con diverse fonti, simili a quelle già citate per il *Bel Gherardino*, ma che a esse ne aggiunge altre, configurandosi come una sorta di “canovaccio” medievale di diverse tematiche<sup>29</sup>;
- la *Ponzela Gaia (PG)*, che vede nel *lai* di *Lanval* il suo modello, oltre che nel *Roman de Belris*, per la trasformazione della damigella in un serpente<sup>30</sup>;
- i sette cantari che compongono *La struzione della Tavola Ritonda (Struzione)*, noti anche come *I cantari di Lancillotto*, la cui fonte è stata identificata nella *Mort Artu*, la grande narrazione in prosa che costituisce l'ultima *branche* del ciclo *Lancelot-Graal*<sup>31</sup>;
- i quarantasei cantari che compongono il poema cavalleresco della *Spagna*, che sembra intessere un rapporto piuttosto complesso con l'*Entrée d'Espagne*, il grande poema franco-veneto<sup>32</sup>;
- il *Cantare dei tre preti (TrePreti)*, il cui antecedente è stato identificato nel *fabliau Le prestre teint*<sup>33</sup>;

---

<sup>25</sup> Il cantare è qui citato con il titolo di *Canzone dello indovinello* perché come tale si trova annoverata tra le letture tipiche delle donne nel misogino *Corbaccio*, in Nurmela 1968, p. 120.

<sup>26</sup> Il rimando è a Benucci 2002, vol. 1, pp. 251-252.

<sup>27</sup> Mantovani 2013, pp. 20-40.

<sup>28</sup> Cfr. Zabagli 2002, vol. 1, pp. 195-196.

<sup>29</sup> Cfr. Manetti 2002, vol. 1, pp. 303-304.

<sup>30</sup> Barbiellini Amidei 2000, pp. 11-17. Cfr. poi Bendinelli Predelli 1985, pp. 19-21.

<sup>31</sup> Bendinelli Predelli 2015, pp. VII-XXXVI, cfr. anche Mantovani 2014.

<sup>32</sup> Catalano 1939-1940 e Strologo 2014.

- le *Ultime imprese* (*UltimeTr*), la *Morte di Tristano* (*MorteTr*) e il *Cantare della Vendetta* (*VendettaTr*) che, pur presentando numerose discrepanze, a livello di contenuto, con la *Vulgata* tristaniana deve avervi di necessità attinto per lo spunto narrativo e tematico<sup>34</sup>;
- *Il duello al petrone di Merlino* (*Petrone*), che sembra trovare un modello nel *Roman de Tristan*, per quanto si configuri in realtà come più prossimo al volgarizzamento noto come *Tristano Veneto*<sup>35</sup>.

A questo primo *corpus* di testi ne è stato poi integrato un secondo, in cui sono confluiti alcuni cantari che presentavano notevoli affinità con quelli precedentemente analizzati. Mi riferisco al cantare di *Lasancis*<sup>36</sup> (*Lasancis*), di cui resta oggi solo un frammento, in cui vengono citati Lancillotto e Tristano in una situazione che colloca lo sviluppo narrativo delle ottave subito dopo a quanto raccontato nel *Duello al Petrone di Merlino*<sup>37</sup>; *Lasancis*, inoltre, l'eroe eponimo protagonista del frammento, ricompare poi nella prosa della *Tavola Ritonda*, in un episodio che ricorda da vicino quanto raccontato nei versi conservati del cantare. Anche il *Gibello* è stato incluso nel regesto dei testi sottoposti a spoglio linguistico: se la situazione iniziale trova un parziale riscontro nel *lai du Freisne* di Maria di Francia e, quindi, lascia forse intravedere un nucleo narrativo di materia bretone, va però detto che lo sviluppo narrativo segue poi una direzione propria, configurandosi come una soluzione in cui elementi arturiani si intrecciano con una forte componente fiabesca, pur mantenendo precisi caratteri cavallereschi<sup>38</sup>.

Sono stati esclusi invece cantari i cui autori sono ad oggi noti, primo fra tutti Antonio Pucci. La questione dell'autorialità è piuttosto complessa: in rapporti con Boccaccio<sup>39</sup>, Pucci si fa rappresentate di una cultura medio-bassa benché non marginale: la maggior parte delle sue opere è mossa da intenti didascalici, in cui l'attualità fiorentina ricopre

---

<sup>33</sup> Cfr. Manetti 2002, vol. 1, pp. 269-270.

<sup>34</sup> Bertoni 1937, pp. 5-18; Balduino 1970, pp. 103-104.

<sup>35</sup> Rajna 1968, pp. VIII-LXXIII. *Il duello al petrone* è stato poi ripreso dalla *Tavola Ritonda* che, come ha dimostrato Delcorno Branca 1998, sembra attingere a nuclei comuni a più cantari.

<sup>36</sup> Bertoni 1937, pp. 13-14 e Delcorno Branca 1999, p. 15.

<sup>37</sup> Bertoni 1937, p. 13.

<sup>38</sup> Bendinelli Predelli 1984, pp. 134-136, ma cfr. anche Zabagli 2002, vol. 1, pp. 463-465.

<sup>39</sup> Tra il Pucci e il Certaldese è sicuro uno scambio di rime, si veda Corsi 1969.

un ruolo preponderante<sup>40</sup> ma è allo stesso tempo autore di cantari di argomento novellistico-legendario<sup>41</sup>. Le sue ottave non possono essere messe sullo stesso piano di cantari anonimi che erano testi certamente più manipolati e meno sorvegliate ma meritano di costituire un *corpus* a sé stante, che sarà, auspicabilmente, oggetto di prossime ricerche<sup>42</sup>.

Il campo d'indagine così definito può dunque essere sintetizzato in una tabella<sup>43</sup>:

SIGLA	TITOLO	FONTI
BGh	<i>Bel Gherardino</i>	<i>Lanval, Graelent, Partenopeu de Blois</i>
Carduino	<i>Carduino</i>	<i>Bel Inconnu</i>
DaVe	<i>Dama del Verzù</i>	<i>Chastelaine de Vergi</i>
Febus	<i>Febus-el-Forte</i>	<i>Roman de Palamedès</i>
FiBi	<i>Fiorio e Biancifiore</i>	<i>Floire et Blanchefleur</i>
GdT	<i>Guerra di Troia</i>	<i>Prose 2</i>
Gibello	<i>Gibello</i>	
Indovinello	<i>Canzone dello indovinello o Novella della figliuola del mercante</i>	<i>Fabliau de la Grue</i>
Lasancis	<i>Cantare di Lasancis</i>	
Liombruno	<i>Liombruno</i>	<i>Lanval, Graelent, Partenopeu de Blois</i>
Lusignacca	<i>Lusignacca,</i>	<i>fabliaux</i>
MorteTr	<i>Morte di Tristano</i>	<i>Roman de Tristan</i>
Petrone	<i>Il duello al petrone di Merlino</i>	<i>Roman de Tristan</i>
PG	<i>Ponzella Gaia</i>	<i>Lanval, Roman de Belris</i>
Spagna	<i>Spagna cavalleresca</i>	<i>Entrée d'Espagne</i>
Struzione	<i>La struzione della Tavola Ritonda</i>	<i>Mort Artu, ciclo Lancelot-Graal</i>
TrePrete	<i>Cantare dei tre prete</i>	<i>Le prestre teint</i>
UltimeTr	<i>Ultime imprese di Tristano</i>	<i>Roman de Tristan</i>
VendettaTr	<i>Cantare della Vendetta di Tristano</i>	<i>Roman de Tristan.</i>

<sup>40</sup> Si pensi alla messa in terzine della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani che si realizza nel *Centiloquio*, opera che però si conclude al novantesimo canto con gli avvenimenti del 1336, si veda San Luigi 1772-1775 .

<sup>41</sup> Mi riferisco al *Bruto di Bretagna*, ai *Cantari della Reina d'Oriente*, all'*Apollonio di Tiro*, a *Madonna Leonessa* e al *Gismirante*. Le edizioni più recenti di questi cantari si trovano in Benucci – Manetti – Zabagli 2002.

<sup>42</sup> Per lo stesso principio, sono stati esclusi altri cantari il cui autore è noto, come *L'innamoramento di Galvano* del Frate Evangelista Fossa, che rielabora la *Ponzella Gaia*, e *L'innamoramento di messer Tristano e Innamoramento di Lancilotto e di Ginevra* di Niccolò degli Agostini, ormai cinquecenteschi. Infine, sono stati esclusi alcuni cantari che, pur citando come espedienti narrativi arturiani, sono solo riproposizioni convenzionali di temi popolari, come *Galasso della Scura Valle*, il nome di ascendenza cavalleresca è forse l'unico elemento di nota, in queste ottave frammentarie e oramai prive di rilievo stilistico, cfr. Delcorno Branca 1999, pp. 14-15.

<sup>43</sup> La tabella è organizzata secondo l'ordine alfabetico delle sigle di riferimento.

### 3. I cantari e la tradizione degli studi.

*ch' i' non so quale in prima cominciare,  
o di qual più vi piaccia udir cantare.*

Come per i rapporti tra italiano e lingue galloromanze, prima che si apra la discussione linguistica delle voci prese in esame, si rende necessario un *excursus* dedicato alla definizione del genere cantare e alla tradizione degli studi.

Con il termine “cantare” si definiscono i poemetti narrativi in ottave<sup>1</sup> attestati a partire dalla seconda metà del Trecento, destinati ad avere un discreto successo almeno per tutto il secolo successivo, grazie alla loro capacità di intrattenere «l’eterogeneo pubblico delle piazze diffondendo sotto una nuova e più modesta veste linguistica, stilistica e retorica i prodotti della letteratura colta e di qualità»<sup>2</sup>. Quest’affermazione di Marco Villoresi evidenzia le caratteristiche principali del genere cantare, dalla componente performativa al pubblico, dalla materia raccontata alle modalità della narrazione e di fruizione, tutti elementi fondativi del genere stesso, su cui diversi studiosi hanno concentrato la loro attenzione. Sono tre le tappe fondamentali che hanno segnato la progressione degli studi sui cantari: si tratta di tre convegni internazionali (Montreal nel 1981, Zurigo nel 2005 e Milano nel 2015) che, con le successive pubblicazioni degli atti<sup>3</sup>, hanno dato nuovo risalto a un genere estremamente complesso da descrivere, data l’incredibile eterogeneità che lo caratterizza<sup>4</sup>. L’ibridazione è considerata da Renzo Rabboni<sup>5</sup> come un elemento imprescindibile della letteratura in volgare della Penisola, almeno per quel che riguarda i primi secoli: i confini tra i generi letterari non sono rigidamente definiti e i cantari danno mostra di un

costante divenire, soggetto all’avvicinarsi di forme, dalla breve trecentesca a quella ciclica quattro-cinquecentesca, a quella contaminata

---

<sup>1</sup> Barbiellini Amidei 1997, pp. 7-17. Cfr. poi Ragni 1986.

<sup>2</sup> Villoresi 2000, p. 37.

<sup>3</sup> Si tratta rispettivamente di Picone – Bendinelli Predelli 1984; Picone – Rubini 2007 e del n. XIX di «Critica del testo», pp. 159-246, pubblicato nel 2016.

<sup>4</sup> Tra il convegno di Montreal e quello di Zurigo si colloca il fondamentale studio di Cabani 1988, dove si assiste allo sforzo di tracciare le coordinate comuni del genere cantare, insistendo più specificatamente su quelli di tema epico-cavalleresco.

<sup>5</sup> Rabboni 2013, p. 9-10.

con l'ambito devoto della sacra rappresentazione e della lauda; di ispirazione e di temi, dal racconto leggendario e fiabesco, di intonazione marcatamente popolaresca, a quello colto esemplato su fonti autorevoli. Fino a giungere a cavaliere di Quattro e Cinquecento, allorché l'osmosi diventa un fatto clamoroso e l'inchiesta di eroi e cavalieri si condisce con le movenze dell'egloga, della poesia maccheronica, della lirica amorosa ed elegiaca, oltre che della novella boccacciana<sup>6</sup>.

In ragione di questo, è forse più prudente definire "tendenze" i caratteri generalmente condivisi dai cantari che, riprendendo la fortunata sintesi di Villoresi, riguardano tre elementi fondamentali: la questione dell'oralità, reale o fittizia<sup>7</sup>, con i suoi stilemi e la sua retorica ben riconoscibile; la fisionomia del canterino e del suo pubblico e la materia della narrazione, a cui va aggiunta la complessa questione della nascita dell'ottava.

### ***3.1 La questione dell'oralità.***

Nonostante la produzione canterina sia estremamente variegata – soprattutto dal punto di vista tematico – vi sono non pochi tratti comuni che rendono possibile l'individuazione di alcune coordinate entro cui definire il genere stesso. Un primo elemento è la forte componente orale<sup>8</sup>, a cui rimanda la dicitura stessa di "cantare": almeno in un primo momento, infatti, questi testi venivano recitati per strada e nelle piazze dai canterini<sup>9</sup>, come testimonia il «ricco bagaglio di formule e topoi che alludono direttamente ad un funzionamento del testo in condizioni che potremmo definire "teatrali"»<sup>10</sup>. Si pensi a quanto raccontato da Levi riguardo al giullare fiorentino Niccolò Povero: quest'ultimo «doveva dunque essere uno di quegli straccioni che bighellonavano tra le logge (...). Sua occupazione precipua doveva essere quella, e non altra, di lanciare frizzi e motti ai passanti e di intonare cantari in sulla piazzetta di S. Martino...»<sup>11</sup>. Questo rimatore pressoché sconosciuto, secondo la ricostruzione dello studioso, si guadagnava da vivere recitando racconti rimati nelle piazze pubbliche e

---

<sup>6</sup> Rabboni 2013, pp. 9-10.

<sup>7</sup> L'oralità «diviene spesso una "finzione di oralità" del tutto indipendente da qualsiasi evento di *performance*», cfr. Barbiellini Amidei 2007, p. 23.

<sup>8</sup> Si veda in particolar modo il contributo di Spiazzi 2016.

<sup>9</sup> Cfr. sulle modalità di recitazione, lo studio di Varvaro 2001, pp. 337-342.

<sup>10</sup> Cabani 1988, p. 14

<sup>11</sup> Levi 1915, p. 84.

nei mercati sul finire del Trecento<sup>12</sup>: pur non venendo citati gli argomenti di queste sue esibizioni, l'importanza della componente performativa è chiara. La partecipazione del pubblico non è un elemento trascurabile, dato che la materia delle narrazioni doveva essere coinvolgente ma, allo stesso tempo, doveva essere inserita in una forma facile alla memorizzazione: i cantari sembrano essere il genere che meglio risponde a queste esigenze, con le loro ottave rime e i loro argomenti cavallereschi o più licenziosi. I cantari e il loro metro, infatti, sembrano avere come principale caratteristica «la “popolarità”, l'esser popolari e richiamarsi a un orizzonte di condivisione, interdiscorsività, continuo riuso quando non memorabilità»<sup>13</sup>. Anche nel Quattrocento, quando si apre la grande stagione di quella che potrebbe essere definita la letterarizzazione dei cantari<sup>14</sup>, ovvero la messa per iscritto del genere secondo una codificazione che andava via via diventando sempre più precisa<sup>15</sup>, non vengono meno le cosiddette «marche dell'oralità»<sup>16</sup>, quali, ad esempio, la semplicità della struttura rimica, per lo più organizzata in distici, e il ricorrere di rime spesso desinenziali e verbali, che facilitavano la memorizzazione e limitavano le difficoltà del canterino nel momento della recitazione.

Bisogna però tener presente che il successo delle ottave rime è determinato proprio dalla tradizione scritta che, nel fissare e definire il genere, lascia intravedere una serie di elementi tradizionalmente propri delle narrazioni performative, siano esse degli inserti “a tavolino” o delle registrazioni di esecuzioni pubbliche. Come sottolineato da Domenico De Robertis, «la mediazione, il filtro della scrittura, unico documento disponibile, è ineliminabile»<sup>17</sup>; allo stesso tempo, non si può escludere che i cantari fossero destinati sia alla lettura privata che alla recitazione pubblica<sup>18</sup>. Nel corso del

---

<sup>12</sup> Levi 1915, p. 103.

<sup>13</sup> Barbiellini Amidei 2016, p. 306.

<sup>14</sup> De Robertis 1996, pp. 436-449.

<sup>15</sup> Si veda la rassegna di studi proposta in Cabani 1980, p. 1.

<sup>16</sup> Cabani 1988, p. 14.

<sup>17</sup> De Robertis 1984, p. 22.

<sup>18</sup> Si pensi al romanzo cavalleresco che in area romanza era sia recitato nelle corti sia letto privatamente, come testimoniato, ad esempio, dall'*incipit* del *Chevalier au lion* di Chrétien de Troyes, nella cui scena di apertura Artù e i suoi cavalieri sono invitati all'ascolto delle avventure di Calogrenant. Il La celeberrima lettura che Paolo e Francesca fanno delle storie di Lancillotto, nel canto V dell'*Inferno*, racconta la circolazione scritta delle narrazioni di “materia di Bretagna”, destinate alla lettura privata. In merito alla recitazione dei *romans* si veda l'introduzione in Vitz – Regalado – Lawrence 2005, pp. 1-11.

Quattrocento, dunque, si assiste a un progressivo allontanamento dalla dimensione performativa in direzione di quella della scrittura. La breve unità del cantare trecentesco assume via via una dimensione più ampia e più organizzata, pur mantenendo un solido legame con la componente orale<sup>19</sup>, nonostante i tratti tipici dell'elemento performativo appaiano sclerotizzati, oltre che privi di una vera e propria valenza recitativa.

Se i cantari trecenteschi sono per lo più organizzati in una sola unità, il processo di letterarizzazione porta con sé un ampliamento della narrazione<sup>20</sup>, che arriva a occupare sempre più ottave e a venir organizzata in più sottounità, secondo una divisione interna che ricorda da vicino le *séances* tipiche della tradizione giullaresca. Le formule di apertura e di chiusura, oltre che alcune figure tipiche come le ripetizioni<sup>21</sup>, le ridondanze e le anacronie, lasciano intravedere dei tempi, per così dire, standard di recitazione, legati a un numero fisso di ottave e ad allusioni all'estemporaneità della *performance*<sup>22</sup> dei cantari che, come nel caso della *Struzione della Tavola Ritonda*, possono

---

<sup>19</sup> Come sottolineato da Limentani 1962, p. XXVI, «la tradizione [scritta] scarsamente rispettosa e di tipo redazionale, propria del genere, ci consegna testi spesso ormai distanti dalla stesura autentica».

<sup>20</sup> Si pensi a quanto messo in luce in Picone p. 267, dove, in riferimento alla *Struzione della Tavola Ritonda*, viene detto che «[i cantari della *Struzione*] verrebbero così ad occupare una posizione intermedia fra i cantari primitivi ancora trecenteschi (tipo quello di *Fiorio e Biancifiore* o del *Bel Gherardino*) e i cantari tardo-quattrocenteschi (tipo la *Spagna in rima* e *l'Orlando*), e quindi fra i cantari fiabeschi a sfondo vagamente arturiano, e i cantari epici, a sfondo carolingio. In altre parole, i *Cantari di Lancillotto* rappresenterebbero il momento di passaggio fra un iniziale sfruttamento in direzione folklorica delle tematiche cavalleresche, ed una loro posteriore utilizzazione sempre più decisamente letteraria».

<sup>21</sup> Pur considerando che i fenomeni di ripresa e ripetizioni sono difficilmente generalizzabili data l'estrema varietà delle funzioni a cui assolvono nei cantari, Cabani individua due grandi modelli per questo riuso di un «prodotto di una narrativa orale e popolare»: da un lato, le *chansons de geste*, dall'altro la tradizione lirica, anche di stile elevato. Nelle grandi canzoni epiche, infatti, si può rintracciare un ampio uso della ripresa tra fine e avvio di lassa (si veda in tal proposito Rychner 1955), così come nella produzione poetica popolare e non, dato che l'espedito delle *coblas capfinidas* è proprio della tradizione più raffinata. Cfr. Cabani 1988, pp. 195-216 e gli esempi proposti (la citazione è da p. 196). Per il rapporto tra lassa e ottava cfr. Limentani 1984, pp. 49-74; per cantari e lirica, sempre in merito al fenomeno della ripresa interstrofica, si veda il contributo di Balduino 1964, nello specifico alle pp. 28-29. Segnalo però che per Limentani 1962, p. XXVIII «queste riprese, di cui tanto si parla per i cantari, sono molto più infrequenti di quanto non si creda. E non è poi detto che si tratti piuttosto di uno stilema indipendente da quello dello funzione pratica».

<sup>22</sup> Limentani 1984, p. 67.



essere articolati in diverse sottounità<sup>23</sup>. Come sottolineato da Maria Cristina Cabani, almeno inizialmente, «sono esigenze puramente pratiche (sete, stanchezza, necessità di non annoiare) quelle che (...) impongono e giustificano l'interruzione del racconto»<sup>24</sup>: l'organizzazione in *séances* dà il ritmo all'andamento del narrato stesso, imponendosi, talvolta, sulla vicenda. Nel rapporto tra il tempo della storia e il tempo della recitazione è quest'ultimo a imporsi, determinando in alcuni casi delle brusche interruzioni o delle sospensioni del racconto<sup>25</sup>, seguite dal preannuncio di una nuova sottounità e, dunque, dall'invito a proseguire nell'ascolto. Ogni *séance* è così connessa a quelle che la precedono e la seguono, pur conservando una sufficiente autonomia che ne consente una fruizione immediata e indipendente.

Gli elementi di ripresa non servono solo a collegare le sottounità tra di loro ma si trovano anche all'interno dei cantari stessi: le ottave, che pur presentando alcune affinità con le lasse tipiche delle *chansons de geste*, come il rispondere a delle forti istanze di narratività<sup>26</sup>, hanno però dei confini ben definiti e non rimangono strofe isolate ma, anzi, sono strettamente connesse l'une alle altre attraverso espedienti metrici, così da costruire un'unica unità narrativa. Gli studi di Marco Praloran<sup>27</sup> individuano in questi fenomeni propri dell'andamento ritmico dei cantari ulteriori spie dell'originaria oralità: le numerose irregolarità rintracciate negli endecasillabi delle ottave conferiscono una certa «fluidità, piuttosto rudimentale, [che] non irrigidisce la

---

<sup>23</sup> Sempre in riferimento alla *Struzione della Tavola Ritonda* ma applicabile a più cantari organizzati in sottounità, come quelli della *Guerra di Troia*, mi sembra particolarmente rilevante quanto sostenuto da Mantovani 2016, p. 162, secondo cui «la maggiore lunghezza e strutturazione (anche dal punto di vista sintattico e metrico del testo, chiaramente indebitato con la scrittura – consentono di intravedere dietro l'anonimato o dietro il puro nome di una personalità autoriale più definita e di ipotizzare per essi una *intentio operis* differente, nel segno della letterarietà». Si veda poi anche Mantovani 2014, pp. 46-47, che identifica una serie di elementi comuni a cantari che potremmo definire "di transizione", che occupano cioè una posizione intermedia tra le prime manifestazioni del genere e il suo punto più alto di realizzazione individuabile nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Tra le caratteristiche individuate figurano «l'aggancio a un testo scritto che ne rappresentasse la fonte in senso tecnico (...), una lunghezza maggiore (con una struttura a più *séances*, quando non ciclica) (...), una minore invadenza del cosiddetto "stile formulare", una sintassi più strutturata, e meno paratattica, accompagnata da un lessico di maggior pregio, un tessuto più o meno fino (...) di reminescenze dantesche (...), una regolarità più marcata della misura metrica; in aggiunta a questo, una migliore cura del ritmo, la presenza sporadica di *enjambement*».

<sup>24</sup> Cabani 1988, p. 155.

<sup>25</sup> Si vedano gli esempi proposti da Cabani 1988, pp. 153-156.

<sup>26</sup> Cfr. Limentani 1984, pp. 49-74.

<sup>27</sup> Mi riferisco soprattutto a Praloran 2007.

recitazione, anzi (...) ne è una risorsa»<sup>28</sup>: ipermetria e ipometria potevano venir corrette nel corso della *performance*, soprattutto grazie a fenomeni come l'episinalefe<sup>29</sup>, e cioè al convergere in un'unica sillaba della vocale finale di un verso e di quella iniziale del successivo. Le riprese rispondono anche a istanze di coinvolgimento del pubblico, dato che la reiterazione viene usata anche per orientare le aspettative del pubblico attraverso la forma "nuovo-dato; nuovo-dato"<sup>30</sup>: la riproposizione di un elemento fa sì che il successivo goda di maggior attenzione ma, allo stesso tempo, l'insistenza su ciò che viene ripetuto aumenta la drammaticità del racconto<sup>31</sup>. Inoltre, le riprese contribuiscono a creare effetti di *suspance* e di *climax*, senza però che venga bruscamente interrotto il ritmo della narrazione: si pensi ai *Cantari di Carduino*, dove il racconto dell'ardimentoso ingresso del protagonista nella società cavalleresca è scandito da una serie di ripetizioni<sup>32</sup>.

Le caratteristiche proprie della componente performativa continuano a coesistere con il processo di messa per iscritto dei cantari anche per tutto il Rinascimento, quando oralità e scrittura «si intersecano e rispecchiano a vicenda»<sup>33</sup>: se da un lato si apre la grande stagione della cultura scritta, anche grazie all'invenzione della stampa<sup>34</sup>, dall'altro il pubblico continua ad ascoltare incantato i poeti canterini<sup>35</sup> che restano apprezzatissimi ed estremamente popolari, grazie alla loro capacità di coinvolgere l'uditorio.

---

<sup>28</sup> Praloran 2007, p. 6. La stessa fluidità della narrazione è sottolineata da Morabito 2012, p. 382.

<sup>29</sup> Balduino 2004, p. 207. Segnalo che però in Beltrami 2011, p. 174 viene riportato come unico caso certo di episinalefe quello relativo all'afèresi dei versi incipitari: negli altri casi vengono invece individuati fenomeni di anisossilabismo o di «tradizione testuale discutibile» (la citazione è da Beltrami 2011, p. 405).

<sup>30</sup> Praloran 2007, pp. 8-9 e 14-17.

<sup>31</sup> Spiazzi 2016, p. 151.

<sup>32</sup> Si prendano ad esempio i versi conclusivi e incipitari delle ottave XXII e XXIII del I cantare: «e' cominciò a usare colla gente, / con questi ispidi in mano ognun tagliente» e «per la città Carduino andava / cominciando co' giovani a usare», in Delcorno Branca 1999, p. 44.

<sup>33</sup> Degl'Innocenti 2008, p. 15.

<sup>34</sup> Si veda a tal proposito il contributo di Rospocher 2013, che individua nella stampa un momento di rottura antropologica, che marca il passaggio dalla cultura orale a quella alfabetica.

<sup>35</sup> Degl'Innocenti 2012, p. 155. Cfr. anche Villoresi 2009, pp. 16-32.

### 3.2 I canterini e il loro pubblico

In effetti, è proprio l'apprezzamento del pubblico a determinare il successo dei cantari e a far sì che il genere vada incontro a quel processo di letterarizzazione che ci consente, oggi, di leggere le ottave che altrimenti, data l'estemporaneità e la natura effimera delle *performance* di piazza, non si sarebbero conservate<sup>36</sup>.

Almeno in origine<sup>37</sup>, i cantari erano destinati alla fruizione immediata da parte di un pubblico quanto più ampio possibile, il cui interesse andava sollecitato attraverso ogni tipo di espediente: l'obiettivo dei canterini non era solo quello di raggiungere «una *élite* di intellettuali, ma anche (...) quel *maximum* di successo e di diffusione che abbiamo ravvisato come finalità tipica e primaria della letteratura di consumo»<sup>38</sup>.

Questi cantastorie<sup>39</sup> non si contraddistinguevano dai loro contemporanei per erudizione e abilità compositiva ma, piuttosto, erano in grado di rielaborare e riproporre storie già note, inserendole in una diversa forma metrica. Lo stile chiaro e allo stesso tempo incisivo dei cantari doveva poter coinvolgere un pubblico borghese e popolare, pur restando un genere subordinato alla letteratura alta. La novella CXIV di Franco Sacchetti<sup>40</sup> rappresenta una preziosa testimonianza di questa subalternità: qui

---

<sup>36</sup> Segnalo però che la tradizione testimoniale dei cantari è, in realtà, piuttosto scarna: come evidenziato da De Robertis 1990, p. 427, «la regola sembra dunque quella della massima dispersione, ossia della rarità delle testimonianze, sino al limite, per moltissimi cantari della testimonianza unica». In particolar modo, le testimonianze trecentesche sono di carattere misto e frammentario, come il codice Magliabechiano VIII.1372, conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, in cui sono stati trascritti cantari e testi in prosa. Un'eccezione è rappresentata dal codice noto come Kirkup dal nome del collezionista: il manoscritto, anch'esso della Biblioteca fiorentina (Nuove Accessioni 333) tramanda i cantari di Antonio Pucci, uno dei pochi canterini di cui ci è giunto il nome, e sembra essere stato esemplato in un ambiente molto vicino a Pucci stesso, di cui riflette, con ogni probabilità, un disegno autoriale, cfr. De Robertis 1990, p. 429. Più in generale, però, la tradizione appare tanto più esigua se confrontata a quella delle opere coeve, forse proprio in ragione della componente effimera e della forte rielaboratività che caratterizza il genere: «non c'è dubbio, d'altra parte, che il cantastorie confidava soprattutto sulla prontezza della propria memoria e sulla propria abilità di improvvisatore, sicché, in quale misura non sappiamo, ogni nuova esecuzione poteva portare a variazioni, adattamenti occasionali, aggiunte e scorciature», cfr. Balduino 1970, p. 9. Sempre in merito alla tradizione scritta dei cantari si veda anche De Robertis 1978.

<sup>37</sup> Il cantare più antico oggi conservatosi è il *Fiorio e Biancifiore*, ma si può facilmente immaginare che le testimonianze quattrocentesche oggi pervenuteci siano il risultato di un processo più complesso iniziato nel Trecento sotto forma di *performance* orale.

<sup>38</sup> Balduino 1970, p. 6.

<sup>39</sup> Riprendo la dicitura da Balduino 1970, che lo usa in perfetta sinonimia con "canterini".

<sup>40</sup> Il testo è in Faccioli 1970, pp. 299-300 ma cfr. Pernicone 1946, pp. 254-255, oltre che la più recente edizione Zaccarello 2014.

viene raccontato di come Dante, avendo sentito un fabbro declamare goffamente alcuni versi della *Commedia*, reagisce violentemente, gettando a terra gli attrezzi del malcapitato, nell'intento di riservare agli utensili lo stesso trattamento che l'improvvisato cantore aveva avuto per gli "strumenti di lavoro" del poeta, e cioè i versi. Il fabbro, abbattuto, «raccolge le cose e torna al suo lavoro; e se volle cantare, cantò di Tristano e di Lancelotto e lasciò stare Dante»<sup>41</sup>.

I cantari, dunque, pur riscuotendo un notevole successo rimangono un genere secondario i cui autori dovevano avere almeno una modesta cultura letteraria, oltre che una discreta educazione musicale, benché non uniforme. Il divario tra le competenze dei canterini è infatti molto ampio: nonostante, spesso, condividessero un' estrazione sociale modesta, questi autori danno mostra di diverse abilità compositive, tanto che si può facilmente operare una distinzione tra cantari di stile più raffinato, come la *Ponzela Gaia* da quelli più raffazzonati, a cui, tendenzialmente, toccava una circolazione quasi esclusivamente orale. A prescindere, però, dall'eleganza e dalla ricercatezza di cui questi testi erano investiti, tutti i cantari sono accumulati tra loro dal tentativo di trovare un punto di incontro tra le esigenze del pubblico più colto e quelle proprie del popolo di cultura più bassa: paladini, cavalieri, dame e nobili fanciulle diventano i protagonisti ideali di queste narrazioni in versi, personaggi cari sia alle classi popolari sia a quelle nobili. Se queste ultime ben conoscevano la letteratura cavalleresca che avevano imparato ad apprezzare soprattutto grazie alla circolazione dei romanzi arturiani in prosa, il pubblico di più bassa estrazione era certamente affascinato dal racconto delle avventure di questi eroi che facevano parte di un mondo "altro".

### ***3.3 La materia della narrazione***

La selezione del materiale è un elemento fondamentale del genere cantare, il cui contenuto non potrebbe essere più vario: dalle vite dei santi alle imprese di Carlo Magno e del suo esercito di paladini, dai cavalieri della Tavola Rotonda alla borghesia cittadina, passando, ovviamente, per i campioni della classicità e per i grandi protagonisti di ascendenza biblica. Una sorta di repertorio si trova nel *Cantare dei*

---

<sup>41</sup> Faccioli 1970, p. 300.

*Cantari*<sup>42</sup>, in cui un canterino elenca una serie di personaggi e di situazioni, riassunti poi nell'ottava conclusiva in cui vengono messi in luce i filoni principali. Il canterino, dunque, si rivolge al suo possibile pubblico asserendo che

LIX        Inteso avete oma' come cantare  
              vi posso della Bibia e de' Troiani,  
              d'Alba, di Roma e d'ogni loro affare,  
              d'Alessandro, de' Greci, e de' Tebani,  
              e ogni storia qual bella vi pare,  
              de paladin l'ottavo e de' pagani,  
              Ogni ventura in rima o novelletta:  
              chiedete omai la qual più vi diletta<sup>43</sup>.

L'evidente estrema varietà degli argomenti possibili dei canterini che rispecchia, di fatto, un ben più complesso rapporto con le possibili fonti, ha attirato sin da subito l'attenzione dei diversi studiosi che si sono occupati dei cantari, portando a diverse conclusioni. In alcuni casi si può facilmente risalire a una fonte di matrice letteraria, soprattutto quando la narrazione segue un solo filo conduttore, ma, molto più spesso, risulta vano il tentativo di identificare un testo-fonte. Non è raro che, in queste occasioni, si cerchi di spiegare la mancata individuazione di un modello con una straordinaria capacità rielaborativa dei canterini, oltre che con il ricorso a una tradizione orale, che, per sua natura resta difficilmente quantificabile<sup>44</sup>. In aperta polemica con questa tendenza, sono le riflessioni proposte da Carlo Donà<sup>45</sup> che, a partire dai cosiddetti "cantari novellistici"<sup>46</sup>, si muove contro quella che viene definita "la teoria del minestrone"<sup>47</sup>, ovvero la tendenza ad ascrivere all'ampio repertorio dei temi tradizionali e folklorici il mancato riconoscimento di un'unica ed evidente fonte:

Quando non c'è una fonte determinata ed esplicita, è verosimile che l'autore abbia arraffato quel che gli capitava a portata di mano; tutto ciò che si può fare, dunque, è rinviare il lettore in generale alla "tradizione", popolare, fiabesca o romanzesca che sia; per il resto se la veda lui<sup>48</sup>.

---

<sup>42</sup> Rajna 1878.

<sup>43</sup> Rajna 1878, pp. 436-437.

<sup>44</sup> Cfr. la disamina proposta in Rozza 2022, pp. 171-174.

<sup>45</sup> Donà 2004-2005 e Donà 2007.

<sup>46</sup> Per la questione dell'etichetta di genere cfr. *infra*, pp. 100-101.

<sup>47</sup> Donà 2007, p. 156.

<sup>48</sup> Donà 2007, p. 156.

Il lavoro di Donà riduce notevolmente lo spazio concesso alla capacità inventiva dei singoli canterini, a cui riconosce invece una discreta abilità nella rielaborazione di «singoli canovacci favolistici»<sup>49</sup> di motivi tradizionali già riconosciuti e catalogati da Antti Aarne e Stith Thompson<sup>50</sup>, riadattati per la recitazione in pubblica piazza. In molti cantari è possibile ravvisare delle strutture narrative comuni a quelle delle fiabe, secondo uno schema messo in luce da Maria Bendinelli Predelli<sup>51</sup>. Assumendo infatti come punto di vista quello dell'eroe protagonista la struttura può essere così riassunta:

Mancanza Iniziale – Felicità – Colpa – Infelicità – *Queste* – Felicità Completa.

In questa organizzazione vengono poi interpolati degli elementi tipici della fiaba, prontamente riadattati alla nuova forma del cantare, anche su influenza del romanzo cortese: gli “incontri” e i “donatori”, elementi propriamente fiabeschi, vengono moltiplicati, su modello di quanto succedeva nei *romans* dove i cavalieri si trovavano ad affrontare più avventure consecutive.

Nei cantari, fiabe e materia arturiana si intrecciano fra di loro, tanto che uno degli argomenti prediletti, seppur non l'unico, dai canterini è la “materia di Bretagna”, «la più fascinosa e controversa delle tre *matières* sviluppate fra Cento e Duecento dalla grande tradizione oitanica»<sup>52</sup> che, nonostante la netta opposizione di autori come Francesco Petrarca<sup>53</sup>, continua a esercitare il suo fascino ben oltre i confini del Medioevo. Il successo del ciclo bretone è spiegato da Picone sulla base «dell'infinita malleabilità e della inesauribile vena che la materia arturiana offriva (...)»<sup>54</sup>: ai canterini, dunque, spetterebbe il merito di aver messo in versi un complesso sistema di valori di una civiltà che, pur rimanendo estranea nella vita politica dell'Italia, continuava ad agire da modello di comportamento. La letteratura di ascendenza bretone diventa il più alto punto di realizzazione della diffusione dell'ideologia cortese a cui il pubblico dei canterini, la borghesia in particolar modo, guardava con costante ammirazione. Bisogna però considerare che tra i *romans* cavallereschi, genere in cui la

---

<sup>49</sup> Donà 2007, p. 160.

<sup>50</sup> Cfr. *AT*.

<sup>51</sup> Bendinelli Predelli 1984, p. 132.

<sup>52</sup> Picone 1984, p. 87. Cfr., sempre in merito al successo dalla “materia di Bretagna” nel Medioevo, il contributo di Guiette 1972.

<sup>53</sup> Si guardi ai *Trionfi*: «ecco quei che le carte empion di sogni: / Lancilotto, Tristano, e gli altri erranti, / ove convien che 'l vulgo errante agogni», ai vv. 79-81 in Ariani 1988, pp. 146-147.

<sup>54</sup> Picone 1984, p. 89. Cfr. poi Delcorno Branca 1986 e la rassegna proposta in Branca 1992.

società delle corti è raccontata nel suo massimo splendore, e i cantari si frappongono diversi processi: il rapporto di filiazione tematica è certamente mediato dalle *mise en prose* prima, e dalle traduzioni in volgare poi, in cui la trasposizione in ottave rappresenta uno dei possibili punti d'arrivo, che passa attraverso una certa semplificazione dei diversi livelli del narrato. L'*aventure* dei cavalieri perde il valore simbolico della ricerca della Verità ma diventa «un dato di fatto (...); essa viene completamente risolta in racconto puro, in narrazione bruta (...): del tutto assente è ogni allusione a possibili sensi *autres*, a livelli di significato latenti»<sup>55</sup>. L'*entrelacement* non trova spazio nei cantari <sup>56</sup>, ogni narrazione è fruibile di per sé stessa, senza che vi siano legami tra le diverse avventure, se non estremamente superficiali, come, per esempio, l'appartenenza alla nobile cerchia dei cavalieri della Tavola Rotonda.

Più in generale, dunque, nei cantari, il *sensus* viene a coincidere con la *littera* e la personalità dei protagonisti del racconto è fatta da elementi "dati" e non "spiegati"<sup>57</sup>, privi dunque di rimandi simbolici<sup>58</sup>. Anche l'artificio retorico della ricerca dell'identità perde il suo ruolo di culmine della diegesi e viene ridotto a mero espediente narrativo atto a dare il via al racconto.

La questione del nome dei personaggi dei cantari non è affatto secondaria e rientra perfettamente in questa strategia di semplificazione del significato che investe non soltanto i cantari di materia arturiana: si pensi alle ottave della *Dama del Verzù*, dove una parola fortemente allusiva come *vergier*, luogo riparato e protetto, sede privilegiata per gli amori proibiti, perde il suo valore simbolico, diventando il nome della protagonista femminile, Dama del Vergiù/Verzù.

Il racconto dei cantari, dunque, non è più la manifestazione letteraria di un percorso di evoluzione spirituale attraverso cui i protagonisti si realizzano compiendo il loro destino ma, piuttosto, è la narrazione di una serie di avvenimenti esterni ai personaggi, la cui personalità è, nella maggior parte dei casi, già definita all'avvio delle ottave.

---

<sup>55</sup> Picone 1984, pp. 93-94.

<sup>56</sup> Questa tecnica, ampiamente usata nei romanzi, viene meno nei cantari ma non nella più ampia letteratura cavalleresca, cfr. Delcorno Branca, 1973, pp. 5-56.

<sup>57</sup> Si pensi al nome di alcuni protagonisti eponimi di cantari: la Ponzela Gaia e il Bel Gherardino fanno della loro *qualitas* distintiva il loro epiteto prediletto.

<sup>58</sup> Picone 1984, p. 95.

### 3.4 L'invenzione dell'ottava

L'alto tasso di rielaborazione dei cantari non riguarda solo l'aspetto tematico: la materia viene infatti organizzata nella nuova forma dell'ottava, la cui origine è ancora oggi una spinosa questione ben lungi dall'essere risolta. Non si tratta certo di un elemento trascurabile poiché un cantare può essere considerato tale solo «sulla base della forma di cantare. (...) La rielaborazione del testo del cantare, la vicenda contaminatoria e interpolatoria che caratterizza la sua divulgazione, è funzione della persistenza di tale forma»<sup>59</sup>.

Il dibattito su chi sia da considerarsi il padre di questa nuova unità strofica vede partecipi numerosi studiosi schierati su versanti decisamente opposti<sup>60</sup>, tra chi vi riconosce il frutto dell'inventiva popolare, poi nobilitata da Boccaccio, e chi invece ne attribuisce la paternità proprio all'autore del *Filostrato*. Quest'ultima ipotesi è sostenuta, ad esempio, da Carlo Dionisotti<sup>61</sup> e da Michelangelo Picone<sup>62</sup>: Dionisotti, spostando verso la seconda metà del Trecento le prime testimonianze canterine, conferisce a Boccaccio un ruolo assolutamente centrale nella creazione di questa unità strofica, secondo un'opinione poi condivisa da coloro che hanno voluto ricostruire un processo di filiazione letteraria di tradizione dotta. Per Picone<sup>63</sup>, infatti, Boccaccio, sarebbe stato influenzato nella creazione dell'ottava dalla tradizione della lirica in lingua d'oïl, di cui il poeta di Certaldo era diventato un estimatore durante la sua permanenza nella Napoli angioina. Su modello del *De vulgari eloquentia* di Dante<sup>64</sup>, Boccaccio avrebbe individuato nell'*huitain* di *Au renouvel de la douçour d'esté* del troviere champenois Gace Brulé<sup>65</sup> un modello ideale per un nuovo genere poetico, allo stesso

---

<sup>59</sup> De Robertis 1984, p. 20.

<sup>60</sup> Agli studi qui presentati va sicuramente aggiunto il fondamentale contributo di Limentani 1961 che ripercorre l'evoluzione dell'ottava dalle sue prime attestazioni fino all'*Orlando furioso*.

<sup>61</sup> Dionisotti 1964.

<sup>62</sup> Picone 1977.

<sup>63</sup> Picone 1977, pp. 58-60.

<sup>64</sup> In Fenzi 2012, p. 185. È noto che la canzone di Gace Brulé, *Ire d'amor que en mon cor repaire* è erroneamente attribuita a Thibaut IV conte di Champagne identificato come *Rex Navarre*. Thibaut fu re di Navarra dal 1234 alla morte avvenuta nell'anno 1253. Gace Brulé nato attorno al 1159 è tradizionalmente considerato il maestro di Thibaut, di cui fu certamente amico, oltre che conterraneo.

<sup>65</sup> La stessa lirica è segnalata da Aurelio Roncaglia come il modello dell'ottava toscana, cfr. Roncaglia 1965. Segnalo che il testo deve essere stato composto tra il 1180 e il 1185: la data



tempo raffinato e narrativo. Diverse sono le conclusioni a cui arriva Guglielmo Gorni<sup>66</sup> che, pur continuando a riconoscere in Boccaccio l'inventore dell'ottava rima, considera questa nuova unità strofica come il punto di arrivo di una tradizione autoctona<sup>67</sup>, che trova in *La dolce vista e 'l bel guardo soave* di Cino da Pistoia il suo antecedente<sup>68</sup>: il Certaldese, dunque, non avrebbe guardato alla prestigiosa letteratura d'Oltralpe ma a uno dei suoi più diretti maestri<sup>69</sup>. Secondo Gorni ciò è tanto più evidente se si guarda alla struttura del *Filostrato*, la prima opera di Boccaccio in ottava rima, in cui si assiste a una ripresa puntuale di quattro stanze della canzone del Pistoiese<sup>70</sup>.

Secondo Gorni e Picone, dunque, l'ottava nasce in Toscana<sup>71</sup> nel 1335, anno in cui viene situata la composizione del *Filostrato*, una decina di anni prima del più antico testimone dei cantari, il codice Magliabechiano VIII.1416, nelle cui carte è copiato il *Fiorio e Bianciflore*, d'argomento boccacesco<sup>72</sup>. Non va però sottovalutato il ruolo di Antonio Pucci<sup>73</sup> nella diffusione dell'ottava<sup>74</sup>: autore estremamente versatile, seppur

---

piuttosto alta fa sì che la canzone diventi un prezioso antecedente per nulla trascurabile della forma dell'ottava, cfr. Picone 1977, pp. 58-60.

<sup>66</sup> Gorni 1978 ma cfr. la replica contenuta in Balduino 1982.

<sup>67</sup> La riflessione di Gorni prende il via da una riflessione sulla questione della lontananza temporale: la tradizione anticofrancese è ritenuta troppo distante nel tempo per poter aver agito da modello, cfr. Gorni 1978, pp. 84-85.

<sup>68</sup> Si tratta di una delle più raffinate canzoni di Cino, che secondo Marti 1969, p. 503, rappresenta il più alto momento della *dulcedo* nell'intera produzione del pistoiese: il poeta canta il dolore per la perdita dell'amata, Selvaggia Vergellesi, costretta all'esilio.

<sup>69</sup> Cino da Pistoia e Giovanni Boccaccio dovettero incontrarsi a Napoli tra il 1330 e il 1331, anni in cui Boccaccio compiva i suoi studi di diritto canonico: nello stesso periodo Cino, già poeta celebrato, fu invitato da Re Roberto a insegnare nello studio giuridico della città angioina, cfr. Branca – Ricci 1968. Più in generale, per i rapporti che legano i cantari e Boccaccio, cfr. anche Branca [2014].

<sup>70</sup> Per il rapporto che lega la canzone di Cino da Pistoia e il *Filostrato* di Boccaccio rimando a Barsella 2000, in particolar modo alle pp. 59-68.

<sup>71</sup> L'ipotesi del primato toscano nell'invenzione dell'ottava è già presente in Rajna 1876, pp. 16-17: «un'innovazione era necessaria; né l'Italia settentrionale, colle sue indecisione in fatto di linguaggio, era il paese meglio preparato a compierla. (...). Fu dunque la Toscana che eseguì la riforma. Per opera sua alla serie ad una rima subentrò l'ottava, forma primitivamente lirica ma popolare può che altra mai, e applicata assai di buon'ora, senza dubbio fino dal secolo XIII, alla materia narrativa. (...). Bisogna convenire che l'ottava è la forma più felice delle letterature moderne. (...) I suoi grandi meriti le vengono appunto dall'essere indigena, uscita dalla nostra favella, e però conforme alle sue condizioni e ai bisogni suoi».

<sup>72</sup> La data più bassa trascritta nel codice è il 1349, cfr. Bertelli 2002, p. 127, scheda nr. 68, tav. LXXXVII e Bertelli 2002b, p. 50.

<sup>73</sup> Il ruolo di Pucci nella codificazione del genere cantare è certamente meritevole di ulteriori approfondimenti, che per ovvia ragioni, non possono trovare spazio in questo lavoro. Per la

non eccellente rimatore, il fiorentino amico del Boccaccio ricorse più volte a questa unità strofica, sia in veri e propri cantari, come la *Madonna Leonessa* sia nella versificazione delle storie della guerra di Pisa. Le sue ottave sono caratterizzate da «un fare andante sì, ma spesso spogliato d'ogni ornamento, d'una prosa versificata che divora le miglia come il vento»<sup>75</sup>.

Del tutto opposte sono le conclusioni a cui giunge Armando Balduino<sup>76</sup> che ricostruisce, invece, un'origine popolare dell'ottava. Sulla scorta di quanto già osservato da Pio Rajna<sup>77</sup> e Francesco Flamini, secondo cui «da un pezzo è dimostrata erronea ed assurda l'opinione che dell'ottava rima faceva inventore il Boccaccio»<sup>78</sup>, Balduino ritiene che non sia possibile attribuire la creazione, improvvisa e spontanea, di una nuova forma metrica alla fantasia di un singolo autore<sup>79</sup> ma piuttosto crede che in essa vi vadano riconosciuti degli sforzi condivisi che, a partire da forme preesistenti, arrivano a dar vita a un'innovazione parziale. Non solo dunque il ruolo centrale attribuito della produzione fiorentina passa in secondo piano ma, in più, Balduino invita a «invertire il senso di marcia»<sup>80</sup> nell'itinerario che vede tradizionalmente in Firenze la forza promulgatrice della letteratura e nel nord della Penisola le sue propaggini più tarde. Sulla base di una parziale ripresa della prospettiva assunta da Aurelio Roncaglia<sup>81</sup>, Balduino individua nella letteratura francese uno dei modelli dell'ottava ma non è più Boccaccio con la sua permanenza a Napoli a guardare alla produzione d'Oltralpe come modello, quanto piuttosto gli autori dell'Italia settentrionale, della marca trevigiana in particolar modo<sup>82</sup>. Punto di partenza è la collocazione geografica del già citato cantare di *Fiorio e Biancifiore*: il retroterra culturale del suo autore è, certamente, quello veneto dove «l'accesso a libri come il *Filostrato* e il

---

bibliografia in merito all'autore rimando a Sapegno 1960, pp. 135-181; Bettarini Bruni 1984 e Ciociola 1995, pp. 403-412.

<sup>74</sup> Si veda a tal proposito Bettarini Bruni 1984.

<sup>75</sup> De Robertis 1984, pp. 16-17.

<sup>76</sup> Balduino 1984 e Balduino 1984b.

<sup>77</sup> Secondo Rajna 1876, p. 16 «la tradizione degli eruditi, che la voleva invenzione del Boccaccio [l'ottava] e adoperata per la prima volta nella *Teseide*, l'anno di grazia 1341, va messa senz'altro fra le anticaglie».

<sup>78</sup> Flamini 1895, p. 151.

<sup>79</sup> Balduino 1984b, p. 98.

<sup>80</sup> Balduino 1984, p. 33.

<sup>81</sup> Roncaglia 1965.

<sup>82</sup> Balduino 1984, p. 33 ma cfr. anche Folena 1976, pp. 453-562.

*Filocolo* in nessun caso avrebbe potuto avere facilità e immediatezza paragonabili, poniamo, a quelle di cui poté godere Antonio Pucci»<sup>83</sup>. Tuttavia, nella Verona del XIII sec. erano certamente attivi dei cantastorie<sup>84</sup> e dei «cantatores franciginorum» si esibivano nelle piazze bolognesi<sup>85</sup>, come ricordato anche dal giurista Odofredo che dà conto della presenza di alcuni «joculatores qui (...) cantant de domino rolanto et oliviero»<sup>86</sup>.

Considerati da Levi come l'incarnazione stessa della letteratura italiana<sup>87</sup>, i cantastorie lasciano numerose tracce della loro attività nelle città della Penisola: in un'epistola del notaio Lovato Lovati indirizzata al milanese Bellino Bissolo si trova un riferimento a un canterino che, a Treviso, declamava rozzamente «Karoleas acies et gallica gesta»<sup>88</sup> in quella che, con ogni probabilità, è da riconoscere come un franco-veneto dai tratti marcatamente dialettali<sup>89</sup>. Ancora a Bologna, nel corso del processo a Bonacosa dei

---

<sup>83</sup> Balduino 1984, p. 32. È del tutto senza fondamento la proposta avanzata da Gaspari di attribuire il *Fiorio e Biancifiore* proprio a Pucci, consideranto il cantare come la riduzione in novella in versi del *Filocolo* di Boccaccio, cfr. Gaspari 1883, p. 7.

<sup>84</sup> Garibotto 1928.

<sup>85</sup> Levi 1914b, pp. 5-9 (la citazione è da p. 6 e viene da un documento del comune di Bologna del 1289 che vieta di stazionare nella piazza del comune: «nec eciam cantatores franciginorum in platea comunis ad cantandum nec in circontançiiis platee et pallatii comunis omnino morari non possint»).

<sup>86</sup> Il passo, ripreso anche da Levi 1914b, p. 6, si legge in Tamassia 1894, p. 176. Sempre riguardo a quanto raccontato da Odofredo, cfr. Meyer 1904 (più nello specifico p. 11).

<sup>87</sup> «Solo i giullari durante parecchi secoli furono la letteratura italiana. Se è letteratura l'espressione diretta ed immediata dell'anima del popolo, essi soli hanno il diritto di chiamarsi del popolo i rappresentanti nella storia; l'altra letteratura, quella delle preziosità e delle raffinatezza accademiche (...), non è che l'espressione di una minoranza ristretta e chiusa, che non ebbe mai, o li perdette assai presto, contatti con lo spirito vivo e profondo del popolo italiano», in Levi 1914b, p. 5. Levi si muove nel tentativo, dichiarato dall'autore stesso, di ripercorrere le orme di Faral che cercò di compiere una rassegna quanto più completa della letteratura francese (il riferimento è a Faral 1910).

<sup>88</sup> Foligno 1906, p. 49. Ma cfr. anche le edizioni successive, in Pastore Stocchi 1980, p. 216 (edizione parziale); Ludwig 1987 e Billanovich 1989. Come si può notare da questa testimonianza e dalle successive, la materia galloromanza ricopre un ruolo centrale, in merito alla circolazione di epica oitanica in Italia rimando a Meyer 1903 e Wathelet-Wllem 1961.

<sup>89</sup> Sulla questione della lingua cfr. Renzi 1976, pp. 569-579; segnalo però che per Pastore Stocchi si tratta in realtà di un volgare già italiano, cfr. Pastore Stocchi 1980, pp. 201-207, secondo cui «Lovato non udì un francese mal pronunciato né una sgangherata *Mischsprache* franco-veneta ma un cantare in dialetto trevigiano [...] eventualmente venato di tracce della lingua d'oil» (la citazione è da pp. 212-213). L'ipotesi avanzata da Pastore Stocchi è poi confutata in Billanovich 1989 che legge nell'epistola un rimando a «versi, in francese, storpiati dal cantastorie nella barbarie della pronuncia del suo francese», tanto più che non sembra del tutto peregrina l'idea di un cantastorie di origine non trevigiana e solamente di passaggio nella città (la citazione è da p. 134). L'influenza di questi versi dell'epistola sugli studiosi della letteratura italiana è tale che,

Torti, detto Còsola, tenutosi nel 1307, l'accusato viene difeso da diversi testimoni che cercano di scagionarlo asserendo che al momento del fatto Còsola si trovava «in trivio porte Ravenatis ubi cantatur de francesco ad audiendum cantare»<sup>90</sup> e che poi «postmodum quasi immediate dictus Cosola redivit ad audiendum secundum cantare (...) Interrogatus de quo cantabat ipse testis, respondit quod ipse cantabat de Guilelmo de Orenca»<sup>91</sup>. Benché, come si può facilmente intuire dalla materia narrata<sup>92</sup>, non si tratti di canterini veri e propri che recitavano in ottava rima, queste testimonianze sono da considerarsi come una dimostrazione di un'evidente vivacità culturale che ha caratterizzato a lungo anche il Nord dell'Italia<sup>93</sup>, ben lontano dal grande centro di Firenze. Perché si trovi un riferimento alla fisionomia metrica dei testi recitati nelle piazze bisogna però attendere il 1320, anno in cui un poeta latino, Albertino Mussato, riferisce di «pedum syllabarumque mensuris variis in vulgares (...) sermones»<sup>94</sup> cantati nelle piazze della città di Padova: data la vaghezza dell'affermazione, sarebbe

---

come sottolineato da Limentani [1992], p. 204 «non c'è scritto che non inizi con la citazione del brano di Lovato Locati che tutti ricordano». Per un più puntuale esame del contenuto dell'epistola di Lovati rimando a Billanovich 1976, pp. 34-37, mentre per un'articolata ampia panoramica sull'intera produzione dell'autore si trova in Witt 2000. Cfr. poi per l'origine della letteratura franco-italiana il contributo di Morlino 2015.

<sup>90</sup> La citazione è ripresa da Levi 1914b, p. 7.

<sup>91</sup> La citazione è sempre da Levi 1914b, p. 8.

<sup>92</sup> Non si conoscono infatti cantari che abbiano come centro tematico le vicende di Guglielmo d'Orange la cui leggenda però riscosse un incredibile successo, come messo in luce anche nelle glosse ai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino in cui si legge «de paladinis autem loqui hodie videtur exosum nec multum cara lectura gestuum Guillelmi de Auringia et similium, quorum fabule tam aperta fingunt mendacia. Novitates tamen palatij dicti Guillelmi adhuc indicant ipsum magna fecisse», in Egidi 1905-1927, vol. 1, p. 101 ma cfr. anche la più recente edizione Albertazzi 2008.

<sup>93</sup> Oltre alle testimonianze già citate si può aggiungere quella del bergamasco Alberico da Rosciate che, nel suo commento alla *Divina Commedia*, compilato tra il 1343 e 1349, propone una paraetimologia di *commedia*, che prenderebbe dunque il nome dalla *performance* di due protagonisti: «isti comedi adhuc sunt in usu nostro et apparent maxime in partibus Lombardie aliqui cantatores qui magnorum dominorum in rithmis cantant gesta, unus proponendo, alius respondendum», in Fiammazzo, 1895, p. 11. Ancora, nella cosiddetta *Cronaca braidense* (CrBr) di Galvano Fiamma, si ricorda di una recitazione del teatro antico di Milano in cui «ystriones cantabant aliquas ystorias, sicut modo cantatur de rolando et de oliverio». Purtroppo, l'opera, composta tra il 1334 e l'inizio del 1337, che prende il nome dal manoscritto in cui è contenuta (si tratta del codice braidense AE X 10, che la chiama in realtà *Cronica galvagniana*) non è stata ancora interamente edita (le edizioni contenute in Muratori 1730 e Hunecke 1969 sono solamente parziali), motivo per cui ho fornito la trascrizione semidiplomatica di parte del capitolo XLVI, alla carta 10r.

<sup>94</sup> La citazione è dal prologo contenuto in Muratori 1727, p. 687. Il medesimo passo è poi ripreso anche da Rajna 1897, pp. 71-72 e da Balduino 1984, p. 34.

certamente improprio leggerci un rimando all'ottava rima ma vi si può intravedere un richiamo a un cambiamento in atto.

La letteratura esce dalle biblioteche private per tornare a una fruizione di tipo orale e comunitario, vera o fittizia che sia, racchiusa in una nuova realtà metrica capace di accogliere allo stesso tempo istanze di narratività e di armoniosità ritmica. Sono proprio questi elementi a farne una forma destinata ad avere un ampio quanto rapido successo<sup>95</sup>, tanto che sembra quanto meno insolito il fatto che l'esperienza veneta<sup>96</sup> del *Fiorio e Biancifiore* resti, almeno in parte, isolata.

Non si possono poi trascurare attestazioni di forme riconducibili all'ottava in realtà geograficamente distinte sia dal Veneto del *Fiorio* sia dalla Toscana, grande centro di produzione di cantari: se si guarda al campo della laudistica si può vedere come già Jacopone da Todi sia autore di alcune laudi organizzate in strofe decisamente prossime

---

<sup>95</sup> Segnalo che la forma dell'ottava toscana, caratterizzata da tre rime incrociate e una rima baciata, tende a imporsi nel genere delle sacre rappresentazioni che si dimostrano così indissolubilmente legate alla tradizione dei cantari (cfr. Ventrone p. 201), più probabilmente a quelli senesi di argomento religioso (l'edizione di questi ultimi è in Varanini 1965). In Weissman 1982 viene poi messo in evidenza come il fenomeno delle sacre rappresentazioni in ottava sia strettamente legato alla nascita di *societas puerorum, adolescentium e iuvenum* sul modello delle associazioni di uomini adulti: particolarmente attive nella Firenze del Quattrocento, queste confraternite mutuavano le loro regole dagli ordini francescani e benedettini e si facevano promotrici di un estremo rigore, sul modello delle predicazioni di Giovanni Colombino e Giovanni delle Celle. La prima compagnia propriamente riconosciuta è la *Compagnia dei Fanciulli di San Matteo*, che si vede legittimata nel dicembre 1396 ma una bolla papale emanata da papa Eugenio IV il 24 giugno 1442 stabilisce nuove norme per queste compagnie, che entrano così nella sfera d'influsso dei domenicani, grazie soprattutto all'operato di Antonino Pierozzi. Quest'ultimo vedeva nella versificazione e nella musica degli strumenti utili alla predicazione in quanto ne facilitavano la memorizzazione: il cantare con la sua ottava narrativa e caratterizzata da un ritmo regolare diventa la forma prediletta per le sacre rappresentazioni. L'ottava, inoltre, si presta da subito alla recitazione: ogni personaggio recita un'unità di otto versi e così resta almeno fino alla seconda metà del XV sec., quando la recitazione assume un dimensione più corale. I documenti relativi al riconoscimento ufficiale della *Compagnia dei Fanciulli* sono conservati alle carte 247r-248r del registro di provvisioni dei Consigli trascritti dal notaio Viviano di Neri Viviani, registro 85, oggi conservato all'Archivio di Stato di Firenze). Cfr. inoltre, in merito alle *societas puerorum* e al loro rapporto con la componente mistico-religiosa e le sacre rappresentazioni, i contributi di Petrocchi 1957 (nello specifico alle pp. 149-231); Trexler 1974; Stallini 2011 e Ventrone 2016.

<sup>96</sup> Un altro elemento che può forse sottolineare ancora una volta la centralità del Veneto è il fatto che la prima illustrazione teorica dell'ottava si trovi del *Trattato dei ritmi volgari* di Gidino da Sommacampagna, in Caprettini 1993. Il paragrafo sull'ottava contenuto nella *Summa Artis Rithmici Vulgaris Dictaminis* compilata da Antonio da Tempo nel 1332 è infatti un'aggiunta di una mano non meglio identificata, posteriore di circa un secolo, cfr. Calitti 2004. La mano è stata identificata da Guido Capovilla in Antonio Baratella di Loreggia, cfr. DCLI s.v. *metrica*.

all'ottava<sup>97</sup>. Se *O voi ch'avete fame de l'amore*<sup>98</sup> sembra configurarsi come una lauda in cui le ottave vengono inserite nel diverso contesto della ballata (dove le rime seguono lo schema ABABABCCCX)<sup>99</sup>, in *L'uomo fu creato virtuoso* si assiste a una costruzione in strofe ciascuna di otto endecasillabi rimati<sup>100</sup> (con rime alternate di tipo ABABABAB, secondo lo schema della cosiddetta ottava siciliana) per un totale di 54 stanze: vengono così meno sia la ripresa sia il ripetersi in posizione fissa della rima X, mentre l'estensione si avvicina a quella media di un cantare.

Se dunque si guarda nel complesso alle attestazioni di componimenti in ottava rima antecedenti al *Filostrato* qui ripercorse, si possono avanzare due considerazioni: l'ottava, nel momento in cui vi ricorre Boccaccio, non era già più una novità metrica ma, allo stesso tempo, non può certamente essere descritta come un metro esclusivamente popolare. Pur non volendo cercare di rispondere alla *voxata quaestio* dell'origine dell'ottava, si può forse immaginare che questa struttura abbia trovato nel Certaldese uno dei suoi più fini utilizzatori che, senza dubbio, contribuì in modo fondamentale al successo di questa forma. Con la dovuta eccezione del Pucci, sembra poco probabile, per quanto non impossibile, che i canterini fossero ammirati lettori del *Filostrato* oltre che «pronti imitatori delle ultime novità della "poesia d'arte"»<sup>101</sup>; più che la *demotion*<sup>102</sup> rispetto al testo-fonte ipotizzata da Pier Massimo Forni<sup>103</sup>, mi sembra possibile descrivere un percorso inverso in cui le ottave del Boccaccio rappresentano un punto intermedio e sicuramente fondamentale per la storia di questa forma metrica. I punti di contatto tra le laudi e i cantari non sono un elemento secondario, soprattutto se si riprende la questione del loro pubblico: entrambi i generi cercavano un coinvolgimento dell'uditorio e non è raro rintracciare nei testi religiosi formule

---

<sup>97</sup> Già Flamini riconosceva una derivazione di stampo laudistico per l'ottava, cfr. Flamini 1895b, pp. 150-151.

<sup>98</sup> La lauda è trådita dalla stampa Tresatti, cfr. Bettarini 1969, pp. 446-449.

<sup>99</sup> L'influenza canterina in questa lauda è messa in luce da Bettarini 1969, pp. 446-449. Anche *Luce eterna di vita, Iesù Cristo* ha la medesima struttura ABABABCCCX, cfr. sempre Bettarini 1969, pp. 473-475.

<sup>100</sup> Il testo è in Ageno 1953, pp. 152-171.

<sup>101</sup> Balduino 1984, p. 45.

<sup>102</sup> *Demotion* è da intendersi come un abbassamento di livello stilistico e di prestigio letterario.

<sup>103</sup> Secondo Forni 1996, p. 111 «the canzone, the noblest of metrical forms in vernacular, is broken and forced into the humble grid of the octave, the traditional metre of popular narrative poetry».

tipicamente giullaresche (e, dunque, anche canterine), come ad esempio si vede già nel *incipit* di una delle più celebri laudi di Assisi, *Or ve piacia d'ascoltare*<sup>104</sup>.

Come si è potuto vedere la questione dell'ottava rima è complessa e certamente meritevole di ulteriori approfondimenti: in prospettiva di studi futuri è quanto meno auspicabile che il campo d'indagine si allarghi fino a prendere in considerazione le sperimentazioni di poesia narrativa, religiosa o profana, in strutture metriche assimilabili in una certa misura a quella dei cantari. La sestina e la ballata, ad esempio, pur presentando alcune differenze fondamentali, non sono, di fatto, troppo lontane dall'ottava: l'aggiunta di un distico o l'eliminazione della ripresa sono accorgimenti metrici piuttosto semplici, alla portata di molti autori del Medioevo. Ancora, anche il rapporto che lega gli *ioculatores Domini* e i cantastorie veri e proprio merita studi approfonditi. Si pensi a quanto raccontato nel *Memoriale in desiderio animae de gestis et verbis sanctissimi Patris nostri*, meglio noto come *Vita Secunda*: in quest'opera ultimata nel 1247, l'autore, Tommaso da Celano completa le precedenti agiografie di San Francesco, inserendo in una cornice biografica delle esposizioni sulle virtù e sui doni divini del santo. Al capitolo XC viene detto che

Dulcissima melodia spiritus intra ipsum ebulliens, exterius gallicum dabat sonum et uena diuini susurii, quam auris eius suscipiebat furtiue, gallicum erumpebat in iubilium<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> La lauda fa parte di *corpus* di testi analoghi caratterizzati da una forte componente drammatica per cui Baldelli 1962, p. 351 parla di "dialogo narrativo", cfr., per l'edizione delle laudi, Mancini 1990.

<sup>105</sup> Accrocca – Horowski 2011, p. 219. Si noti che, se fosse vera, si tratterebbe di una delle più antiche testimonianze dell'uso del francese in area italiana. Sussistono però alcuni dubbi sulla veridicità dell'affermazione di Tommaso da Celano, benché si trovi ripresa anche nelle più moderne biografie: l'Umbria, regione di provenienza del Santo, non è tra le regioni più ricettive nei confronti della lingua d'Oltralpe, soprattutto tra il finire del XII sec. e gli inizi del successivo. Inoltre, se è pur vero che il padre aveva intrattenuto dei commerci con la Francia, questo non è garanzia del fatto che San Francesco d'Assisi fosse in grado di recitare in lingua d'oïl, tanto più che non si sono confermate tracce scritte: l'intera produzione del Santo conservatasi è solo in latino o volgare italiano. Sembra forse più probabile che quanto scritto da Tommaso da Celano sia in realtà da intendere come un tentativo di rinsaldare il legame tra San Francesco e la giulleria e, forse, con la materia di matrice francese. Nel *Memoriale*, infatti, la sequenza si inserisce in una parte di narrazione particolarmente concentrata sul ruolo della componente musicale: San Francesco avrebbe chiesto a un confratello, abile suonatore di *cithara* prima di prendere i voti, di suonare per consolarlo dalla sofferenza. Il frate rifiuta poiché teme il giudizio dei compagni: la musica era guardata con sospetto, basti pensare a quanto raccontato in merito alle nozze di Santa Cecilia, che, proprio in occasione del festeggiamento per il suo matrimonio, rifiutò l'accompagnamento musicale preferendo l'intimità di un canto nel suo cuore rivolto esclusivamente a Dio (Santa Cecilia diventerà poi patrona della musica a causa di una mala

Letteratura e predicazione si intrecciano al punto che diventa lecito domandarsi se esistessero dei confini nettamente tracciati: l'ampia circolazione del materiale e l'atteggiamento tipicamente medievale di riprese e rifacimenti non permette, a oggi, di delineare con sicurezza la storia dell'ottava, anche perché, forse, si può riconoscere in essa il risultato di uno sforzo collettivo in cui i vari elementi, proprio in ragione della sua eterogeneità, sono difficilmente riconoscibili.

---

interpretazione, di origine tardo medievale proprio di questo passo dell'antifona). San Francesco, però, ha una diversa opinione e lui stesso intona un canto su una melodia dolcissima, come consolazione divina per i patimenti terreni. Tracce della cultura cavalleresca possono essere rintracciate nelle opere del Santo, che cita Carlo Magno e Rolando come figure esemplari, definendo poi sé stesso e i suoi compagni come cavalieri della Tavola Rotonda (cfr. Le Goff 1999, p. 93 e pp. 196-198). Si tratta di temi cari alla giullaria, ragion per cui si può forse credere che San Francesco conoscesse la letteratura francese più per la materia che per la lingua. Cfr. inoltre Leonardi 2004-2016, vol. 1, p. LVII, secondo cui «[Francesco] conosceva anche qualcosa della lingua d'oïl, forse qualche canzone».



#### 4. I cantari e i gallicismi: la lingua e le fonti

Tracciare un quadro generale che tenga conto del diverso rapporto che cantari di varia materia intrecciano con le loro altrettanto eterogenee fonti è decisamente complesso.

Come si è visto, i cantari di argomento francese sembrano guardare a diversi modelli, più o meno direttamente: si va dai *romans* in prosa, come per *La Struzione della Tavola Ritonda* e per il *Febus-el-Forte*, ai licenziosi *fabliaux*, come per la *Canzone dello indovinello*, passando attraverso i raffinati *lais* di Maria di Francia, come per la *Ponzela Gaia*.

Mutuando la materia da queste narrazioni d'Oltralpe, sembra ovvio immaginare che anche la lingua, il lessico in particolar modo, possa dar traccia di questo rapporto di derivazione. Come già notava Paul Meyer, la «propagation par voie littéraire» è uno dei principali canali d'introduzione delle lingue galloromanze nell'Italia del Medioevo, tanto che, secondo lo studioso, «l'usage littéraire précède ordinairement l'usage administratif»<sup>1</sup>. Il francese e il provenzale, arrivati in Italia grazie ai giullari, avrebbero occupato uno spazio altrimenti vacante: il latino aveva giocato una forte opposizione al ricorso al volgare come lingua della comunicazione letteraria scritta e questo aveva aperto la strada alle letterature già consolidate che avrebbero poi agito da modello per la nascente produzione culturale della Penisola<sup>2</sup>.

I cantari, per loro stessa natura, si dimostrano particolarmente ricettivi nei confronti della materia "d'importazione" galloromanza: che si tratti delle avventure di cavalieri celebri come Galvano o di personaggi secondari come i protagonisti della *Dama del Verzù* poco cambia, le loro vicende affascinano il pubblico e fanno sì che questo resti nelle piazze abbastanza a lungo da sentire il proseguo della storia o prosegua nella lettura. A partire dal già citato volume di Levi<sup>3</sup>, numerosi studiosi si sono mossi nel

---

<sup>1</sup> Meyer 1904, p. 62.

<sup>2</sup> Sempre in Meyer 1904, p. 6, si trova una nota sulla diversa fortuna delle due lingue galloromanze: «le provençal s'eteingnit de lui-même, à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, à une époque où sa littérature était en pleine décadence dans son pays d'origine. La brillante poésie à laquelle il avait servi d'expression se continua et se développa sous forme italienne. Le français résista mieux, surtout en Lombardie, en Vénétie, en Emilie. Il ne fut détrôné qu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle par la poussée de la littérature toscane. Il se maintint plus longtemps en Piémont où l'influence toscane fut tardive, et où la concurrence du dialecte local avait été nulle». Lo studio di Meyer, benché datato, offre un punto di partenza, sintentico ma non per questo meno efficace, per le riflessioni successive.

<sup>3</sup> Levi 1914.

tentativo di, per così dire, dare un nome ai temi di origini galloromanza: è il principio alla base del cosiddetto “studio delle fonti”, e cioè dello studio che lega il punto di arrivo (il cantare) al suo testo-fonte. Per ricostruire questi complessi rapporti, la critica ha guardato soprattutto alla componente narrativa: è sul piano dei contenuti che si è cercato di ricostruire la tradizione di questi ultimi e i loro rapporti di derivazione. In alcuni casi le tracce di derivazione da un dato modello sono piuttosto evidenti: la fonte viene seguita, sempre dal punto di vista dello sviluppo narrativo, piuttosto fedelmente con solo delle piccole oscillazioni, per lo più secondarie, e si trovano riprese puntuali nel testo d’arrivo, soprattutto nel titolo o nei nomi dei personaggi. In altre occasioni, però, il processo di ricostruzione del testo-fonte non è così immediato: all’interno dello stesso cantare, si susseguono elementi ora di stampo fiabesco – se non anche favolistico – ora propri della letteratura più colta, ora folkloristici.

Sulla base dell’assunto di Levi, secondo cui «il canterino raramente inventava l’argomento del cantare (...); il più delle volte aveva sott’occhio un libro latino o francese e da quello traeva direttamente la materia della sua poesia»<sup>4</sup>, la critica ha rintracciato gli ascendenti dei motivi delle storie medievali, individuando, forse impropriamente, l’intrecciarsi di più temi anche laddove sia riconoscibile un solo modello. Secondo questo principio, infatti, i canterini diventerebbero dei «comparatisti *avant la lettre*, [che] operano coscientemente come raccoglitori di varianti e [che] tengono addirittura sotto controllo “tutta la tradizione»<sup>5</sup>: un’idea quanto meno azzardata, soprattutto se si pensa al livello stilistico dei cantari anonimi, che sono per lo più riconducibili un *milieu* medio-basso. Nella maggior parte dei casi, le ottave canterine sembrano coincidere con schemi narrativi folkloristici, senza che sia necessaria la mediazione di una fonte letteraria: il rapporto tra letteratura francese e cantari passa dall’essere su un asse verticale (e quindi di derivazione) a seguire uno sviluppo orizzontale, in cui le diverse opere sono considerate come il diverso risultato della rielaborazione di un motivo tipicamente fiabesco.

---

<sup>4</sup> Levi 1914b, p. 21. L’opinione è condivisa anche da Bendinelli Predelli 1985, nello specifico pp. 24-25.

<sup>5</sup> La citazione è presa da Donà 2007, p. 154 che assume una posizione in aperta polemica proprio con la tradizione di studi precedenti, che vedeva nei cantari il risultato di un’articolata operazione di raccolta e di riuso delle più diverse fonti. Lo studioso riprende poi un’immagine da John R. R. Tolkien, e cioè quella del “paio di storie”, cfr. Tolkien [2003], pp. 166-238.

Come si vedrà, questo schema ben funziona per alcuni cantari, come il *Cantare dei tre preti*, la *Canzone dello indovinello* o *La Lusignacca*<sup>6</sup>, che si dimostrano estremamente lontani dal testo francese in cui la critica ha voluto riconoscere i loro antecedenti, ma poco si adatta a quelle ottave in cui il rimando a una fonte scritta è molto più che un mero espediente retorico.

Alcuni cantari, infatti, sono da considerarsi delle vere e proprie rielaborazione di un modello letterario preesistente: costruite attorno alle figure di Febus-el-Forte, di Lancillotto e di Tristano, queste ottave riprendono da vicino un testo francese, probabilmente mediato da una traduzione in volgare. La fedeltà al dettato originale della prosa in lingua d'oïl è, forse, da imputare alla vicinanza tra narrazione francese e volgarizzamento e, dunque, tra il volgarizzamento e il cantare.

Più in generale, l'atteggiamento dei canterini sembra però essere sempre il medesimo: benché le fonti siano estremamente variegata, questi anonimi autori tendono a desumere un solo modello dal mondo della letteratura e a riproporlo in una forma decisamente più adatta alla recitazione pubblica. Forse proprio in ragione del coinvolgimento del pubblico si può spiegare il diverso tasso di "ibridismo" che permea i cantari. Anche quando l'antecedente è letterario e chiaramente identificabile, non mancano inserti di tradizione popolare e viceversa: nelle ottave riconducibili a una matrice folklorista si possono infatti trovare degli elementi, più o meno evidenti, propri di opere a carattere semidotto e di ascendenza colta.

Come già sostenuto da Vittore Branca<sup>7</sup>, una delle caratteristiche fondative del genere cantare è proprio il gusto per il fiabesco che però deve anche trovare un punto d'incontro con l'apprezzamento che il pubblico del Medioevo nutriva per le grandi narrazioni mutate dalla letteratura francese. Si pensi, ad esempio, ai cantari della *Spagna*: la materia, e cioè le vicende di Carlo Magno e la morte del suo più prode paladino, rimonta chiaramente ad antecedenti illustri in lingua d'oïl, che trovano nella *Chanson de Roland* una delle loro prime codificazioni scritte, ma non vi mancano elementi del tutto estranei alla letteratura francese precedente o, per meglio dire,

---

<sup>6</sup> Il *Cantare dei tre preti* e *La Lusignacca* presentano solo vaghe analogie con i *fabliaux* in cui la critica precedente ha creduto di riconoscere i loro modelli: i due cantari sono, in realtà, una ripresa, rispettivamente, dei motivi AT 1730 e AT 432.

<sup>7</sup> Branca 1963, poi in Branca [2014b].

franco-italiana, dato che la più diretta fonte sembra essere individuabile nell'*Entrée d'Espagne*. Si pensi ad esempio all'intervento di un diavolo: senza l'aiuto di questa creatura demoniaca, evocata da Orlando stesso, il paladino non sarebbe potuto venire a conoscenza di alcune importantissime notizie su cosa stia succedendo in Francia<sup>8</sup> o, ancora, Carlo Magno non avrebbe raggiunto per tempo Parigi da Pamplona<sup>9</sup>. Si tratta di sequenze che non trovano riscontro nelle presunte fonti del poema in ottave ma che vengono inserite forse allo scopo di coinvolgere ancor di più il pubblico che, in questo caso, non è più certamente quello delle piazze. La *Spagna* può infatti essere considerata come uno dei prodotti finali della fase di letterarizzazione dei cantari, il cui punto più alto è raggiunto nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto: ancora lontana dalla raffinatezza proprio dei veri e propri poemi cavallereschi tanto di moda nel XV e nel XVI sec., la *Spagna* conserva alcuni dei tratti che hanno caratterizzato i cantari sin dalla loro prima messa per iscritto, come, appunto il richiamo a una dimensione orale e l'inserzione di elementi di straordinario favolistico. Resta però aperta la questione della fonte diretta della *Spagna*: i cantari che la compongono e il poema franco-italiano dell'*Entrée* viene da chiedersi «quale *Entrée* leggeva il poeta della *Spagna*?»<sup>10</sup>. Le differenze tra le due opere sono profonde e toccano anche il piano della narrazione: nel cantare, ad esempio, vengono del tutto omesse le sequenze dedicate ai contrasti interni del consiglio cristiano che agisce quindi mosso da una volontà condivisa, senza che alcun personaggio si mostri titubante nei confronti della spedizione in Spagna. Il parlamento è uno degli schemi epico-narrativi fondanti dell'epica stessa, tanto che spesso è un *topos* d'esordio<sup>11</sup>: nell'*Entrée* questa sequenza ricalca da vicino proprio le

---

<sup>8</sup> La sequenza occupa le ottave XXXVIII -XLV del cantare XXI, in Catalano 1939-1940 pp. 313-314.

<sup>9</sup> Il viaggio, decisamente insolito, del grande sovrano è raccontato nelle ottave III-VI del cantare XII. Il diavolo si muove rapido nel cielo, portando Carlo Magno seduto come un cavaliere sul suo palafreno, illustrando tutte le città e le regioni che si trovano a sorvolare, tra cui la Normandia, Brabanza, la Guascogna, la Piccardia, le Fiandre, la Borgogna, la Champagne, la Bretagna, la contea di Ginese (Guascogna), il regno di Frisia, la città di Tremogna, la Gran Bretagna, la Provenza, Avignone, Monlione, Montpellier e Bordeaux, in Catalano 1939-1940, p. 317. Segnalo che la città di Monlione accompagna, tradizionalmente, il nome del paladino Gualtieri a partire dal codice siglato V<sup>4</sup> della Biblioteca Marciana in cui è trascritta la *Chanson de Roland*, in una copia franco-italiana da un modello francese, cfr. Rajna 1897, p. 64.

<sup>10</sup> La questione si trova così formulata in Limentani 1984, p. 62, a cui rimando anche per ulteriore bibliografia.

<sup>11</sup> Cfr. in merito il contributo di Köhler 1980.

grandi narrazioni delle *chansons de geste* anticofrancesi<sup>12</sup>, da cui sembra aver mutato l'episodio archetipico. La *Spagna* dà mostra sicuramente di un rapporto di derivazione ma «ci chiediamo (...) se il poeta della *Spagna*, o il suo antecedente immediato fra il Padovano [autore dell'*Entrée*] e lui, non abbia ritrovato al di là del modello diretto l'archetipo dell'episodio che il Padovano stesso aveva ripreso e amplificato»<sup>13</sup>. In effetti, in questo caso come in tutte le altre sequenze, la lingua del cantare non gioca alcun ruolo nel dirimere la questione sui rapporti di dipendenza del testo in ottave dai suoi possibili modelli: a oggi, non sono stati rintracciati né sintagmi né singole parole che possano dar conto di una derivazione diretta dalla fonte. Le strutture comuni sono infatti del tipo «Orlando disse» con «dient Franceis» posti in chiusura di ottava e di lassa, elementi certamente non sufficienti per costruirvi sopra un sicuro legame tra le opere. Il fatto che una strofa, sia essa una piuttosto duttile lassa o un'ottava dai confini ben più netti, segni la fine dell'intervento di un personaggio è un espediente comune anche alle recitazioni teatrali: basti pensare alle sacre rappresentazioni che, almeno fino alla seconda metà del Quattrocento, sono costruite in ottave, ciascuna predisposta per essere pronunciata da un solo personaggio<sup>14</sup>. La questione del testo-fonte per la *Spagna* è dunque decisamente complessa e difficilmente risolvibile: ci si trova infatti davanti ad un testo fortemente rielaborativo, in cui elementi di ascendenza letteraria si combinano con inserti dai toni decisamente più favolistici, in cui la lingua e il lessico delle ottave non aiutano a orientare il rapporto di derivazione.

In realtà, quest'osservazione vale per tutti i cantari presi in esame nel corso di questo spoglio linguistico: non sono stati, infatti, rintracciati gallicismi particolarmente significativi sotto questo punto di vista, e cioè che potessero contribuire a stabilire delle linee derivazionali, nemmeno laddove si possa ricostruire la presenza di un modello francese. I *Cantari di Febus-el-Forte*, così come la *Struzione*, sono tra i più fedeli al testo in lingua d'oïl ma, nonostante questo, sono stati rintracciati solo alcuni tra i gallicismi più antichi – e ormai acclimatati – o non riconducibili ad un modello specifico. Sono frequenti termini che rimandano più genericamente al mondo della cavalleria, come *innaverare/innaverato*, e dell'amor cortese, talvolta anche con sviluppi autonomi, come

---

<sup>12</sup> Limentani 1984, p. 73.

<sup>13</sup> Limentani 1984, p. 73.

<sup>14</sup> Cfr. Stallini 2001.

*amanza*<sup>15</sup> che mutua dal provenzale il significante ma conosce, sul piano del significato, un'evoluzione propria dell'italiano antico e sconosciuta nel mondo d'Oltralpe. La vicinanza al dettato francese non è poi necessariamente indice di una dipendenza diretta da un modello in lingua d'oïl: nel caso del *Febus-el-Forte* si è conservata la traduzione in volgare del *roman* e, data l'estrema fedeltà della resa italiana, tutti i punti di contatto tra il testo galloromanzo e il cantare possono essere imputabili a un legame tra quest'ultimo e il volgarizzamento. Se così fosse, questo ben spiegherebbe l'assenza di gallicismi particolarmente marcati: la traduzione avrebbe agito da filtro, operando già una prima selezione sulle parole adatte al racconto. Permangono i termini galloromanzi più indicativi di un rapporto di dipendenza non tanto con una singola fonte individuabile ma con il più ampio insieme della letteratura cavalleresca, da cui prendono le mosse secondo quel principio di *mouvance* postulato da Alberto Varvaro:

Il me paraît, en fait, nécessaire de distinguer entre deux types de variation ou *mouvance*: un microvariance, qui se manifeste comme un prolifération d'alternatives au niveau du mot, de l'hémistiche, plus rarement du vers, en somme phrastique, et un macrovariance qui modifie les dimensions et souvent la progression même du récit, qui investit en définitive le niveau transphrastique<sup>16</sup>.

I cantari, dunque, rientrano nella seconda categoria, quella della *macrovariance*: la struttura del racconto passa dalla prosa finalizzata alla fruizione privata alla dimensione collettiva dell'ottava, attraverso una serie di adattamenti imposti sia dalla nuova forma metrica sia dall'ovvio cambiamento di pubblico. La letteratura cortese-cavalleresca subisce delle profonde modificazioni ma, nei cantari, il ricorso a elementi retorici e lessicali fa sì che si conservi un forte legame con una tradizione più prestigiosa e consolidata. Come sottolineato da Cesare Segre, «ogni elemento della lingua conserva traccia delle intenzioni che è servito per la prima volta ad esprimere: è abitato da intenzioni»<sup>17</sup>. L'uso della lingua e, dunque, di determinate scelte lessicali non può essere neutro ma serve all'autore per esprimere suoi concetti «rinfrangendoli

---

<sup>15</sup> Si veda *infra* pp. 133-143.

<sup>16</sup> Varvaro 2001, p. 19.

<sup>17</sup> Segre 1984, p. 1904. Le riflessioni di Segre prendono avvio dal contributo di Bachtin [1979], p. 101, secondo cui «la lingua, per la coscienza che vi vive, non è un astratto sistema di forme normative, ma una concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo».

nei concetti altrui»<sup>18</sup>. Assumendo questo punto di vista, i cantari sarebbero i “concetti propri” e la letteratura galloromanza il “concetto altrui” che viene riproposto senza che venga cancellato il legame di derivazione<sup>19</sup>. La fonte agisce da condensatore al cui ampio insieme di motivi e stilemi attingono i canterini, che, nel loro processo di riutilizzo, conservano almeno in parte l’esperienza del precedente riuso. Le opere di una data cultura riconosciuta come prestigiosa, che, nel caso dei cantari presi in esame, sono di matrice francese, continuano a essere interrogate ma non nella loro singola particolarità quanto nell’ampio sistema che contribuiscono a creare. Non sono solo le trame e gli intrecci a venir mutuati da un modello ma anche le parole con cui raccontarli, così che si possa costruire un’ideale continuità o, addirittura, un’integrazione nel sistema della costellazione letteraria.

Come per il *Febus-el-Forte*, anche nella *Guerra di Troia* i gallicismi sono presenti in un numero ridotto e sono, spesso, quelli più prossimi a forme indigene o di antichissima introduzione proprio perché già presenti nel modello: la mediazione tra i cantari e l’antecedente francese (la prosificazione del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure nota come *Prose 2*) è, in questo caso, facilmente riconoscibile nel volgarizzamento ad opera di Binduccio dello Scelto che, insieme alla traduzione da parte di Filippo Ceffi dell’*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, è la fonte principale delle ottave.

Ancora, un discorso analogo può essere fatto per i cantari costruiti attorno alla figura di Tristano, (le *Ultime imprese e morte di Tristano*, il *Cantare della vendetta* e il *Duello al petrone di Merlino* a cui va aggiunto il frammento del *Lasancis*) dove, anche in questo caso, sono decisamente rari – se non assenti – i gallicismi significativi di un rapporto di dipendenza che vada al di là dell’affinità tematica con il *Roman de Tristan*<sup>20</sup>.

Più complesso è il caso dei cantari per cui non è riconoscibile una fonte letteraria univoca o che danno mostra di cambiare modello a un certo punto del racconto. Tra questi figurano testi come la *Ponzela Gaia* e il *Carduino* che, nella prima metà, sembrano

---

<sup>18</sup> Segre 1984, p. 104

<sup>19</sup> Si può spiegare il rapporto tra “concetti” ricorrendo anche alle definizioni di “testo” e “ipotesto”.

<sup>20</sup> Il *Roman de Tristan* è, già di per sé, la raffinata riproposizione di motivi tradizionali, come il rapporto privilegiato e allo stesso tempo estremamente complesso con lo zio materno, caratteristica comune a molti altri personaggi, a partire da Rolando; cfr. Varvaro pp. 109-113.

seguire raffinate opere antico francesi come, rispettivamente, il *Lanval*, uno dei più celebri *lai* di Maria di Francia, e il *Perceval* di Chrétien de Troyes.

Se i rapporti tra il *Carduino* e il *Perceval* saranno discussi successivamente, per quel che riguarda la relazione tra il *lai* di *Lanval* e la *Ponzela Gaia* va detto che, nonostante ci si trovi davanti a un prodotto più raffinato della media delle altre ottave, anche qui si assiste a quella semplificazione del racconto comune a quasi la totalità dei cantari di materia arturiana: la *queste* di *Lanval* vuole che l'eroe entri nel mondo extra-terreno di Avalon, unico luogo in cui le sue aspirazioni possono realizzarsi. Di questo non resta traccia nelle ottave, benché permanga la centralità attribuita a una creatura fatata: il mondo terreno resta l'unico spazio possibile<sup>21</sup> e il protagonista continua ad essere un eroe «ad una sola dimensione: quella del racconto»<sup>22</sup>. Definita da Rajna come l'opera di un poeta<sup>23</sup>, la *Ponzela Gaia* «è soffusa di quella “nostalgia tardogotica”: appartiene a una realtà cittadina, a un immaginario in senso ampio “borghese”, che però idoleggia il mondo cavalleresco e gli ideali della cortesia»<sup>24</sup>. La materia arturiana, con Galvano protagonista maschile indiscusso del cantare, si incontra con il meraviglioso<sup>25</sup> e la componente fiabesca della fata-serpente che risponde al nome di Gaia, dando il via a un complesso intreccio tra motivi folkloristici ampiamente diffusi (come l'abbandono o sparizione della fata-demone quando viene rotto il tabù a cui è vincolata)<sup>26</sup> e ricercatezza letteraria<sup>27</sup>. Nel corso della *Ponzela Gaia* si succede una serie di gallicismi che rimandano alla lirica colta, come *visazo* o *zambra* che appartengono al lessico della raffinata poesia trobadorica, così come francesismi più caratteristici delle *chansons de geste*, in cui i cavalieri vengono *innavrati* da loro temibili nemici, secondo una certa varietà lessicale che non rende artificiosa la lingua del cantare. La sintassi, nonostante una discreta cura compositiva, resta lineare e caratterizzata da rime facili e

---

<sup>21</sup> Il cantare della *Ponzella Gaia* si conlude, infatti, con il ritorno dei protagonisti alla corte di Camelot, *Chamiloto* nel testo, cfr. le ottave CVI-CVIII in Barbiellini Amidei 2000, p. 130.

<sup>22</sup> Picone 1984, p. 95.

<sup>23</sup> L'affermazione si trova nell'Inserito XII L 77 delle *Carte Rajna* della biblioteca Marucelliana di Firenze alla carta 13v, poi ripresa da Barbiellini Amidei 2000, p. 12 e p. 33 alla nota 5. Per le *Carte Rajna* si veda il contributo di Borroni 1956.

<sup>24</sup> Barbiellini Amidei 2000, p. 12.

<sup>25</sup> Sulla scorta di quanto stabilito da Todorov 1970, con “meraviglioso” si intende ciò che resta senza spiegazione e, in quanto tale, presuppone l'esistenza del soprannaturale.

<sup>26</sup> Si veda in merito alle fate nella letteratura medievale il contributo di Harf-Lacner 1984, oltre a Le Goff 1971 e Donà 2009.

<sup>27</sup> Cfr. anche il contributo di Lecco 2018.



prevalentemente verbali, tratto comune alla quasi totalità dei cantari, così come lo sono le frequenti ripetizioni e ridondanze<sup>28</sup>. Se neppure nel caso della *Ponzela Gaia* si può tracciare una sicura linea di derivazione lessicale dalla fonte francese, il *lai* di *Lanval*, va comunque rilevato che qui si assiste a uno sforzo compositivo che allontana, almeno in parte, il cantare dalla letteratura popolare. Pur senza che vi sia uno stacco netto, la *Ponzela Gaia* non è riconducibile a quel *milieu* marcatamente popolareggiante che caratterizza altri cantari come il *Bel Gherardino* e il *Liombruno*, per i quali è stata ipotizzata una condivisa dipendenza proprio dal *Lanval*<sup>29</sup>. Questi due cantari presentano delle affinità tematiche con la *Ponzela Gaia*, in ragione delle quali la critica ha voluto identificare sempre nei *lais* di Maria di Francia le fonti delle ottave<sup>30</sup>. Si tratta però di analogie solo tematiche, per lo più incentrate sul ripetersi di motivi topici, con differenze sostanziali: oltre al già citato appiattimento di senso tipico del genere cantare, dove *sensus* e *littera* si trovano a coincidere, si assiste a una modifica sostanziale nello sviluppo del racconto che diventa molto più complesso, tanto che il racconto viene articolato in due sottounità per cantare<sup>31</sup>. Diversi nuclei tematici

---

<sup>28</sup> Cfr. Cabani 1988, pp. 131-133.

<sup>29</sup> Più in generale, per la ricezione dei *lais* nella letteratura italiana cfr. il contributo di Lecco 2016.

<sup>30</sup> Levi 1914b, p. 25. Per il *Liombruno* cfr. anche Varanini 1989, pp. 417-430.

<sup>31</sup> Per quello che riguarda il *Liombruno*, la fata, Aquilina, di cui il protagonista si innamora – ricambiato – è la stessa che lo alleva impartendogli un’educazione da cavaliere, dopo averlo salvato dall’abbandono del padre. Nonostante delle nozze felici, Liombruno manifesta la volontà di rivedere la sua famiglia d’origine e decide dunque di partire per rincontrarla. Aquilina acconsente alla partenza del marito ponendogli però delle condizioni: che torni entro un anno e porti con sé un anello magico, capace di esaudire ogni desiderio del portatore. Liombruno non si dimostra in grado di rispettare quando promesso e si attarda per partecipare alle giostre del re di Granata, dove, davanti al sovrano, si vanta di avere per moglie la dama più belle di tutte. Il tentativo di evocarla tramite l’anello fallisce, dato che Liombruno non ha rispettato gli accordi, e il re decide di farlo giustiziare per aver mentito sulla bellezza della donna (per il tema del *gab* e delle sue conseguenze topiche rimando al contributo di Bonafin 1990, in particolare p. 79; Bonafin 1993 e Ceron 1998). Aquilina interviene ma, dopo averlo salvato, lo abbandona. Qui termina il primo cantare del *Liombruno*; il secondo si concentra attorno alle avventure del protagonista che ha come unico obiettivo quello di riconquistare la moglie, con cui riuscirà a riconciliarsi delle ottave conclusive. Il *Bel Gherardino* è, invece, il racconto del più giovane dei figli di Messer Leone, signore dello Stato della Chiesa. Alla morte del padre, Gherardino sperpera in pochissimo tempo l’eredità: trovatosi in una condizione di indigenza, decide di partire all’avventura accompagnato dal fido servitore Marco Bello. Il primo ostacolo che i due si trovano ad affrontare è rappresentato da un pericoloso serpente e un aggressivo orso, due uomini trasformati in animali da un sortilegio. Vincitori, Marco Bello e Gherardino entrano in un palazzo sfarzoso dove si rifocillano e si preparano al riposo; durante la notte, una dama bellissima, la Fata Bianca, si reca nella stanza di Gherardino, dove i due

sviluppati in altrettanti nuclei narrativi si succedono rapidamente e questo ha ulteriormente complicato il tentativo di individuazione delle fonti, soprattutto se con “fonti” si continua a intendere un’opera letteraria codificata. La lingua di questi due cantari non orienta il rapporto di derivazione in nessuna direzione e questo dato, unitamente al mancato riconoscimento di una fonte letteraria chiaramente riconoscibile, ha fatto sì che la critica ne rintracciasse l’origine in «antecedenti remoti e indiretti (...) [e in] compositi, e non più precisabili rifacimenti»<sup>32</sup>. È a tal punto impossibile identificare una fonte inequivocabile per il *Bel Gherardino* che gli studi sono ricorsi a ipotizzare l’esistenza di un *Ur-Gherardino*, di cui è stata ricostruita, almeno in parte, una possibile fisionomia: un organismo narrativo composito in cui convergono testi francesi, come il *Lanval*, appunto, e non, come il medio-tedesco *Lanzelet* e l’anglonormanno *Ipomedon*<sup>33</sup>. In realtà, il *Bel Gherardino* e il *Liombruno* possono essere considerati, forse più correttamente, come la fissazione in ottave di una tradizione fiabesca parzialmente perduta in quanto orale: l’oralità è, per sua natura, un sistema comunicativo incapace di automemorizzazione a cui le fiabe sono strettamente legate a

---

trascorreranno insieme i successivi tre mesi, ma solo dopo il calar del sole. Trascorso questo lasso di tempo, il protagonista decide di ripartire, promettendo (anche lui come Liombruno) di tornare entro un anno. Questa volta il dono magico è un guanto, oltre a una schiera di cavalieri armati di tutto punto, ma si aggiunge l’esplicita richiesta di non far menzione su da dove gli vengano questi beni. Tornato a Roma, Gherardino viene accolto con grandi festeggiamenti e mantiene il segreto fino quando la madre riesce a vincerne la reticenza: all’improvviso, tutta la sua ricchezza scompare e il giovane si trova nella stessa condizione di partenza. Il secondo cantare prende le mosse da questo punto, con Marco Bello e Gherardino in viaggio verso il palazzo della Fata Bianca che però non riescono a raggiungere, dato che vengono travolti dalla corrente di un fiume: a salvarli è la sorella della Fata, che li porta in salvo su un isolotto in mezzo al mare. Gherardino vuole lavarsi dal fango del fiume e per questo si allontana: la sua barchetta viene trascinata via all’improvviso e il protagonista si ritrova così ad Alessandria, dove viene rinchiuso nelle prigioni del Soldano. Tuttavia, la sua estrema bellezza colpisce la regina, che lo fa liberare per tenerlo come servitore, facendone in realtà il suo amante. Nel frattempo, la Fata Bianca, raggiunta dalla sorella e da Marco Bello su quanto sia successo e rattristata dal mancato ritrovamento del suo innamorato attraverso l’*escamotage* di un torneo: chiunque vinca diventerà il suo sposo. Il Soldano vuole partecipare per conto di un nipote e porta con sé Gherardino che vi si reca solo dopo aver promesso alla sua amante di ucciderne il marito: è proprio Gherardino a vincere il torneo e, nascosto ogni giorno da vesti differenti (donategli dalla moglie del Soldano), riesce anche nell’intento di uccidere l’avversario. Ne consegue un ovvio lieto fine, suggellato da un triplice matrimonio: Gherardino sposa la Fata Bianca, Marco Bello convola a nozze con la sorella della Fata e l’ormai vedova del Soldano viene maritata a un giovane di nobile lignaggio.

<sup>32</sup> Balduino 1970, p. 73.

<sup>33</sup> Bendinelli Predelli 1990. Altre possibili fonti sono individuate nel *Partenopeu de Blois* e nel *lai di Graëlent*.

doppio filo, diventando *scritte* in quanto *tra-scritte*. I cantari compositi come quelli in questione sono da intendere come una delle realizzazioni possibili di una tradizione precedente, in cui la dimensione orale ha incontrato quella scritta in diverse forme. Motivi mitologici e d'iniziazione<sup>34</sup> si intrecciano con motivi più propriamente sociali<sup>35</sup> dando così vita al racconto fiabesco che ha circolato, almeno in origine, grazie a una tradizione orale poi diventata anche scritta: il *Lanval*, il *Bel Gherardino*, il *Liombruno*, così come il *Graëlent* e il *Partenopeu de Blois*, sono le diverse riproposizioni, più o meno articolate, di un nucleo tematico originario<sup>36</sup>. In quest'ottica, le analogie tra questi testi si spiegano con la comune dipendenza da un modello comune di stampo fiabesco, riconoscibile in parte nel tipo *AT 400*, che vede il protagonista impegnato nella riconquista della moglie perduta. I due cantari, in particolar modo, seguono ancor più da vicino questo schema: la loro organizzazione in due sottounità coincide con la struttura bipartita del motivo *AT 400* che vede una prima conquista della moglie, seguita però dalla sua perdita e, successivamente, il nuovo tentativo di riconquista, che passa anch'esso attraverso una serie di peripezie. Se dunque sia per il *Bel Gherardino* che il *Liombruno* si rinuncia al voler identificare una fonte francese e si riconosce, invece, in questi cantari uno dei risultati possibili di un'ampia e multiforme tradizione, si spiega meglio il ridotto numero di gallicismi presenti, non particolarmente significativi: si tratta di voci che rimandano al mondo cavalleresco in generale, come *giostra*<sup>37</sup> o *veltro*<sup>38</sup>, che non danno traccia, per via della loro storia pregressa, di un rapporto di derivazione da un testo o da più opere strettamente definite.

Sono evidenti le analogie a livello tematico che legano il cantare di *Fiorio e Biancifiore*, il più antico conservatosi, al poemetto francese del *Fleur et Blanchefleur*<sup>39</sup>, oltre che le

---

<sup>34</sup> Mi riferisco qui a motivi come *AT 303; 400; 550; 560 e 563*.

<sup>35</sup> Cfr. Meletinskij 1991, p. 46: «des motif d'origine mythologique constituent le noyau de la composition du conte, mais très souvent ils sont encadrés par d'autres, qu'on peut désigner comme des motifs implicitement sociaux».

<sup>36</sup> Si noti che Maria di Francia stessa dichiara di mutuare la materia da dei racconti bretoni preesistenti, cfr. ad esempio i vv. 19-20 del *Guigemar*, «les contes ke jo sai verrais, / dunt li Bretun unt fait les lais» o i vv. 2-4 «ne voil ublier *Bisclavret*; / *Bisclavret* ad nun en bretan / *Garwaf* l'apelent li Norman» in Angeli 2017, p. 52 e p. 151.

<sup>37</sup> Cfr. *infra* pp. 258-267.

<sup>38</sup> Cfr. *infra* pp. 475-483.

<sup>39</sup> Il primo a individuare un rapporto tra il cantare e il poemetto è Crescini 1882, poi ampliato in Crescini 1889, vol. 1.

ottave della *Dama del Verzù* alla *Chastelaine de Vergy*<sup>40</sup>, ma anche in questo caso è forse poco prudente ricostruire una derivazione diretta, tanto più che, nemmeno per questi due cantari il lessico sembra riflettere le scelte di un preciso modello.

Il *Fiorio e Biancifiore* è più probabilmente da considerarsi come il rifacimento in ottave di una leggenda estremamente popolare in tutto il Medioevo europeo<sup>41</sup>, i cui rapporti con il *Filocolo* di Boccaccio sono ancora in discussione. Per Vincenzo Crescini, primo editore del cantare, sia il *Fiorio* che l'opera del Certaldese avrebbero attinto ad almeno una fonte comune, e cioè a un poema franco-veneto oggi perduto<sup>42</sup> ma sono totalmente opposte le conclusioni a cui arriva Angelo Monteverdi, che riconosce invece la priorità del romanzo sulle ottave<sup>43</sup>.

La *Dama del Verzù*, in merito alla cui fortuna è opportuno rimandare, ancora una volta, a Boccaccio<sup>44</sup>, ha certamente in comune con il poemetto della *Chastelaine* il nucleo narrativo principale, e cioè la storia d'amore tra un cavaliere e una dama con il suo tragico epilogo causato dall'invidia di un'innamorata respinta. Il racconto del cantare, però, si distingue da quello del testo francese soprattutto per l'aggiunta di alcuni elementi forse più adatti alla recitazione nelle piazze, quali la presenza della cagnolina,

---

<sup>40</sup> Levi 1914, pp. 62ss.

<sup>41</sup> Si veda a tal proposito il contributo di Hausknecht 1885, il primo editore di una redazione duecentesca medio-inglese della vicenda. In merito alla circolazione della leggenda in Europa, rimando, tra gli altri, agli studi di Lane 1986; Grieve 1997 e Lodén 2021.

<sup>42</sup> Crescini 1889, vol. 1, pp. 1-492.

<sup>43</sup> Monteverdi basa la sua ipotesi sull'individuazione di una lezione erronea tramandata solo da una parte della tradizione del *Filocolo*, che trova riscontro nel cantare, cfr. Monteverdi 1958, in particolare p. 339. La tesi di Monteverdi è poi ripresa da Benucci 2002, pp. 6-7; cfr. poi De Robertis 1970, p. 78 che vede nel cantare una testimonianza del successo dei primi esperimenti di Boccaccio.

<sup>44</sup> Nel *Decameron*, nell'epilogo della III giornata Dioneo e Fiammetta vengono descritti come impegnati a cantare di «messer Guglielmo e della Dama del Vergiù», e cioè dei protagonisti del cantare, in Branca 1976, p. 257. Per la datazione della *Dama del Vergiù* si veda il contributo di Catalano 1920, pp. 161-169 che lo considera come ancora trecentesco sulla base di un codice appartenuto alla biblioteca Strozzi: il manoscritto è andato perduto ma resterebbe una traccia della sua esistenza in un elenco di libri del XIV sec. trascritto sul *recto* di una carta di guardia di un codice non meglio identificato della Biblioteca Nazionale di Firenze. A questo va aggiunta l'ipotesi formulata da Berti 1971, pp. 14-17, sugli affreschi della Camera Nuziale di Palazzo Davanzati di Firenze, eseguiti forse in occasione delle nozze tra Francesco Davizzi e Catelana degli Alberti, avvenute nel 1395: in questi affreschi sarebbe raffigurata la Dama del Verziere che invita il cavaliere a seguirla nel castello protetto da un cane. Bisogna però notare che quanto dipinto nella Camera Nuziale non riprende in realtà la narrazione del cantare ma segue invece il narrato della *Chastelaine de Vergy*: nelle ottave, infatti, i due amanti si incontrano solo nello spazio protetto del verziere.

fedele compagna della dama protagonista, e di una nana, che si sostituisce alla *pulcele* del poemetto. I punti di contatto lessicali tra i due testi<sup>45</sup> non sono sufficienti a stabilire un rapporto di derivazione, tanto che è stata ipotizzata l'esistenza di una serie di passaggi intermedi, difficilmente identificabili<sup>46</sup>, che potrebbero spiegare l'inserzione di altre sequenze evidentemente proprie della letteratura coeva al cantare, come le tre partite a scacchi<sup>47</sup> o la citazione di Bellicies<sup>48</sup>. Resta però valido il principio formulato a suo tempo da Michele Catalano, secondo cui «fin che i sensi vibrano e le passioni tumultuano, i drammi d'amore si ripeteranno sulla scena del mondo con identità di cause, di circostanze e di effetti, e alimenteranno l'arte di tutti i popoli»<sup>49</sup>: anche in questo caso, infatti, credo si possa riconoscere nel cantare la rielaborazione di più motivi topici, tra cui *Motif-Index* K 2111<sup>50</sup>, che dà il via al tragico epilogo della vicenda.

In ragione di quanto detto finora, mi sembra opportuno prendere in esame più nel dettaglio alcuni cantari che siano rappresentativi delle diverse relazioni che le ottave intrecciano con le loro possibili fonti. I primi a essere analizzati sono i cantari della *Struzione della Tavola Ritonda*: le sette sottounità che li compongono hanno, come si è visto, una fonte letteraria riconoscibile, a cui si dimostrano fedeli nel dettato e in molteplici scelte lessicali.

Il secondo è il cantare del *Carduino*, composto da due sottounità, per cui la critica ha riconosciuto due diverse fonti letterarie: come per il *Liombruno* o il *Bel Gherardino*, nelle ottave del *Carduino* si può forse riconoscere l'intrecciarsi di diversi motivi topici, in ragione dei quali si spiegano le analogie con altre opere letterarie come il *Perceval* di Chrétien de Troyes.

---

<sup>45</sup> Cfr. Manetti 2002, p. 376.

<sup>46</sup> Manetti 2002, p. 376.

<sup>47</sup> Le tre partite a scacchi si trovano anche nella *Tristano riccardiano*, dove Isotta e Tristano, poco prima di bere il filtro d'amore, «avendo giucato insieme due giuochi, ed ierano sopra lo terzo giuoco ed iera grande kaldo», in Parodi 1896, p. 99.

<sup>48</sup> Bellicies è la figlia del re Ferramonte che, innamorata di Tristano, esce di senno e accusa il cavaliere di aver cercato di violentarla. Dopo esser rinsavita e averlo scagionato, incapace di sostenere la sofferenza, si suicida trafiggendosi con una spada, cfr. Parodi 1896, pp. 21-29.

<sup>49</sup> Catalano 1920, p. 146.

<sup>50</sup> È il motivo noto come “la moglie di Putifarre”: una donna si dichiara al proprio amato ma viene da questo respinta e dunque lo accusa di aver cercato di stuprarla. A questo si possono aggiungere altri motivi, come *Motif-Index* T 258.2, la moglie insiste per sapere il segreto del marito, *Motif-Index* K 2213.4, il tradimento del segreto del marito da parte della moglie, oltre che ovviamente, il ben più ampio *Motif-Index* T 89, amore tragico.

Infine, si è scelto di concentrarsi sui cantari tradizionalmente considerati come la rielaborazione di alcuni licenziosi *fabliaux* anticofrancesi: il *Cantare dei tre preti*, la *Canzone dello indovinello* e la *Lusignacca* si dimostreranno in realtà piuttosto lontani dalla loro fonte, il cui rapporto di dipendenza è certamente da mettere in discussione.

#### 4.1 Il caso della Struzione della Tavola Ritonda

Profondamente diverso è il caso dei *Cantari di Lancillotto*, noti anche come *La Struzione della Tavola Rotonda*<sup>51</sup>, che raccontano in sette cantari le ultime avventure dei cavalieri della Tavola Rotonda. In queste ottave viene messa in scena la drammatica fine del mondo cortese-cavalleresco che si chiude definitivamente con la tragica morte di re Artù e lo scioglimento della Tavola stessa, seguendo il filone narrativo dell'ultimo romanzo del ciclo *Lancelot-Graal*, la *Mort le roi Artu*<sup>52</sup>. I temi e i personaggi di questa *branche*, così come quelli dei *romans* che la precedono dal punto di vista dello svolgersi delle vicende, conobbero un enorme successo in tutta l'Europa romanza e non solo, come testimoniato dalle rielaborazioni in medietedesco, come il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach<sup>53</sup>, e dalle traduzioni norrene delle celeberrime opere di Chrétien de Troyes<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Entrambe le espressioni sono testimoniate in epoca antica e, soprattutto, si alternano all'interno del testo oltre che nelle rubriche dell'unico testimone oggi conosciuto, il codice quattrocentesco Pluteo 78.23 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Un altro manoscrittore del testo, oggi conservato alla biblioteca della *Royal Society* di Londra, è un *descriptus* del codice Laurenziano. Per quello che riguarda la datazione, secondo il criterio stabilito da De Robertis, per il quale un cantare ha l'età del più antico manoscritto che lo contiene, la *Struzione* sarebbe dunque da considerarsi quattrocentesca, ma sembra più corretto sostenere che questa «rappresenta la variante quattrocentesca di un cantare sulla distruzione della Tavola Rotonda che poteva essere in circolazione già da tempo», come dimostra il frammento rintracciato in un documento bolognese del 6 marzo 1376, cfr. Picone 2007, pp. 262-263 (la citazione è da p. 262). Per il criterio di datazione indicato sopra, si veda De Robertis 1961, p. 124.

<sup>52</sup> Per uno studio sui rapporti che questo *roman* intesse con le altre *branche* del ciclo si veda Frappier 1959, pp. 295-318, nello specifico pp. 307-313.

<sup>53</sup> Si tratta di una parziale, oltre che ideale, continuazione del *Perceval* di Chrétien de Troyes. Per l'edizione del testo rimando a Mancinelli – Bianchessi 1981 e a Gamba – Mancinelli 1993.

<sup>54</sup> Per quel che riguarda la circolazione della materia arturiana nell'Europa del Nord rimando soprattutto a Kalinke 2011.

L'Italia del Medioevo si dimostrò particolarmente ricettiva<sup>55</sup>, tanto che le vicende arturiane furono così popolari da non conoscere distinzione di classe sociale: la "materia di Bretagna"<sup>56</sup> ha lasciato ampie tracce nell'arte<sup>57</sup> e nell'onomastica<sup>58</sup>, oltre che

---

<sup>55</sup> Si veda, soprattutto, lo studio di Gardner 1930 e i contributi di Graf 1885; Viscardi 1959; Holuts 1985; Delcorno Branca 1998 e Walter 2002.

<sup>56</sup> Riprendo l'ormai consolidata distinzione fatta dal poeta francese Jean Bodel, attivo sul finire del XIII sec., che nella sua *Chanson des Saisnes* distingue tra "materia di Roma", "materia di Francia" e "materia di Bretagna", cfr. l'edizione Brousseau 1989.

<sup>57</sup> Si pensi agli affreschi della *camera Lanzaloti* della Torre Pio V di Frugarolo (Alessandria), un *unicum* dell'arte pittorica europea, oggi conservati nel Museo Civico di Alessandria: si tratta di un ampio ciclo di pitture realizzato tra il 1309 e il 1421 in cui vengono raffigurate le vicende dell'amore adulterino della regina Ginevra e Lancillotto, con un curioso spazio dedicato al compagno d'arme del cavaliere, Galehot (Galeotto). In merito agli affreschi della *camera*, rimando ai contributi di Meneghetti 1999 e Meneghetti 2015 (nello specifico alle pp. 129-145) ma cfr. anche i lavori di Mazzini 1981; Rossetti Brezzi 1997; Castelnuovo – De Gramatica 2002 e Lorenzo Gradín 2005. Molto più antico è invece il rilievo sull'archivolto della Porta della Pescheria della cattedrale di Modena, che doveva essere parte del progetto originale di questo edificio, la cui costruzione è iniziata nel 1099 ed è terminata nel 1106: in questo bassorilievo viene rappresentato il rapimento di Ginevra secondo una versione la cui origine è ancora sconosciuta, che non trova corrispondenza con quanto raccontato da Goffredo di Monmouth nella sua *Historia Regum Britanniae*, scritta tra il 1136 e il 1138. La compilazione di Goffredo, legato alla corte plantageneta, è la prima opera a mettere ordine alle vicende arturiane, in cui Artù figura come un vero e proprio re cortese, circondato da valenti cavalieri nel contesto di una corte perfetta. L'*Historia* conobbe un'incredibile fortuna e determinò, di fatto, il successo del cosiddetto "ciclo bretone", influenzando la cultura e la letteratura di tutta la Romania medievale e non solo. Tuttavia, il bassorilievo modenese non sembra dipendere dalla compilazione di Goffredo ma, piuttosto, si dimostra vicina a quanto viene raccontato nel romanzo duecentesco *Durmart li Galois*: la regina è tenuta prigioniera da un uomo indicato come *Mardoc* e al suo soccorso giungono tre cavalieri, Artù, *Isdernus* e un terzo senza nome che vengono poi raggiunti da *Galvaginus*, *Galvarium* e *Che*. Inoltre, in questa scultura sono indicati i nomi dei personaggi secondo la grafia bretone armoricana, in parte latinizzata (Ginevra, ad esempio, è *Winlogee* mentre Artù è *Artus de Bretania*): secondo Loomis 1959b, p. 61 ciò è dovuto alla presenza di un contingente armoricano in Italia in occasione della prima crociata e potrebbe forse essere una spia del fatto che la storia sia giunta nell'Italia del Nord attraverso narrazioni franco-bretoni. Non è poi trascurabile il fatto che il personaggio di Artù non viene accompagnato dal titolo di *re*, come invece succede nel mosaico della cattedrale di Otranto, realizzato dal chierico Pantaleone tra il 1163 e il 1165 (si vedano anche i contributi di Frugoni 1968 e Frugoni 1970). Cfr., sempre in merito al bassorilievo di Modena, il contributo di Olschki 1935, oltre a Gerould 1935; Loomis 1936 e Lejeune – Stiennon 1963. Cfr. poi il contributo di Rajna 1913, che si concentra su due antiche coperte in cui vengono raffigurati episodi del ciclo tristaniano.

<sup>58</sup> Si veda in particolar modo il lavoro di Gallais 1967 che indaga la diffusione dei nomi di battesimo arturiani all'inizio del XII sec.: non si conoscono, ad oggi, testi in volgari italo-romanzi che raccontino le avventure di Artù e dei suoi cavalieri, ma le numerose attestazioni di antroponomi di matrice arturiana implicano l'esistenza di una tradizione, quantomeno orale, precedente, cfr. Loomis 1941 e Loomis 1959. Sempre per l'onomastica, rimando poi a Serra 1955 che rintraccia il ricorrere di una medesima firma, *Artusius*, per dodici volte in documenti autentici (si tratta, in tutti i casi, di lezioni certe). L'*Artusius* in questione doveva essere stato battezzato nel 1090, dato che figura come testimone in un testamento padovano del 1138 e in un

nella produzione letteraria, tanto che all'inizio del XII sec. si apre quella che Delcorno Branca definisce una «prodigiosa stagione della letteratura arturiana d'Italia»<sup>59</sup>, destinata a durare fino ai primi decenni del XVI sec.

Inizialmente le vicende delle «Arturi regis ambages pulcerrime»<sup>60</sup> vennero recepite nella Penisola direttamente dalla lingua d'oïl<sup>61</sup> e solo successivamente vi si affiancò un'attiva fase di rielaborazione della materia, sotto forma di rifacimenti: i cantari della *Struzione della Tavola ritonda* si inseriscono in questo articolato processo di *réécriture*, riportando alla dimensione pubblica ciò che era ormai destinato alla fruizione privata<sup>62</sup>. I cantari della *Struzione*, infatti, sono la riduzione in ottave della *Mort le roi Artu*<sup>63</sup> (d'ora in poi *Mort Artu*), il romanzo in prosa conclusivo del ciclo del *Lancelot-Graal*: anche se l'effettiva recitazione nelle piazze di questi sette cantari è da considerarsi poco probabile<sup>64</sup>, si assiste, di fatto, a un deciso cambio di contesto dalla pratica individuale della lettura a quella comunitaria. Nelle ottave si trovano infatti frequenti richiami alla presenza di un pubblico, reale o fittizio che sia<sup>65</sup>, sotto forma di inviti all'ascolto o

---

atto del 1122: in quest'ultimo documento firma con lui il figlio che, anch'esso testimone, doveva avere all'epoca almeno quattordici anni. Si guardi anche a Morlino 2010, in particolar modo alla cartina riportata a p. 29 in cui viene illustrata la distribuzione delle più antiche attestazioni dei nomi Orlando-Olivieri e Artù. Un'indagine analoga è stata condotta in Rajna 1888 in merito all'onomastica carolingia in Italia.

<sup>59</sup> Delcorno Branca 2003, p. 385. Gli estremi cronologici sono dati dal già citato bassorilievo della cattedrale di Modena e dall'ultima redazione dell'*Orlando Furioso*, che risale al 1532.

<sup>60</sup> La definizione è presa dal primo libro del *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri, in Fenzi 2012, p. 68. Dante le cita tra gli argomenti illustri della letteratura in lingua d'oïl, quali le compilazioni bibliche mescolate con la storia greca e romana, oltre ad altre prose di carattere storiografico e dottrinale.

<sup>61</sup> «La tradizione italiana del *Lancelot* (...) appare come la tradizione di un romanzo conosciuto quasi esclusivamente in lingua originale», in Delcorno Branca 1998, p. 18. Cfr. poi, sempre sulla tradizione del *Lancelot* in Italia, Delcorno Branca 1992b.

<sup>62</sup> Rozza 2021, pp. 176-177

<sup>63</sup> L'edizione di riferimento del testo francese è Baumgartner – de Medeiros 2007 ma cfr. anche Frappier 1936. Il rapporto di derivazione è stato messo in luce per la prima volta dallo studio di Bruce 1913, pp. 436-446, poi confermato dai riscontri puntuali forniti nell'edizione dei cantari curata da Griffiths 1924 oltre che da quella, più recente, di Bendinelli Predelli 2015 e dal contributo di Picone 2007.

<sup>64</sup> Si tratta infatti di sette sottounità che danno mostra di una discreta complessità sintattica e di una certa regolarità metrica che fa propendere per considerare i cantari della *Struzione* come «un'operazione a tavolino: che ha prodotto un testo per la sola lettura, o che, altrimenti, ha reso funzionale alla lettura un testo nato per essere eseguito davanti a un pubblico», in Rabboni 2013b, p. 141.

<sup>65</sup> Segnalo che per la più recente editrice della *Struzione*, i sette cantari, così come sono trasmessi dal codice fiorentino, sono una versione concepita in funzione di una comunicazione cantata in piazza e non per la lettura individuale, cfr. Bendinelli Predelli 2015, p. XXX.



invocazioni, certamente imputabili alla necessità del canterino di coinvolgere l'uditorio<sup>66</sup> e di catturarne l'attenzione, anche attraverso domande retoriche<sup>67</sup>. Benché si tratti di elementi tipici di un linguaggio standardizzato<sup>68</sup>, non si può non riconoscerci un deciso cambio di prospettiva: se la *Mort Artu* si rivolge a un pubblico idealmente costituito da una sola persona o da un ridotto gruppo di fruitori, per lo più abbienti, la *Struzione della Tavola Ritonda* vuole rivolgersi a una comunità eterogenea, per età e classe sociale<sup>69</sup> che deve credere alla veridicità di quanto viene raccontato. Nel corso dei sette cantari che compongono la *Struzione*, infatti, l'anonimo autore dichiara esplicitamente di far riferimento a un testo scritto, secondo una prassi ben consolidata all'interno del genere stesso del cantare<sup>70</sup>, allo scopo di legittimare la veridicità del racconto<sup>71</sup>. Se la storicità delle vicende raccontate nelle ottave di materia epica era implicita<sup>72</sup>, diverso è il caso dei cantari della *Struzione della Tavola Ritonda*, il cui autore deve ricorrere a formule di autenticazione, sia attraverso l'esplicitazione di un rapporto di continuità tra l'epoca dei fatti e la sua contemporaneità<sup>73</sup> sia con i continui riferimenti all'esistenza di una fonte scritta<sup>74</sup>. Nel caso della *Struzione*, questo diffuso rimando a un modello non è solo un *topos* letterario: se da un lato il ricorrere di formule

---

<sup>66</sup> Si tratta di elementi propri del genere stesso del cantare, che è fortemente legato alla componente orale per sua tradizione.

<sup>67</sup> Si tratta di quello che Cabani 1988, p. 79 definisce come il ricorso al «materiale retorico-formulare dell'emotività». Si veda, ad esempio, l'ottava IV del cantare I in cui il «e chi fûr que' che misor ta' traverse?» che preannuncia l'oscura figura di Mordaretto (Mordret nel francese), in Bendinelli Predelli 2015, p. 4.

<sup>68</sup> Cabani 1988, pp. 50-56 e pp. 89-101.

<sup>69</sup> L'eterogeneità del pubblico è dichiarata dal canterino stesso che si rivolge a «grandi e piccolini insieme misti» in Bendinelli Predelli 2015 p. 3.

<sup>70</sup> Cabani 1988, p. 123.

<sup>71</sup> Cabani 1988, pp. 127-142.

<sup>72</sup> «La professata storicità non risiede nella verità dei fatti in sé ma in un atteggiamento particolare verso il soggetto trattato che viene presentato e recepito come reale e storico. Fa parte insomma delle regole del cantare epico (e della narrazione epica più in generale) che il pubblico si disponga all'ascolto delle gesta presupponendola una storia realmente accaduta. (...) l'inserzione dell'elemento straordinario non giunge mai a turbare la storicità degli eventi: il meraviglioso può essere agevolmente inglobato nell'ambito del reale-storico e assimilato al resto», in Cabani 1988, p. 121. Sempre sulla storicità del racconto epico cfr. Bowra 1979, vol. 1, pp. 65-66, mentre più specifico sull'area italiana è il contributo di Krauss 1980.

<sup>73</sup> Si pensi, ad esempio, al «che oggi ancora si chiama Salisbiera» dell'ottava XII del cantare VI in Bendinelli Predelli 2015, p. 62.

<sup>74</sup> Nel corso dei cantari si trovano espressioni come «la qual seguì nel libro per ragione», «raconta il libro e lla storia <verace>» o ancora «legga chi vole, e troveràllo scritto / nel libro...», in Bendinelli Predelli 2015, p. 22, p. 33 e p. 53.

di autenticazione risponde anche a necessità pratiche, come il bisogno prendere le distanze da quanto narrato<sup>75</sup>, dall'altro i cantari della *Struzione della Tavola ritonda* sono uno di quei rari casi del genere cantare per cui si può riconoscere una precisa fonte di matrice letteraria<sup>76</sup>.

In effetti, il rapporto tra la *Struzione* e la *Mort Artu* è molto stretto<sup>77</sup>, al punto che non sembra improbabile l'ipotesi di una derivazione diretta da un modello francese del *roman* in prosa<sup>78</sup>, sicuramente circolato in Italia in ben più di un esemplare<sup>79</sup>, di cui i cantari della *Struzione* rappresentano il solo rifacimento integrale<sup>80</sup>.

---

<sup>75</sup> In almeno un'ottava il canterino dichiara di non volersi dilungare in ulteriori spiegazioni e rimanda al *libro* per trovare spiegazioni a quello che nel cantare è solamente accennato: mi riferisco all'ottava XII del cantare II in cui si legge «ma cchi fu que' che tal presente fece? / Giamai non si poté saper ben chiaro. / El libro crede ben ch'in altra vece / mandasse quegli il suo presente amaro: / per morte di Calvano. Il libro dice / di creder che ciò fosse perché caro / l'aveva la reïna duramente, / sì che pensò a llui dare il presente». In effetti il romanzo è, in questo caso, più prodigo di dettagli: nel paragrafo 54, infatti, viene messo in chiaro chi fu l'autore del *presente amaro* e viene detto che «en une chambre delez la grant sale laienz, avoit I chevalier qui avoit non Avarlon, qui haoit monseigneur Gauvain de mortel haïne. Cil avoit fruit envenimé dont il cuida monseignor Gauvain ocirre per aucune aventure. Si li fu avis, quant il vit monseignor Gauvain assis delez la roïne, que s'il enveoit a la roïne de son fruit, qu'elle en donroit avant a monseignor Gauvain qu'a I altre, por ce qu'il estoit plus gentix hons et que plus pres de la roïne seoit; et s'il avenist que il en gostast, touz li monz ne li fust garanz qui'il n'en moreüst erraument. La roïne prist le fruit, qui de cele traïson ne se prenoit garde, si en dona a I chevalier qui estoit de la Table Roonde et avoit non Gaheris de Karehen», in Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 154 ma cfr. il paragrafo 62 dell'edizione Frappier 1936, p. 76.

<sup>76</sup> Rozza 2021, pp. 171-172.

<sup>77</sup> Secondo lo studio condotto da Rozza 2021, p. 179, il 53% delle ottave trova riscontro nella fonte francese.

<sup>78</sup> Per un confronto puntuale tra i due testi di veda il contributo di Rozza 2016.

<sup>79</sup> Si veda lo studio di Delcorno Branca 2004 che individua una decina di codici legati in diverso grado all'Italia. Segnalo che solo un codice, il Douce 189 della Bodleian Library di Oxford, risulta legato alla Toscana Occidentale, luogo di produzione dei cantari della *Struzione*, mentre gli altri manoscritti sono riconducibili all'Italia del Nord. In Cigni 2000, però, alle pp. 71-108, vengono ipotizzati dei contatti con un atelier pisano-genovese. Si guardi poi anche al contributo di Leonardi 2006, vol. 2, pp. 883-898, che ne individua altri. A questi studi, devono essere aggiunti poi i lavori di Delcorno Branca 2003, pp. 385-403 e Boitani – Mancini – Varvaro 2006, pp. 67-84, che indagano la fortuna della *Mort Artu* nella Penisola.

<sup>80</sup> Va da sé che, nel passaggio da prosa a verso, alcune sequenze siano state eliminate, aggiunte o rielaborate. Altri rifacimenti non integrali della *Mort Artu* sono: la novella numero 82 del *Novellino* che racconta la drammatica vicenda dalla damigella di Scalot (per il testo, si veda l'edizione in Conte 2001, ma cfr. anche lo studio di Segre 1974b, pp. 79-86 sulle modalità di trasposizione dell'episodio), la traduzione in ebraico da una versione in volgare dell'Italia del Nord che arriva fino al capitolo XIX dell'originale francese (l'adattamento è conservato in un manoscritto che reca la data 1279, il codice Vat. Hebr. Urb 48 della Biblioteca Apostolica Vaticana; l'edizione è in Leviant 1969), la rielaborazione pisano-lucchese contenuta nel manoscritto Panciatichiano 33, conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, il cosiddetto *Tristano Panciatichiano* (l'edizione è in Allaire 2002) e, infine, la sezione finale della

L'argomento principe è la fine del mondo arturiano che l'Italia comunale aveva innalzato a modello positivo dell'ordine civile<sup>81</sup>: ora, però, è la corte stessa a dare origine ai movimenti che porteranno alla sua drammatica distruzione, come il violento desiderio di vendetta da parte di Galvano e l'odio del sovrano nei confronti di Lancillotto, tanto amato prima della scoperta del tradimento<sup>82</sup>.

Le vicende raccontate nella fonte vengono rielaborate a partire dall'andamento: dalla fluidità tipica della narrazione in prosa, si arriva a una struttura a episodi, tipica dei cantari, che dedica maggior spazio alle sequenze incentrate sulle vicende militari, ponendo in secondo piano la componente amorosa. Gli eventi si susseguono in maniera pressoché parallela nella *Mort Artu* e nella *Struzione*<sup>83</sup>, seppur con alcuni cambiamenti sostanziali dettati, almeno in parte, dalla riduzione di 204 capitoli in sette sottounità<sup>84</sup> autonome, i cui confini sono segnalati da apposite ottave incipitarie e finali, caratteristiche del genere stesso<sup>85</sup>. Indice di una certa progettualità è il fatto che ogni

---

*Tavola Ritonda*, che inserisce le vicende della *Mort Artu* nel ciclo tristaniano (l'edizione di riferimento, seppur datata è Polidori 1864-1865, ripresa poi da Heijkant 1997). A questo elenco, può essere poi aggiunta la sezione *De Arturo Britonium rege* del *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio, scritto in latino tra il 1355 e il 1360, in cui la *Mort Artu* viene ibridata con fonti storiche e romanzesche (si veda l'edizione in Ricci – Zaccaria 1983). Infine, non vanno trascurate le citazioni indirette rintracciate in due opere di Dante, il *Convivio*, in cui, nel trattato IV, si trova un accenno alla penitenza finale a cui si sottopone Lancillotto (in Brambilla Ageno 1995, vol. 3, p. 445), e la *Commedia*, dove, nel canto dell'*Inferno*, viene ricordato un prodigio per cui un raggio di sole attraversò il corpo di Mordret, ferito da Artù stesso (si tratta dei vv. 60-61 del canto XXXII dell'*Inferno*, in Petrocchi [1994], vol. 2, p. 551). Più in generale, per quel che riguarda la tradizione italiana della *Mort Artu* il rimando principale è allo studio di Delcorno Branca 2004.

<sup>81</sup> Delcorno Branca 2003, p. 396. Si pensi all'esistenza di compagnie di giovani che rispondevano al nome *De tabula rotonda*, diffuse in tutta l'Italia comunale tra i secoli XII e XIII.

<sup>82</sup> Il racconto di vicende così drammatiche è forse l'elemento più innovativo di tutto il cantare, cosa che ha probabilmente determinato il perdurare della popolarità della *Struzione della Tavola Ritonda* (si veda, a tal proposito, il contributo di Picone 2007, p. 261). Un'altra peculiarità di questi cantari è la messa al centro della figura di Lancillotto e non di Tristano, come succede invece in numerosi rifacimenti della materia bretone in Italia, si pensi al *Tristano Riccardiano*, al *Tristano Veneto* e ai *Cantari di Tristano* ma soprattutto alla *Tavola Ritonda*, al *Tristano Panciatichiano* che rielaborano argomenti tratti dalla *Mort Artu*.

<sup>83</sup> Segnalo che il racconto della *Struzione* si dimostra indipendente dal resto della tradizione arturiana, tanto che non si trovano richiami ad avventure precedenti: gli eventi narrati sono solo quelli che si trovano nel *roman* arturiano, senza che vi sia una contaminazione con le altre *branches* del ciclo.

<sup>84</sup> I sette cantari oscillano tra le 42 e le 58 ottave, per un totale di circa 2800 versi.

<sup>85</sup> Segnalo che all'interno delle ottave iniziali e conclusive, ma non solo, si trovano numerosi rimandi e anticipazioni tali da vincolare la comprensione del racconto alla fruizione integrale dell'opera. Tuttavia, nel passaggio dal *roman* al cantare si assiste a un processo di semplificazione della narrazione: anche se non mancano formule che richiamino altre sequenze

cantare, con l'eccezione del settimo, prenda avvio in corrispondenza con l'apertura di una sequenza narrativa del romanzo, marcata da costrutti formulari come «or dit li contes»<sup>86</sup>, e termini al finire di un'altra sezione<sup>87</sup>. La distribuzione della materia non è però omogenea: ogni cantare rielabora un diverso numero di capitoli del *roman* francese<sup>88</sup>, ponendo al centro un solo episodio fondamentale – spesso a carattere militare<sup>89</sup> – che permette al canterino di rivestire il suo racconto di una patina di esemplarità<sup>90</sup>. Se infatti Jean Frappier aveva già individuato nella *Mort Artu* una sorta di senso morale nascosto per cui «la ruine de la Table ronde a pour cause profonde le péché de Lancelot et de la reine»<sup>91</sup>, questo viene reso esplicito nei cantari della *Struzione della Tavola ritonda*, dove l'adulterio diventa il filo conduttore di tutto il racconto<sup>92</sup>, già dalla prime ottave, in cui Lancillotto viene presentato come un personaggio altrimenti sconosciuto, di cui viene messa in evidenza solo l'illecita relazione con la moglie del re<sup>93</sup>. Nonostante sia posto, di fatto, in secondo piano rispetto alle vicende belliche, l'amore adulterino trova persino maggior spazio nelle ottave che nella prosa, venendo arricchito da dettagli del tutto estranei al *roman* francese, come l'insistenza sulla felicità e sul dolore degli amanti<sup>94</sup>.

Benché, di fatto, i cantari coprano l'intero arco narrativo della *Mort Artu*, il processo di *reductio* necessario nel passaggio dall'ottava alla prosa determina l'assenza di intere

---

o marchino il passaggio da una scena all'altra, la tecnica dell'*entracement* viene quasi del tutto abbandonata. Se infatti nel *roman* vengono portanti avanti contemporaneamente diversi filoni narrativi, l'autore dei cantari della *Struzione* segue un'impostazione per episodi giustapposti.

<sup>86</sup> La formula si ripete, ad esempio, all'inizio del capitolo III e VIII, in Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 102 e p. 166.

<sup>87</sup> Come già accennato, fa eccezione solo il settimo cantare, il cui inizio si colloca all'interno di una sequenza narrativa: lo scontro tra re Artù e Mordret viene così diviso dalla battaglia di Lancillotto contro i figli di Mordret. In questo modo il cantare VI si chiude con la morte di Artù, mentre il VII trova il suo tragico epilogo con quella di Lancillotto. Per un confronto puntuale tra il contenuto dei cantari si prenda lo studio di Picone 2007, p. 265, poi ripreso e rivisto da Rozza 2016 e Rozza 2021.

<sup>88</sup> Nel primo cantare, ad esempio, confluiscono circa sessanta capitoli, mentre il settimo rielabora il contenuto di nove capitoli, cfr. Rozza 2016, pp. 209-211.

<sup>89</sup> Picone 2007, p. 266.

<sup>90</sup> Bendinelli Predelli 2015, p. XII.

<sup>91</sup> Frappier 1936, p. XIII.

<sup>92</sup> Bendinelli Predelli 2015, p. XIII.

<sup>93</sup> Mi riferisco qui all'ottava III del cantare I: «regnando i re Artù in Camellotto, / aveva in suo corte un cavaliere, / chiamato era per nome Lancelotto; / consorti avea con seco e buona gente, / che sempre intorno a llui facien ridotto, / quand'egli stava in corte risedente. / Costui de-re la donna si teneva, e con carnale amor co-lllei giaceva» in Bendinelli Predelli 2015, p. 3.

<sup>94</sup> Bendinelli Predelli 2015, p. XV.

sequenze che, seppur non necessarie ai fini dello sviluppo delle vicende, non possono essere considerate come minori. In questo senso, l'omissione più importante è rappresentata dall'episodio della *chambre aux images* a cui viene dedicato ampio spazio nel *roman*<sup>95</sup>: è qui che Artù, ospite della sorella Morgana, viene a scoprire del tradimento della moglie e del suo miglior cavaliere. Si tratta di una vendetta ben riuscita: Morgana, invaghitasi di Lancillotto, l'aveva rapito e rinchiuso in una stanza. Costretto a passare qui diversi mesi in prigionia, il cavaliere si distrae dipingendo sulle pareti della camera il suo amore con la regina Ginevra. La sofferenza di Lancillotto è tale da rendere necessario il ricordo dell'amata attraverso un simulacro, un'immagine appunto, che gli permetta allo stesso tempo di ricostruire anche la sua identità cavalleresca, attraverso la rappresentazione del *servitium amoris* e delle sue prodezze militari. Morgana, ferita dal rifiuto di Lancillotto e dalla sua successiva fuga, decide di vendicarsi, mostrando al fratello Artù la camera stessa, così che il re in persona possa venire a conoscenza del terribile tradimento e dare il via alla tragica serie di eventi che troveranno il loro culmine nella morte del sovrano e nel conseguente scioglimento definitivo della tanto perfetta Tavola Rotonda. Come si può facilmente intuire, non si tratta di una sequenza di secondaria importanza ma, nonostante questo, non si trova nessun accenno nelle sette sottounità che compongono la *Struzione*: l'assenza della scena è sopperita da una più rapida sequenza incentrata sull'adulterio, che occupa le ottave conclusive del cantare II, dove i due amanti vengono colti in flagrante da Artù e altri cavalieri<sup>96</sup>, senza che ci sia una meravigliosa *chambre* ad anticipare il doloroso evento.

Sulle ragioni di questa omissione<sup>97</sup> il dibattito è ancora aperto e lontano da una soluzione: per Evan Griffiths, primo editore del testo, si tratta di una vera e propria

---

<sup>95</sup> Nell'edizione Baumgartner – de Medeiros 2006, alle pp. 134-142, la sequenza della *chambre aux images* occupa i capitoli 48 e 49 ma cfr. l'edizione Frappier 1936 alle pp. 44-53.

<sup>96</sup> In Bendinelli Predelli 2015, pp. 21-22.

<sup>97</sup> Ho citato qui solo l'omissione più rilevante, che si trova anche nel *Tristano Panciatichiano*, ma se ne possono rintracciare almeno altre due che sembrano proprie dei soli cantari della *Struzione della Tavola Ritonda*: mi riferisco al doloroso lamento di re Artù per la morte di Galvano e al lungo corteo che accompagna il feretro al luogo di sepoltura e al ferimento di Lancillotto da parte di un cavaliere impegnato in una caccia al cervo. La ferita non è tale da mettere in pericolo la vita di Lancillotto ma gli impedisce la partecipazione a un torneo indetto da Artù. Segnalo che quest'ultima sequenza corrisponde a quanto raccontato dalle ottave del già citato frammento bolognese del marzo 1376.

lacuna, riconducibile al modello del canterino<sup>98</sup> che sarebbe dunque una versione della *Mort Artu* più antica di quella della *Vulgata*, mentre per Michelangelo Picone è imputabile all'abilità dell'autore, configurandosi come «una dimostrazione dell'arte del levare del rifacitore italiano, una riprova della sua forte capacità di sintesi e quindi della sua abilità di narratore popolare»<sup>99</sup>.

Se dunque il rapporto di dipendenza tra i *Cantari* e la *Mort Artu* può essere dato per assodato, resta ancora da definire se il canterino guardasse direttamente a un esemplare del testo francese o a un suo volgarizzamento, che contenesse o meno le sequenze omesse nelle ottave.

#### **4.1.1 La Struzione della Tavola Ritonda e le riprese della fonte**

Dopo aver cercato di ricostruire il rapporto di dipendenza tra la *Struzione della Tavola Ritonda* e la *Mort Artu* dal punto di vista narrativo, diventa opportuno indagare se la lingua dei sette cantari si dimostri legata alla prosa francese e in quale grado<sup>100</sup>.

In questo processo di *réécriture* si assiste sia a un cambio lingua, dal francese all'italiano, sia a un cambio di genere, dal romanzo al cantare, che porta con sé, come naturale conseguenza, un cambio di forma, dalla prosa al verso dell'ottava, per cui l'estensione del testo deve essere necessariamente ridotta. Tuttavia, nonostante questi molteplici cambiamenti, le ottave danno mostra di una certa dipendenza dal modello francese, seppur in diverso grado.

In alcuni, seppur rari, casi ci si trova davanti a quella che sembra essere una vera e propria traduzione di alcuni sintagmi, che riguarda però porzioni di testo ridotte: il «sia quel braccio maladetto!»<sup>101</sup> sembra infatti tradurre il «li braz soient maleoit (...)!»<sup>102</sup>, riferito, in entrambi i casi all'assassino di Gaheriet (Gharetto nel cantare), così

---

<sup>98</sup> Griffiths 1924, pp. 62-63.

<sup>99</sup> Picone 2007, p. 265.

<sup>100</sup> Diversamente da quanto è stato fatto per il *Carduino*, non si troverà qui un prospetto delle ottave con o senza fonte, dato il chiaro rapporto di dipendenza narrativa dimostrato chiaramente in studi precedenti, come quello di Picone 2007 e Rozza 2016 (in particolare alle pp. 215-216), ma soprattutto di Rozza 2013-2014, dove, alle pp. 113 (tabella 3.1) e 116 (tabella 3.2) vengono riportati in tabella i dati ricavati dal confronto tra i due testi.

<sup>101</sup> Bendinelli Predelli 2015, p. 31.

<sup>102</sup> Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 248. Segnalo che nell'edizione Frappier 1936, p. 107 la costruzione è al singolare, esattamente come nel cantare.

come il «che non sarebe udito Iddio tonare»<sup>103</sup> traduce il «qu'a peines i oïst l'en Dieu tonnand»<sup>104</sup>.

Più frequentemente ci si imbatte in casi di ripresa sintattica della fonte: il canterino sembra mantenere alcuni sintagmi, mutuando anche alcuni elementi lessicali. Questi ultimi, però, non si configurano come trascinamenti dalla fonte né sono gallicismi marcati, ma sembrano avvicinarsi di più a vere e proprie traduzioni. Se si confrontano, ad esempio, i primi versi dell'ottava XVIII del cantare IV con la prosa francese<sup>105</sup>, si può notare come il canterino, dopo aver recuperato l'appellativo regale che passa da *sire* a *re*<sup>106</sup> riprenda la costruzione sintattica, formata da un'ipotetica e da un'oggettiva dipendente da espressioni di fatto pienamente corrispondenti. Nella *Mort Artu* viene riportato, sotto forma di discorso diretto, un onirico colloquio tra Galvano e re Artù, che, sconvolto dalla morte di uno dei suoi cavalieri prediletti, lo vede in un sogno. Galvano si rivolge al suo sovrano dicendo

“Sire, mandez Lancelot, car ce sachiez, veraimente que, se vol l'aviez en vostre compaignie, que ja Mordret n'avroit encontre vos duree; et se vos a cestui besoingn ne le mandez, vos n'em poez eschaper sanz mort.”<sup>107</sup>

La prima parte del discorso pronunciata dal Galvano sognato corrisponde a quanto lo stesso personaggio afferma nel cantare dove prende così la parola:

VI.XVIII

"E se l' farete, re, siate sicuro  
che Mordarette non arà durata"  
E-re, che'avie 'nver' lui l'animo  
duro...<sup>108</sup>

---

<sup>103</sup> Bendinelli Predelli 2015, p. 76.

<sup>104</sup> Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 466, cfr. Frappier 1936, p. 237. L'espressione, dal tono formulare, ricorre anche in altri passi della *Mort Artu*.

<sup>105</sup> Per quel che riguarda il testo francese, l'edizione di riferimento è Baumgartner – de Medeiros 2007, pur cercando un continuo confronto con l'edizione Frappier 1936, segnalata laddove vi siano diverse lezioni significative. L'edizione di riferimento della *Struzione della Tavola Ritonda* è Bendinelli Predelli 2015.

<sup>106</sup> Il francese *sire* viene dunque tradotto con un termine indigeno, nonostante *sire* fosse ormai parte del vocabolario dell'italiano antico: le prime attestazioni della parola risalgono infatti all'inizio del XIII sec. e si trovano nel cremonese *Libro* di Uguccione da Lodi e nel marchigiano *Ritmo di Sant'Alessio*. I dati sono ricavati dal *corpus* OVI; per l'edizione del *Libro* si veda Contini 1960, vol. 1, pp. 597-624, nello specifico alle pp. 600 e 602; per il *Ritmo*, rimando a Contini 1969, vol. 1, pp. 15-28, con l'occorrenza a p. 20 ma cfr. la nuova edizione commentata in Formentin 2007.

<sup>107</sup> Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 404, ma cfr. Frappier 1936, pp. 199-200.

Ancora più evidente è la quasi perfetta coincidenza tra il «que ja Mordret n'avroit (...) duree» della prosa e il «che Mordarette non arà durata» dell'ottava, due sintagmi pressoché sovrapponibili.

Alcune riprese puntuali della *Mort Artu* si trovano inserite in sequenze rielaborate: dopo la scoperta dell'adulterio e la conseguente condanna della regina Ginevra, Artù si prepara ad affrontare Lancillotto, messosi in viaggio per salvare la sua amata dalla terribile punizione che l'aspetta. Artù ordina ad Agravain di montare la guardia insieme ad altri quaranta cavalieri, mentre Lancillotto si appresta ad attaccare di nascosto. Secondo il canterino dunque

III.XII E 'l suo amante, che tanto la brama,  
la sua venuta fece sì celata  
che non se ne scoperse boce o fama;  
eran trentadue armati di vantaggio:  
in tutto fûro estratti da legnaggio<sup>109</sup>.

La precisa indicazione del numero dei cavalieri compagni di Lancillotto è certamente un dato iperrealistico<sup>110</sup> che però trova conferma in quanto raccontato dal *roman* francese: qui, infatti, Lancillotto e i suoi «resgarde entr'els quanz chevaliers il estoient, si troverent qu'il estoient XXXII par conte»<sup>111</sup>.

Ci sono poi ottave in cui si può rintracciare un richiamo piuttosto preciso della fonte, benché in episodi differenti. È il caso delle ottave X e XI del cantare VI, in cui Artù legge, incise su un *petron* un messaggio di Mordaretto dai toni decisamente minacciosi:

VI.X Con tutto questo stuol ch'io v'ho contato,  
che furon ventimila cavalieri,  
uscì di Camellotto un dì nomato  
il falso Mordarette perpensieri;  
per farsi incontro a-re si fu inviato,  
e 'nanzi mandò certi messaggeri,  
là dove i re Artù dovè passare,

---

<sup>108</sup> Bendinelli Predelli 2015, p. 25.

<sup>109</sup> Ometto i primi tre versi dell'ottava che completano il periodo iniziato nella precedente, la citazione è da Bendinelli Predelli 2015, p. 25

<sup>110</sup> La citazione di un numero esatto è un fenomeno comune al genere cantare, che rientra nelle tecniche di autenticazione del narrato, dato che «la precisione numerica, che è in realtà quasi sempre un'iperbole, tradisce la doppia natura, reale-iperbolica appunto, del racconto epico», in Cabani 1988, p. 45.

<sup>111</sup> Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 232. Come segnalato dall'editore, la lezione più corretta sarebbe *resgardent*, come messo a testo nell'edizione Frappier 1936, p. 99.



e in un petron fé lettere intagliare,

XI le qua' dicieno: "Artù, se tu sé saggio,  
tornati adrieto e piglia altro camino;  
se non, riceverai crudel dannaggio  
e di tuo gente rimarai meschino:  
ché contro ti verà tal baronaggio  
che contro a llor sarai molto peccino;  
però savia sarai se ttu mi credi,  
ché tutt'è vero come iscritto vedi."<sup>112</sup>

Il canterino prende direttamente la parola per introdurre quanto fatto da Mordret ma non sembra, almeno a una prima lettura aver attinto alla fonte rappresentata dalla *Mort Artu*: l'unico punto di contatto tra le due sequenze è il fatto che il messaggio sia scavato nella pietra, ma i due testi divergono sia sul contenuto dell'incisione sia sull'autore. Nel *roman Artù* si trova davanti a una profezia di Merlino, secondo la quale «EN CESTE PLAIGNE SOIT ESTRE LA BATAILLE MORTIEX PAR QUOI LI ROIAUMES DE LOGRES REMAINDRA ORFELINS»<sup>113</sup>. Se in questa diversa versione del cantare si può riconoscere nel cantare una «spinta alla razionalizzazione»<sup>114</sup>, una tendenza comune a quasi la totalità delle traduzioni italiane di opere romanze in cui si trovino elementi magici, è però necessario sottolineare che le ottave non son del tutto prive di riscontro: infatti, si può mettere in relazione quanto raccontato dal canterino con il passo immediatamente successivo della *Mort Artu*, dove il sovrano, tornato all'accampamento, riceve un messo inviatogli da Mordret che si rivolge direttamente al re:

“Rois Artus, je ne te salu mie, car je sui a un tien anemi mortel, ce est Mordret, li rois dou roiaume de Logres, qui te mande par moi que tu es folement entrez en sa terre et qu'il li em poise mout durement; mes se tu li vels creanter loiaument come rois que tu t'en iras le matin tu et ta gent la donc tu es venuz, il s'en souffrera atant, si que ja nul mal ne te fera; et se tu ce ne vels fere, il te mande par moi que tu avras a demain la bataille. Or te garde bien, car se il te troeve en champ, tu es morz et tuit ti home ocis, si que ja pié n'escapera. Or si li mande de par moi ce que tu voldras mander de ceste chose outrement, car il te mande bien qu'il ne velt pas ta mort ne ton destruiement, se tu li velz voidier sa terre.”<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Bendinelli Predelli 2015, p. 61.

<sup>113</sup> Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 408, cfr. Frappier 1936, p. 202 (il maiuscolo è dell'editore).

<sup>114</sup> Bendinelli Predelli 2015, p. XXXIV.

<sup>115</sup> Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 410, ma cfr. Frappier 1936, p. 203-204.

Anche se mancano elementi di ripresa sintattica o lessicali precisi, il messaggio inciso sul *petron* del cantare presenta numerosi punti in comune con quanto pronunciato dal messo di Mordret, di cui conserva i toni decisamente aggressivi e violenti.

In altre ottave, poi, è possibile rintracciare un'eco piuttosto generica: il tasso di rielaborazione del cantare è tale per cui il rapporto con la fonte diventa piuttosto flebile, ma non tanto da celare una certa dipendenza per quel che riguarda lo sviluppo narrativo. Infatti, anche laddove la lingua e la sintassi del canterino non diano mostra di una chiara derivazione dalla francese, la sequenza delle azioni e dei personaggi coinvolti non può che essere mutuata dalla *Mort Artu*, come succede nel racconto dell'ingresso in battaglia di Artù sotto le mura della città di Gaunes<sup>116</sup> o delle trattative tra il grande sovrano e l'imperatore romano<sup>117</sup>.

L'anonimo autore della *Struzione della Tavola Ritonda*, dunque, dà prova di una discreta abilità compositiva<sup>118</sup>: la materia viene rielaborata secondo le esigenze sue e del suo pubblico, con «la perizia di un canterino che conosce bene il mestiere, sa accattivare gli ascoltatori con una presentazione efficace, drammatica, e che sa anche andare a cercare una partecipazione emotiva»<sup>119</sup>. Gli aspetti emotivi – se non addirittura patetici – vengono messi in risalto solo laddove il canterino ne avverta il bisogno, come succede, ad esempio, nella descrizione delle battaglie dove il tono tragico evoca il dramma della distruzione della corte di Artù, un tempo la più celebre e ammirata<sup>120</sup>.

Quella che sembra essere una quasi perfetta conoscenza della fonte si intreccia con le necessità proprie di una nuova modalità di fruizione, quella collettiva e corale, che

---

<sup>116</sup> Nell'edizione Baumgartner – de Medeiros 2007, la sequenza a cui si fa riferimento si trova al capitolo 142, a p. 322, mentre nell'edizione Frappier 1936 è contenuta nel capitolo 132 alle pp. 146-147. Nella *Struzione della Tavola Ritonda*, invece, la battaglia si trova nel cantare V alle ottave XVIII e XIX, in Bendinelli Predelli 2015, pp. 48-49.

<sup>117</sup> Nella *Struzione* il racconto delle lunghe trattative – e delle conseguenti minacce – tra i due personaggi occupa le ottave LII e LIII del cantare V, in Bendinelli Predelli 2015, pp. 55-56. Nella prosa si trovano al capitolo 179 in Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 374 (nell'edizione Frappier 1936 è nel capitolo 160 a p. 180)

<sup>118</sup> Non mancano però dei veri e propri errori nella narrazione, per i quali rimando a Bendinelli Predelli 2015, pp. XXXIV-XXXVI.

<sup>119</sup> Bendinelli Predelli 2015, p. XXXI.

<sup>120</sup> Si guardi, ad esempio, alla battaglia di tra re Artù e suo nipote, il traditore Mordret, che si chiude con la tragica morte di quest'ultimo. La sequenza occupa le ottave XXVI-LXXI del cantare VI, in Bendinelli Predelli 2015, pp. 64-71.

guida il canterino nella sua opera compositiva. Tuttavia, se pur va riconosciuta una discreta autonomia all'autore delle ottave, non bisogna trascurare la possibilità dell'esistenza di una o più redazioni intermedie tra i *Cantari di Lancillotto* e la *Mort Artu*: alcune delle innovazioni, soprattutto quelle che riguardano il piano narrativo, potrebbero essere imputabili a uno sconosciuto intermediario, che potrebbe anche essere, in una certa misura, responsabile anche di alcune strutture sintattiche. Se tra la *Struzione della Tavola Ritonda* e il testo francese si interponesse una traduzione italiana, il canterino potrebbe mutuare i costrutti da quest'ultimo: i volgarizzamenti in prosa di *romans* in lingua d'oïl sono spesso molto vicini al loro modello che, in alcuni casi, seguono quasi alla lettera<sup>121</sup>, arrivando ad accogliere anche qualche «calco fatto di peso, giungendo sino all'accoglimento di qualche intatta parola francese»<sup>122</sup>.

#### 4.1.2 I gallicismi della Struzione della Tavola Ritonda

Come si è potuto vedere, il rapporto tra la *Struzione della Tavola Ritonda* e la sua fonte è molto stretto, sia dal punto di vista del contenuto che su un piano più formale. In molte sequenze, infatti, la sintassi dei cantari è piuttosto fedele al dettato della prosa, nonostante si trovi inserita nel nuovo contesto dell'ottava rima.

Sebbene anche le scelte lessicali del canterino sembrino ricalcare quelle del compilatore della *Mort Artu*, non sono stati rintracciati gallicismi particolarmente significativi<sup>123</sup> che possano essere considerati come parole indotte dalla fonte o che si configurino come veri e propri trascinamenti.

Nel corso dei setti cantari che compongono la *Struzione*, infatti, le voci di origine galloromanza sono da considerarsi come ormai del tutto acclimatate: sono i forestierismi più comuni, come *cavaliere*, *barone* e *oltraggio*, a ricorrere più di frequente nel testo, insieme ad altri termini galloromanzi propri del lessico della cavalleria. Il canterino si muove nell'intento di creare un solido legame con la tradizione francese,

---

<sup>121</sup> Questo succede, ad esempio, nel *Palamedès pisano* che traduce una *branche* del ciclo di *Guiron le Courtois*, dando mostra di una certa passività nei confronti del modello, dato che «l'anonimo non fa che seguire parola per parola il testo francese, (...). Certi schemi di periodo che il narratore ripete costantemente, quasi formule cristallizzate, ritornano tali e quali nel volgarizzamento», in Limentani 1962, p. XVI.

<sup>122</sup> Limentani 1962, p. XVI che segnala il ricorrere di *bien*, *chi* pronome relativo (dal francese *qui*) e il costrutto *Breus-sans-pitié*.

<sup>123</sup> Un elenco dei francesismi della *Struzione* si trova in Griffiths 1924, pp. 47-48.

mettendo in versi il racconto di un mondo e di una realtà diversi da quelli in cui lui si trova a comporre. Se il materiale narrativo sembra provenire quasi esclusivamente da un unico testo-fonte, non è così per il lessico che non può essere ricondotto al modello francese al di là di ogni ragionevole dubbio. Concordemente a quella che può essere considerata una tendenza tipica del genere cantare, i gallicismi assolvono al ruolo di caratterizzare il racconto: i canterini si propongono come gli ideali continuatori delle narrazioni cavalleresche e il valore delle loro composizioni viene così legittimato nel solco di una tradizione avvertita come più prestigiosa.

Più che al lessico della fonte francese, il canterino ricorre al vocabolario del mondo cavalleresco, nato e sviluppatosi nell'area dell'odierna Francia. Nella *Struzione* si trovano quindi parole come *giostra* che non trovano riscontro nel modello francese ma, piuttosto, sono proprie di un sistema di valori consolidato: nessuna delle occorrenze di *giostra*, ad esempio, trova riscontro in una *joste* della *Mort Artu*, nemmeno laddove la sintassi dell'ottava sembri ricalcare quella della fonte ma, anzi, l'uso del termine nel contesto della prosa sembra non condizionare in alcun modo la scelta del canterino.

Nella sequenza dedicata al racconto della battaglia contro i Sassoni, si narra del combattimento tra il fiero Yvain e Arcans, «li filz au roi de Sessoigne»<sup>124</sup>: il cavaliere, armato di tutto punto, primo fra tutti i suoi compagni, attende il momento opportuno per sferrare l'attacco. Gli ultimi versi dell'ottava XXVII del cantare VI riprendono questa scena ma qui viene omesso il dettaglio dell'avversario di Yvain, che «primieramente / venne alla zuffa con tutta sua gente». In entrambi i testi, dunque, è messa in evidenza la posizione di spicco del cavaliere: i versi del cantare corrispondono al «qui estoit premier de ses compaignons et atendoit la premiere joste» ma *joste* viene qui tradotto con *zuffa*, una voce di probabile origine longobarda<sup>125</sup>. I tornei, le *giostre* appunto, erano una componente fondamentale della vita di corte: rappresentano infatti il momento della messa alla prova dei cavalieri che, in questo contesto, possono dare sfoggio delle loro abilità. Se dunque si immagina che il canterino volesse dar nuova vita con le sue ottave a questo mondo “altro”, proprio

---

<sup>124</sup> Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 414. Si noti che nell'edizione Frappier 1936, p. 206, Arcans è «li freres au roi des Sesnes».

<sup>125</sup> DELI s.v. *zuffa* segnala una probabile derivazione da *zuffo*, ma riporta il longobardo *zupfa*, 'ciuffo'. In DEI s.v. *zuffa* 1 è considerato come una voce onomatopeica, mentre in EVLI s.v. *zuffa* è dato come prestito germanico medievale, sempre dal longobardo.

della realtà letteraria d'Oltralpe, non stupisce il ricorrere più volte<sup>126</sup> a una parola così caratterizzante. A prescindere dalla questione etimologia, ricostruita qui a posteriori<sup>127</sup>, il termine *giostra* era sicuramente in grado di evocare nella mente dei fruitori del cantare un'immagine ben precisa, quella dei valenti paladini impegnati in un combattimento, cristallizzatasi come patrimonio culturale condiviso grazie al rapido diffondersi della materia cavalleresca.

Privata ben presto, probabilmente, della patina forestiera, *giostra* entra velocemente nell'italiano antico, come voce propria di un lessico specifico e letterario: anche se, all'epoca di composizione del cantare, e cioè nel pieno del XIV sec.<sup>128</sup>, la parola non era più percepita come un gallicismo, il suo potere evocativo era sicuramente rimasto intatto.

La patina gallicizzante è forse più evidente nelle – sporadiche – occorrenze di forme suffissate in *-anza* ed *-enza*, anch'esse non particolarmente significative: si tratta per lo più di parole piuttosto comuni, siano essi francesismi o provenzalismi *tout court* o forme indigene con aggiunta di suffisso, sempre esposte in sede di rima<sup>129</sup>. La posizione a fine verso gioca un ruolo determinante: il canterino ricorre all'uso di parole suffissate per ragioni propriamente metriche, ricorrendo ad alcuni casi a formazioni linguistiche piuttosto recenti, in cui radici dialettali vengono unite all'elemento galloromanzo per chiudere la serie rimica. È il caso di *soperchianza*, dove alla componente toscana, *soverchio* dal latino parlato \*SUPĒRCULUM, a sua volta da SŪPER<sup>130</sup>, viene aggiunto il suffisso *-anza* su modello delle voci provenzali. Non si tratta di un *unicum* del canterino, dato che la parola ricorre in diversi testi lirici legati a modelli d'Oltralpe a cui, probabilmente, l'autore della *Struzione* attinge: *soperchianza* è

---

<sup>126</sup> Sono state registrate 6 diverse occorrenze, cfr. il regesto a pp. 258-259.

<sup>127</sup> Cfr. la scheda dedicata, *infra* pp. 258-267.

<sup>128</sup> Il riferimento è sempre Picone 2007, p. 262 ma cfr. anche Bendinelli Predelli 2015, pp. XLVIII-LIV, che fornisce un elenco degli elementi linguistici dei *Cantari* classificabili come trecenteschi e quattrocenteschi.

<sup>129</sup> Per quel che riguarda il suffisso *-anza*, si trovano le sequenze *rimmembranza / nominanza / soperchianza* (III.XLIII); *baldanza / possanza / tardanza* (IV.XXVII); *aroganza / possanza / temperanza* (V.XVII); *ricordanza / possanza / bassanza* (V.LIV). In *-enza* si trovano *credenza / voglienza* (I.XXIII); *sentenza / reverenza* (II.XXVIII); *partenza / potenza / pistolenza* (III.2); *sentenza / temenza / fallenza* (III.8); *potenza / sentenza* (III.XXXVII); *convenenza / riverenza / fallenza* (IV.XLV); *penitenza / magnificenza / inteligenza* (VI.5); *prevedenza / temenza / potenza* (VI.XXIV); *astinenza / penitenza / riverenza* (VII.XL).

<sup>130</sup> Cfr. l'etimologia proposta *infra* p. 454-466.

infatti propria del vocabolario italiano – dialettale – delle origini, tanto che non sono state rintracciate occorrenze in testi galloromanzi.

La ricezione del vocabolario cavalleresco non è passiva: la presenza di termini propri di questo sistema letterario-linguistico nella prosa della *Mort Artu* non condiziona le scelte del canterino. È il caso di *preudome*, una voce tipica delle grandi narrazioni d’Oltralpe che mettono in scena i più valenti paladini sin dalla *Chanson de Roland*<sup>131</sup> e che, dunque, ricorre piuttosto di frequente nella *Mort Artu*<sup>132</sup>. Nessuna di queste occorrenze, però, passa nel cantare, che, come si è visto, ricorre piuttosto a traduzioni con forme indigene che a gallicismi veri e propri: se la volontà del canterino di condensare il più possibile gli avvenimenti ha sicuramente giocato un ruolo fondamentale nella selezione delle sequenze narrative, dunque, nelle scelte linguistiche, va comunque riconosciuta una certa autonomia compositiva, che lascia intravedere una solida prassi di riproposizione della materia.

Tuttavia, non è semplice stabilire quanto sia veramente imputabile alla libera scelta del canterino e quanto sia invece da ricondurre a un possibile intermediario già italiano. La quasi totale assenza di gallicismi nella *Struzione* è, forse, una spia dell’esistenza di una traduzione in volgare toscano, se non addirittura fiorentino, che abbia agito da mediatore linguistico e che potrebbe essere anche responsabile delle omissioni della *Struzione*. La materia arturiana ha sicuramente circolato in Italia anche sotto forma di traduzioni in prosa<sup>133</sup>: i *romans* di Artù e i suoi cavalieri non sono stati letti esclusivamente in lingua d’oïl, come ha dimostrato il fortunato rinvenimento di un frammento trecentesco del *Lancelotto del Lago* da parte di Luca Cadioli, un testo altrimenti sconosciuto<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> In Segre 1971, p. 108 al v. 314 Baldovino viene definito un *prozdoem*.

<sup>132</sup> Sono definiti *preudomes* personaggi come Artù, Galvano e Lancillotto, oltre che, più genericamente, i cavalieri della Tavola Rotonda.

<sup>133</sup> Si tratta di traduzione dei grandi romanzi in lingua d’oïl che furono certamente uno dei generi più diffusi: le forme brevi di materia arturiana, come i *lais* e i *contes* sono rimaste tracce minoritarie e piuttosto problematiche, cfr. Delcorno Branca 1991, pp. 30-34 e pp. 46-49 e Delcorno Branca 2000 che insiste in particolar modo sulla circolazione autonoma di alcuni episodi del *Lancelot* e del *Tristan*.

<sup>134</sup> Cadioli 2012-2013 e Cadioli 2016. La scoperta ha messo in crisi l’assunto di Delcorno Branca 1998, p. 17, secondo cui non sarebbero circolati volgarizzamenti del *Lancelot*, diversamente da quello che succede per la tradizione tristaniana.

Non è dunque improbabile che sia esistita una prosa il cui argomento principe, e cioè la distruzione della Tavola Rotonda con la morte dei personaggi di maggior spicco dell'intero ciclo, sia stato mutuato dalla *Mort Artu*. Se così fosse, il canterino, più che al modello francese, avrebbe guardato alla sua traduzione che, dato l'alto grado di fedeltà al dettato originale tipico dei volgarizzamenti di questo tipo, potrebbe essere anche riconosciuta come la responsabile delle strutture sintattiche comuni alla *Struzione* e alla *Mort Artu*. Questo possibile intermediario avrebbe già operato una selezione sul lessico, limitando così notevolmente il numero di gallicismi passati alle ottave dei sette cantari.

Un altro elemento a favore di questa ipotesi è dato dal verificarsi di una situazione analoga altrove: i *Cantari di Febus-el-Forte*, infatti, mutuano la materia da una delle *branche* del ciclo di *Guiron le Courtois*. Il canterino, però, non sembra guardare direttamente al modello francese ma alla sua traduzione. La versificazione di queste ottave è da considerarsi come «priva di un effettivo sostrato di cultura [e] non lascia credere senza forti dubbi che egli [il canterino] avesse conoscenza della lingua d'oïl»<sup>135</sup>: nonostante il francese fosse la lingua propria delle narrazioni cavalleresche, così popolari in tutta l'Italia del Medioevo, non vi sono ragioni per supporre che l'anonimo versificatore del *Febus* (così come quello della *Struzione*) lo conoscesse.

Proprio come nel caso dei *Cantari di Febus-el-Forte*, sembra più probabile ipotizzare che il canterino abbia messo in versi un testo già italiano, a cui si è attenuto piuttosto fedelmente<sup>136</sup>: se così fosse, l'azione dell'anonimo deve essere consistita principalmente nella costruzione delle ottave, rivestendo la materia narrativa di una nuova luce.

In questo senso, anche le omissioni e, più in generale, le alterazioni della narrazione potrebbero essere imputabili a una traduzione intermedia, da cui dipenderebbe, almeno in una certa misura, il lessico del racconto.

Un elemento non trascurabile è, in questo contesto, l'uso di *disleale*: l'aggettivo deriva da *leale*, con l'aggiunta di un prefisso negativo, su modello del francese antico *déloyal*. Pur considerandolo come una formazione indigena, non propriamente derivata dalla lingua d'oïl ma sicuramente influenzata dal suo uso nelle narrazioni cavalleresche

---

<sup>135</sup> Limentani 1962, p. XVIII.

<sup>136</sup> I *Cantari di Febus-el-Forte* danno mostra di un'estrema passività nei confronti del testo volgarizzato, cfr. Limentani 1962, p. XIX.

d'Oltralpe, la base, *leale*, è certamente un gallicismo di antica introduzione<sup>137</sup>. Nel Trecento *leale* e i suoi derivati, come, appunto *disleale*, erano ormai del tutto acclimatati ma l'indagine sulla diffusione di queste nei cantari ha portato alla luce un dato interessante: l'aggettivo peggiorativo si trova, nella *Struzione*, due volte, entrambe in un costrutto formulare, «falso e disleale» sempre riferito ai medesimi personaggi. Nel primo caso è l'epiteto di Mordret<sup>138</sup>, l'unico vero e proprio "cattivo" del racconto e il solo a venir indicato attraverso il ripetersi di espressioni fisse, mentre nel secondo indica i seguaci dello stesso Mordaretto<sup>139</sup>. Per il canterino, dunque, questo cavaliere è il reale responsabile della rovinosa caduta della Tavola Ritonda, in quanto traditore sia dei legami familiari sia dei più nobili valori della cavalleria stessa. Gli altri personaggi non sono mai visti sotto una luce esclusivamente negativa, come avviene per Mordret, ma il giudizio nei loro confronti è sempre attenuato dal riconoscimento della nobiltà del loro animo. Nella *Struzione*, quindi, il traditore per eccellenza è Mordret, ma non è così nella *Mort Artu*: qui l'aggettivo *desloial* si riferisce al solo Lancillotto, uno dei più noti traditori delle vicende arturiane: nella prosa è la messa in atto dell'amore adulterino tra il cavaliere e la regina Ginevra a dare il via ai tragici eventi raccontati, con la messa in crisi dell'articolato sistema di regole e valori che aveva da sempre caratterizzato l'ambiente della corte. Il cambio di prospettiva non è di poco conto: il tradimento di Lancillotto e della moglie del suo re non viene in alcun modo censurata ma l'onta più grave spetta al nipote di Artù che, approfittando della fiducia concessagli, rapisce Ginevra e dichiara guerra a suo zio. Nella *Struzione* è Mordret a rappresentare il punto di non ritorno nella serie di eventi che porta al crollo di un mondo ideale, e non Lancillotto, come succede invece nel *roman*. Questo ben si sposa con una tendenza comune a tutte le riscritture di materia arturiana: proprio come nella *Struzione*, Lancillotto viene presentato come un eroe e il suo tradimento, pur restando uno dei nuclei centrali di queste narrazioni, passa quasi in secondo piano. La colpa ricade su Ginevra, in un'ottica chiaramente misogina, mentre il cavaliere ne esce quasi indenne: la *dislealtà*, il più grande atto di tradimento nei confronti del proprio signore, non gli appartiene ma, nella *Struzione*, è del solo Mordret mentre Lancillotto resta un

---

<sup>137</sup> Cfr. la discussione in merito, *infra* pp. 288-307.

<sup>138</sup> L'epiteto si trova nell'ottava XXXI del cantare III, in Bendinelli Predelli 2015, p. 19.

<sup>139</sup> Si veda l'ottava XXIV del cantare VII, in Bendinelli Predelli 2015, p. 78.



modello da cui prendere esempio. Trattandosi di una tendenza diffusa, anche in questo caso non si può stabilire con certezza se si tratti di un'innovazione del canterino o se quest'ultimo l'abbia mutuata da una traduzione intermedia ma, certamente, questa concezione di Lancillotto e Mordret non arriva dalla letteratura cavalleresca in lingua d'oïl, intesa sia come la fonte specifica di un dato testo, sia come il patrimonio culturale nato e sviluppatosi in area galloromanza.

## 4.2 Il caso del *Carduino*

Il *Carduino* rappresenta certamente un caso interessante: composto da due cantari e trasmesso da un solo codice del 1432<sup>140</sup>, racconta le vicende di un giovane, Carduino appunto, che si reca alla corte di re Artù per mettersi alla prova, dando poi mostra di essere uno dei più valenti cavalieri. Le ottave combinano tra loro alcuni celebri motivi della letteratura romanzesca, primo fra tutti quello del *fier baisier*, un bacio tra un uomo e una creatura ripugnante, sotto cui si cela una figura ben più piacente, come quella di una aggraziata fanciulla<sup>141</sup>. Anche le altre tappe della formazione di Carduino sono elementi tipici: in un susseguirsi di prove via via più difficili, il giovane deve confrontarsi con avversari sempre più temibili, come i due giganti e la maga-amante con cui egli stesso intreccia una breve relazione erotica, fino al raggiungimento dell'obiettivo principe, il vendicare la memoria del padre.

Il cantare ha da subito catturato l'attenzione di diversi studiosi, che si sono mossi nell'intento di ricostruire gli antecedenti del *Carduino*: il rapido avvicinarsi dei motivi romanzeschi che caratterizza il racconto dalle ottave è stata variamente ricondotto a presunte fonti francesi, in un'ottica ricostruttiva inaugurata già dal primo editore del

---

<sup>140</sup> Si tratta del manoscritto 2873 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, alle cui carte 57r-71v sono copiati i due cantari del *Carduino*, la caduta della carta 61 ha determinato la perdita di otto ottave. Per la descrizione del codice rimando a Rabboni 1996, pp. XX-XXI. L'edizione critica di riferimento è Delcorno Branca 1999, ma la prima edizione critica del testo si trova in Rajna 1873.

<sup>141</sup> Il motivo del *fier baisier* ha da sempre attirato l'attenzione di numerosi studiosi, in quanto «è uno dei motivi più affascinanti della storia della letteratura», in cui convergono meraviglioso, fiabesco e narrazione romanzesca, come messo in luce da Tagliani 2020, p. 5. Si vedano, a titolo esemplificativo, i contributi di Nyrop 1897; Barbiellini Amidei 1995; Donà 2003, pp. 476ss.; Bendinelli Predelli 2019 e, ovviamente, Tagliani 2020. Si veda poi la classificazione con il tipo AT 401 del *Motif-Index*, la principessa trasformata in un cervo.

testo, Pio Rajna<sup>142</sup>. Nell'introduzione al cantare, Rajna cerca di ricostruire i complessi rapporti che il *Carduino* va ad instaurare con la tradizione d'Oltralpe<sup>143</sup>, insistendo in particolar modo sulle narrazioni cavalleresche, la cui natura stessa del racconto «era tale ancor essa da fomentare le alterazioni; analoghi com'erano per il contenuto dalle fiabe popolari, ammettevano senza difficoltà continue mescolanze»<sup>144</sup>. Si introduce già un concetto fondamentale per comprendere il riuso delle fonti nei cantari: la componente fiabesca non è affatto trascurabile ma, anzi, si configura come un elemento imprescindibile del genere<sup>145</sup>, soprattutto nelle sue manifestazioni più tarde, in cui all'articolata continuità che sottende ai *romans* si sostituisce progressivamente un intreccio di singoli episodi uniti tra loro dalla sola presenza del protagonista. Spesso la critica ha riconosciuto ai canterini una scarsa abilità creativa, che si realizza per lo più in una capacità di assemblare diverse componenti<sup>146</sup>, tanto più che sono piuttosto rari i cantari riconducibile a un'unica – ed evidente – fonte<sup>147</sup>. In quest'affermazione di ordine generale, però, non si tiene debitamente conto delle dovute differenze che ci sono fra gli autori di cantari, un genere così eterogeneo da includere diverse variazioni di stile: l'autore del *Carduino*, ad esempio, è piuttosto abile nel rendere avvincente una complessa sequenza di avvenimenti.

Nel *Carduino*, dunque, sono stati riconosciuti diversi modelli, fortemente rielaborati in nome di quella libera mescolanza di argomenti già individuata da Rajna<sup>148</sup> a cui si aggiungono elementi originali: il nome del protagonista, ad esempio, non trova

---

<sup>142</sup> Rajna [1968], pp. XII-XL. Prima dell'edizione Rajna, le ottave 4-12 erano state pubblicate da Domenico Maria Manni in una lettera a corredo della pubblicazione del *Decameron*, cfr. Rajna [1968], pp. VI-VII.

<sup>143</sup> Lo sforzo ricostruttivo di Rajna viene poi proseguito dal lavoro di Levi 1914b, che dedica un intero volume all'esame delle fonti dei canterini.

<sup>144</sup> Rajna [1968], p. XI.

<sup>145</sup> Si veda il contributo di Donà 2007, che, pur non discutendo nello specifico del *Carduino*, illustra i rapporti tra le fiabe popolari e alcuni cantari.

<sup>146</sup> Si guardi a Levi 1914b, p. 21: «il canterino raramente inventava l'argomento del cantare o componeva a capriccio sopra la trama di lontane letture; il più delle volte aveva sott'occhio un libro latino o francese e da quello traeva direttamente la materia della sua poesia», cfr. anche Bendinelli Predelli 1985, p. 24.

<sup>147</sup> È il caso dei cantari di *Febus-el-Forte* e il *Roman de Palamedès* e dei cantari della *Struzione della Tavola Ritonda* e della *Mort Artu*.

<sup>148</sup> Rajna [1968], p. XI.

riscontro nella tradizione cavalleresca<sup>149</sup> e sembra coniato in terra italiana, forse derivato da Carduel, una delle città di residenza di re Artù nonché teatro di numerose vicende<sup>150</sup>. Sotto questo nuovo nome si cela, secondo Rajna<sup>151</sup>, Perceval, eroe eponimo del *Perceval* di Chrétien de Troyes: *l'enfance* dei due personaggi presenta numerosi punti in comune dal punto di vista narrativo<sup>152</sup>, dato che entrambi nascono e crescono ai margini della società cavalleresca, in una selva dove vengono cresciuti dalla madre rimasta vedova. Sia Carduino che Perceval, dunque, raggiungono l'adolescenza senza aver cognizione della propria eredità sociale e decidono di intraprendere la loro *aventure* mossi dal desiderio di ricostruire le proprie origini. Un altro elemento che li accomuna sono le prime armi che i due si trovano ad imbracciare: si tratta di alcuni giavellotti acuminati che però Perceval abbandona ben presto in cambio di una spada e di una lancia, molto più consoni al suo *status* di cavaliere *in fieri*<sup>153</sup>. Dopo il racconto dell'*enfance*, però, i due racconti prendono strade diverse, tanto che Rajna stesso commenta che «nel nostro testo ci sia molto d'innovato o inventato è cosa sicura; ma i limiti tra il vecchio il nuovo confesso di non saperli segnare»<sup>154</sup>.

La critica successiva ha continuato il lavoro intrapreso da Rajna, proseguendo nella ricerca delle fonti a cui il canterino sarebbe ricorso dopo il rimaneggiamento del *roman* di Chrétien de Troyes: il già citato episodio del *fier baiser* viene fatto risalire al *Biaus Desconeus* di Renaut de Beaujeu (meglio conosciuto come il *Bel Inconnu*)<sup>155</sup>. Si tratta però di un motivo ben noto alla letteratura medievale<sup>156</sup>, a partire dalla saga medio irlandese *Echtra mac Echach Muigmedóin* di un autore non altrimenti conosciuto e morto,

---

<sup>149</sup> Segnalo però che nella letteratura arturiana esiste un re di nome Caradoc che viene però tradotto come Caradosso, cfr., ad esempio, per il testo italiano Bendinelli Predelli, p. 63 con *Re Caradaosso* e la *Mort Artu* in Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 412 con *rois Karados*.

<sup>150</sup> L'ipotesi è avanzata da Rajna [1968], pp. XIII-XIV.

<sup>151</sup> Rajna [1968], p. XIV.

<sup>152</sup> Il confronto con il *roman* di Chrétien de Troyes è reso complicato dall'ampia e articolata tradizione manoscritta del *Perceval*, per uno studio della quale rimando a Busby 1993, pp. IX-XLVIII.

<sup>153</sup> Si veda ad esempio l'edizione Busby 1993, p. 5 al v. 79, cfr. anche Méla 1990, p. 30 al v. 77; l'edizione Roach 1959 segue una diversa organizzazione ma cfr. p. 3 al v. 1293. Per il cantare si veda Delcorno Branca 1999, p. 42-43 all'ottava XVII.

<sup>154</sup> Rajna [1968], p. XXVIII.

<sup>155</sup> Si veda l'edizione con testo a fronte in Pioletti 1999. Il testo è trådito nella sua forma più completa da un solo codice, il manoscritto 472, Chantilly, Musée Condé.

<sup>156</sup> Si veda il contributo di Tagliani 2020, che mira a ricostruire la circolazione del motivo nel panorama della letteratura medievale, includendo opere di diverse lingue.

probabilmente prima del 1204<sup>157</sup>, giunta poi in Francia sul finire del XII sec.<sup>158</sup> dove sarebbe confluita in un testo, oggi perduto, che avrebbe il merito di esser stato il centro d'irradiazione del motivo nella cultura dell'Europa romanza<sup>159</sup>. Il *Bel Inconnu* francese ne sarebbe il ricettore più illustre<sup>160</sup>: in questo *roman* composto tra il 1190 e il 1200 l'episodio si inserisce in un più ampio sistema di richiami alle opere di Chrétien de Troyes<sup>161</sup>, diventandone un punto cruciale<sup>162</sup>. Come già evidenziato da Jeanne Lods<sup>163</sup>, gli autori come Renaut de Beaujeu tendono a riproporre temi già noti costruendovi attorno nuove strutture: nel *Bel Inconnu*, dunque, dei *topoi* convenzionali vengono inseriti in una costruzione articolata, che fa della simmetria uno dei suoi punti di innovazione<sup>164</sup>. L'episodio del *fier baiser* rappresenta infatti un momento cardine della narrazione, preceduto da 12 combattimenti e seguito da altrettanti scontri, a corredo di altri elementi speculari<sup>165</sup>.

Se si esclude un'origine poligenetica di questo motivo<sup>166</sup> antico e originario<sup>167</sup>, pur riconoscendovi una componente folklorica<sup>168</sup>, si può cercare di ricostruire un rapporto

---

<sup>157</sup> Si veda l'edizione Stokes 1903, pp. 172-207, l'episodio del bacio si trova alle pp. 198-201.

<sup>158</sup> Per l'origine celtica di alcuni motivi della materia di Bretagna rimando a Loomis 1949, pp. 1-58; Loomis 1951, pp. 104-115 e Guionvarc'h 1984.

<sup>159</sup> Tra gli studi in merito, segnalo i contributi di Paris 1886; Mennung 1890; Schofield 1895; Guerrau 1982; Ferlampin-Acher – Léonard 1996 e il già citato Tagliani 2020.

<sup>160</sup> Per le altre citazioni dell'episodio il rimando è sempre a Tagliani 2020.

<sup>161</sup> La critica ha riconosciuto nell'episodio del *fier baiser* stesso, almeno per quel che riguarda la descrizione della terrificante *guivre*, dei rimandi ad alcuni *romans* di Chrétien: sia la serpe che la coppa del Graal, ad esempio, emanano una *clarté* meravigliosa. La donna serpente, poi, si chiama Blonde Esmerée e la coppa stessa è d'oro *esmeré*, 'puro', cfr. Barbiellini Amidei 1995, pp. 18-20. Per la simbologia del Graal si guardi poi ai contributi di Frappier 1972, pp. 164-203 (con indicazioni bibliografiche alle pp. 20-40); Frappier 1977 Guénon [1990], pp. 33-44.

<sup>162</sup> In merito alla centralità dell'episodio si veda il contributo di Lods 1979.

<sup>163</sup> Secondo Lods 1979, p. 15, nel finire del XII sec. gli scrittori «n'inventent ni ne découvrent des thèmes inconnus, mais réfléchissent sur les éléments empruntés et les utilisent dans des structure nouvelles pur en dégager un nouveau sens».

<sup>164</sup> La forte carica sensuale e terrificante allo stesso tempo della serpe è un elemento innovativo: l'ambiguità che caratterizza questa creatura permea tutto l'episodio, rivestendolo di una componente simbolica di non facile decifrazione, cfr. Barbiellini Amidei 1995, p. 20.

<sup>165</sup> Nella prima metà del *roman*, ad esempio, si assiste all'incoronazione di Artù a cui corrisponde quella del protagonista stesso, che chiude il racconto; si veda a tal proposito Barbiellini Amidei 1995, pp. 10-20.

<sup>166</sup> Tagliani 2020, p. 10, secondo cui «quale che sia la trafilata di trasmissione, tutti questi testi mostrano dettagli ed elementi della trama compatibili con una circolazione testuale – plurale ma difficilmente poligenetica – del motivo».

<sup>167</sup> Paris ritiene che il motivo del *fier baiser* non sia da imputare alla componente celtica, benché questa abbia sicuramente ricoperto un ruolo fondamentale nella circolazione del *topos*, ma, piuttosto, alla cultura orientale o bizantina, cfr. Paris 1886, p. 6 e pp. 17-18.

di derivazione certa tra il *Bel Inconnu* e il *Roman de Belris*, un poema franco-italiano redatto nella seconda metà del XIV sec. in area veneziana<sup>169</sup>, in cui si assiste, di fatto, a una semplificazione della trama. Nel *Belris*, infatti, la ritualità del *fier baiser* è piuttosto stereotipa e, pur riprendendo elementi<sup>170</sup> caratteristici dell'episodio del *Bel Inconnu*, si configura, di fatto, come una banalizzazione del motivo<sup>171</sup>.

Tornando al *Carduino*, il bacio ripugnante ricopre un ruolo fondamentale nel secondo cantare<sup>172</sup>: i punti di contatto con il *Bel Inconnu* sono numerosi, ma non mancano alcune differenze non trascurabili<sup>173</sup>. Nel testo francese, come poi nel *Belris*, l'iniziativa del bacio è attribuita al disgustoso serpente, mentre nelle ottave è Carduino stesso a baciare di sua sponte la tremenda *serpe*<sup>174</sup>, seguendo le indicazioni che un nano gli aveva dato<sup>175</sup>. Carduino è infatti l'unico a sapere cosa dovrà fare una volta davanti alla *biscia grande*<sup>176</sup>, che, come nel *Bel Inconnu*, è capace di suscitare un fascino misterioso, nonostante la sua terribile natura<sup>177</sup>. Un'altra differenza sostanziale è l'immediatezza della trasformazione del serpente in una meravigliosa fanciulla: se nel *Carduino* la metamorfosi è immediata<sup>178</sup>, nel *roman* il protagonista, che proprio grazie a questa prova viene a conoscenza del suo nome, Guinglain, e della sua identità, riposa un'intera notte prima di essere svegliato dalla bellissima dama. Rispetto al *Belris* il *Carduino* si dimostra come un testo ben più complesso e dallo stile più raffinato:

---

<sup>168</sup> Per il rapporto tra folklore e contesti scritturali rimando al contributo di Coomaraswamy 1945, p. 402, per cui si tratta del fatto che siano le formule delle scritture a sopravvivere nel folklore e non il contrario.

<sup>169</sup> Si veda l'edizione in Monfrin 2001.

<sup>170</sup> L'identità del protagonista è svelata ai vv. 3249ss., in Pioletti 1999, pp. 226-227

<sup>171</sup> Per le differenze tra i due episodi rimando a Tagliani 2020, pp. 20-21.

<sup>172</sup> Segnalo che un episodio simile si trova nel cantare della *Ponzela Gaia*, cfr. Barbiellini Amidei 1995, pp. 21-27. Per i rapporti tra la *Ponzela* e il *Carduino* in merito al *fier baiser* il rimando è sempre a Barbiellini Amidei 1995, pp. 35-38.

<sup>173</sup> Secondo Lecco 2013 è invece innegabile la dipendenza del cantare dal *Bel Inconnu* ma viene invece criticato il rapporto con il *Perceval*. La prima delle due sottounità che compongono il *Carduino* viene messa in relazione con il *lai Tyolet* di origine bretone.

<sup>174</sup> Si vedano le ottave LXII-LXV del secondo cantare in Delcorno Branca 1999, pp. 62-63.

<sup>175</sup> Cfr. le ottave XLIIIss., in Delcorno Branca 1999, pp. 57-59.

<sup>176</sup> La citazione è dal II.XLIX.6 in Delcorno Branca 1999, p. 59.

<sup>177</sup> Cfr. per il cantare II.XLIV in Delcorno Branca 1999, p. 60; per il francese Pioletti 1999, p. 222, ai vv. 3176-3182.

<sup>178</sup> Si guardi all'ottava LXIV del secondo cantare: «Deh odi quei una nuova novella, / che come quella serpe fu basciata / ella si diventò una donzella, / legiadra e adorna e tutta angelicata; / del paradiso uscita pare' ella, / d'ogni bellezza ell'era adornata. / E draghi e lioni e serpenti / diventâr come prima, ch'eran genti», in Delcorno Branca 1999, p. 62.

secondo Jacques Monfrin questo si deve al fatto che i cantari e il testo franco-italiano rappresentano due diversi percorsi d'arrivo del motivo del *fier biaser* e di tutta la vicenda a cornice<sup>179</sup>. In questo senso, il *Carduino* ne rappresenta una riproposizione più fedele, mentre il *Belris* è da considerarsi quindi come una versificazione meno pregiata, oltre che più ibridata<sup>180</sup>. La fedeltà del cantare al *Bel Inconnu* va però continuamente messa in discussione: non bisogna dimenticare che, come già messo in evidenza da Antonio Pioletti, lo scopo della *quête* stessa differisce<sup>181</sup>. Se nel *roman* lo scopo principe del protagonista è quello di ricostruire il proprio lignaggio, nelle ottave il tema universale si sostituisce a quello individuale: alla ricerca dell'identità si affianca la volontà di ristabilire la giustizia in sé e per sé, che si realizza anche tramite una vendetta morale<sup>182</sup>.

Per meglio comprendere i rapporti di derivazione, dunque, i cantari del *Carduino* sono stati sottoposti a un confronto puntuale, per quel che riguarda lo sviluppo narrativo, con i due testi in cui la critica, come si è visto, ha identificato le sue fonti, e cioè il *Perceval* e il *Bel Inconnu*<sup>183</sup>, cercando di riconoscere per ogni ottava o per porzioni di essa, se vi fosse o meno una corrispondenza con i modelli. Nel tentativo di mettere ordine ai rapporti di dipendenza delle ottave con le opere francese, si è fatta una distinzione tra "ottave con fonte" e "ottave senza fonte", pur tenendo in considerazione l'impossibilità di operare una classificazione rigida: il grado di rielaborazione del cantare è molto vario, si va da una quasi totale aderenza al presunto modello a un vago riecheggiamento della fonte, che si manifesta, talvolta, con la sola ripresa di un motivo comune.

Il confronto con il *Perceval* è stato reso complicato dalla tradizione manoscritta del *roman* stesso: l'opera godette di una discreta fortuna<sup>184</sup>, ma i versi 1-1282 secondo

---

<sup>179</sup> Monfrin [2001b], pp. 503-505.

<sup>180</sup> Monfrin [2001b], p. 511.

<sup>181</sup> Pioletti 1984.

<sup>182</sup> *Carduino* vuole vendicare la morte del padre ma finirà per ucciderne inconsapevolmente l'assassino: il protagonista agisce per impedire un sopruso e non per una sua questione personale, cfr. II.XX-XXV in Delcorno Branca 1999, pp. 52-53.

<sup>183</sup> L'edizione di riferimento è Pioletti 1999.

<sup>184</sup> Per la questione della tradizione manoscritta delle opere di Chrétien si veda Micha 1938 e Micha 1939.

l'edizione curata da Charles Potvin, primo editore del testo<sup>185</sup>, si trovano nel solo codice 331/206 della Biblioteca pubblica di Mons (P)<sup>186</sup>. Non si tratta di una sequenza trascurabile: alcune ottave del primo cantare del *Carduino* trovano una corrispondenza, sul piano narrativo, proprio in questi versi che raccontano la fuga della madre del protagonista dalla città.

Per questo motivo, si è scelto di esplicitare il confronto tra il testo del cantare e il *roman* nella redazione edita da Potvin<sup>187</sup>, pur cercando un continuo dialogo con le edizioni più recenti<sup>188</sup>, che vanno, almeno in parte, a sanare i problemi presentati dal testo di Potvin<sup>189</sup>.

Come si vedrà, assiste ad una parziale sovrapposizione per quel che riguarda le ultime ottave del I cantare: ciò è possibile perché si tratta, in realtà, di situazioni topiche, per le quali non è sempre possibile distinguere una fonte certa. È il caso del banchetto alla corte di re Artù, in cui l'ancora senza nome Carduino si presenta alla Tavola Rotonda per chiedere un'*aventure* che gli dia un'identità e un ruolo sociale. Si tratta evidentemente di un motivo classico delle narrazioni cavalleresche: i cavalieri si distinguono in quanto tali solo nel momento in cui hanno una propria *queste* da portare a termine, altrimenti non potrebbero sedere alla celebre Tavola.

La corrispondenza tra sequenza del *Carduino* e sia il *Perceval* che il *Bel Inconnu* è forse da considerarsi indice del fatto che in realtà il cantare rielabori indipendentemente da questi due temi dei motivi circolanti, sotto varie forme, nell'Europa romanza.

---

<sup>185</sup> Potvin 1866-1871, vol. 2, pp. 1-43.

<sup>186</sup> Potvin 1866-1871, vol. 2, p. 307. Si tratta, in realtà, di un prologo apocrifo del *Perceval* di Chrétien de Troyes, ascrivibile al secondo quarto del XIII sec., trascritto nel solo codice di Mons; cfr. anche la più recente edizione in Bouget 2018, pp. 100ss e i contributi di Méla 1984; Meneghetti 1987 e Hinton 2011.

<sup>187</sup> Anche nell'edizione Rajna [1968] il confronto riguarda l'edizione curata da Potvin.

<sup>188</sup> Mi riferisco in particolare all'edizione Busby 1993, che dà di tutta la tradizione testimoniale. Il confronto, però, non si è esaurito qui: si è cercata una corrispondenza anche nelle redazioni édite da Roach 1959 e Mela 1999, che usano come testo base di manoscritti diversi.

<sup>189</sup> L'edizione di Potvin non può essere definita come propriamente critica, dato che manca un regesto completo delle varianti, cfr. il *compte rendu* di Meyer 1866.

Il rapporto tra il *Carduino* e il *Perceval* può essere così riassunto<sup>190</sup>:

ottave	cantari	
	I	
I		
II		
III		
IV		
V		
VI		
VII		
VIII		
IX		
X		
XI		
XII		
XIII		
XIV		
XV		
XVI		
XVII		
XVIII		
XIX		
XX		
XXI		
XXII		
XXIII		
XXIV		
XXV		
XXVI		
XXVII		
XXVIII		
XXIX		
<i>lacuna</i>		
XXX		
XXXI		
XXXII		
XXXIII		
XXXIV		
XXXV		

<sup>190</sup> In verde sono state indicate le ottave (o le porzioni di esse) che trovano riscontro nei modelli francesi.



Per quel che riguarda il *Bel Inconnu*, la situazione è invece la seguente:

ottave	cantari	
	I	II
I		
II		
III		
IV		
V		
VI		
VII		
VIII		
IX		
X		
XI		
XII		
XIII		
XIV		
XV		
XVI		
XVII		
XVIII		
XIX		
XX		
XXI		
XXII		
XXIII		
XXIV		
XXV		
XXVI		
XXVII		
XXVIII		
XXIX		
<i>lacuna</i>		
XXX		
XXXI		
XXXII		
XXXIII		
XXXIV		
XXXV		

ottave	cantari	
	I	II
XXXVI		
XXXVII		
XXXVIII		
XXXIX		
XL		
XLI		
XLII		
XLIII		
XLIV		
XLV		
XLVI		
XLVII		
XLVIII		
XLIX		
L		
LI		
LII		
LIII		
LIV		
LV		
LVI		
LVII		
LVIII		
LIX		
LX		
LXI		
LXII		
LXIII		
LXIV		
LXV		
LXVI		
LXVII		
LXVIII		
LXIX		
LXX		
LXXI		
LXXII		

### 4.2.1 I gallicismi del *Carduino*

Se dunque per quello che riguarda lo sviluppo narrativo del *Carduino*, è stato possibile rintracciare una corrispondenza nei due testi considerati come sue fonti dalla critica, la lingua dei due cantari che lo compongono racconta un percorso diverso.

Nel corso delle ottave, infatti, non sono stati rintracciati gallicismi che possano essere ricondotti a un modello preciso e, soprattutto, si tratta quasi sempre dei forestierismi più diffusi che, all'epoca della composizione del cantare, erano ormai del tutto acclimatati<sup>191</sup>.

Gallicismi come *barone*, *cortese*, *donzella*, *dama* o *cavaliere* rispondono però ad un'esigenza ben precisa, che potrebbe essere definita come evocativa: nel corso di questo cantare, i forestierismi che rimandano al mondo cavalleresco sono piuttosto frequenti proprio perché permettono al canterino di riconnettersi con un mondo ben preciso, benché ideale. Nelle ottave del *Carduino* si assiste allo sforzo di ricostruire un'ambientazione cavalleresca tramite scelte lessicali ben precise: come il personaggio stesso di Carduino si muove alla ricerca di una legittimazione della propria identità, così il canterino cerca di instaurare un chiaro rapporto con la letteratura d'Oltralpe, di cui si propone come un ideale continuatore in area italiana. In questo processo di *réécriture*, avventure ormai topiche vengono affidate a un personaggio che manca di precisi antecedenti nel mondo delle grandi narrazioni francesi, ma che vuole riacciarsi strettamente a queste ultime, non solo per la presenza di elementi tradizionali ma fortemente connotativi, come la celebre Tavola Rotonda. In questo senso, il lessico diventa un fattore determinante: il connotare il protagonista della vicenda, oltre che l'ambiente e gli altri attori del racconto, secondo i ben noti stilemi della letteratura cavalleresca risponde perfettamente al tentativo di inserirsi in una tradizione avvertita come prestigiosa e dall'ormai consolidato successo. L'uso di *gagliardia* nei cantari del *Carduino*, ad esempio, può essere un chiaro esempio di quanto detto: l'essere *gagliardo* è una caratteristica propria dei più eccellenti cavalieri, quale si rivelerà essere, nel corso delle ottave, il giovane Carduino. Questo gallicismo non è tra

---

<sup>191</sup> Voci come *vermiglio* o *mangiare* non saranno qui discusse: entrate in italiano in tempi piuttosto antichi, perdono da subito la loro connotazione di forestierismo ed entrano rapidamente nel bagaglio lessicale dell'italiano delle Origini.

quelli di più antica introduzione<sup>192</sup> ma il suo rapido diffondersi nei testi a matrice oitanica fa sì che entri ben presto nel patrimonio culturale degli autori della Penisola e del loro pubblico, come voce propria del lessico specifico della cavalleria. Carduino deve dar prova della sua *gagliardia* proprio perché vuole entrare a far parte di un mondo ben preciso, in cui non ci si può discostare dalla norma.

Ancora, l'uso di *visaggio*, inserito nel sintagma «fiero nel visagio»<sup>193</sup>, rimonta ad antecedenti francesi che non sono però le fonti narrative del cantare: l'averne un *fier visage* è, come per l'essere *gagliardi*, un attributo tipico degli eroi già dalla *Chanson de Roland*<sup>194</sup>, a tal punto popolare da cristallizzarsi come l'epiteto di uno dei protagonisti della saga dei reali di Francia, Gisberto dal Fier Visaggio<sup>195</sup> e così è già nel cantare della *Spagna*<sup>196</sup>.

La trasposizione di questa realtà letteraria dal francese all'italiano nella nuova forma metrica dell'ottava rende necessaria una serie di adattamenti che si manifestano anche sul piano lessicale. Il rapporto di dipendenza con una fonte ben precisa viene così meno: nessuno dei gallicismi è riconducibile al *Bel Inconnu* o al *Perceval* ma tutti i forestierismi fanno parte del complesso sistema del mondo cavalleresco. Più che ad un singolo testo, l'autore del *Carduino* sembra guardare alla letteratura arturiana nel suo complesso: la *zambra*, che a livello linguistico si configura come un francesismo piuttosto raro, è un luogo chiuso e protetto come lo è in quasi tutta la tradizione letteraria precedente e, nonostante la sua preziosità, non è imputabile a una fonte precisa. Il rimando a un modello<sup>197</sup> è infatti da considerarsi come un puro espediente

---

<sup>192</sup> L'attestazione del sostantivo in area italiana risale al 1321, cfr. *infra* pp. 240-248.

<sup>193</sup> Cfr. Delcorno Branca 1999, p. 43.

<sup>194</sup> Cfr. Segre 1971, p. 107.

<sup>195</sup> Il riferimento è ad Andrea da Barberino, *I Reali di Francia* in Vandelli 1892-1900.

<sup>196</sup> Tra i cantari della *Spagna* e l'*Entrée* non vi è corrispondenza nell'uso di *visaggio/visage*: il canterino della *Spagna* ricorre solamente tre volte a questo gallicismo, preferendo invece forme come *faccia*, *volto* e la forma non suffissata *viso*. Nell'*Entrée*, invece, la voce ricorre più volte, anche accompagnata dall'aggettivo *cler*, da intendersi non come 'luminoso' e quindi genericamente bello, ma come indice di valore morale, dato diventa una concisa prova dell'onestà del soggetto a cui si riferisce, che sia duca o re. In questo contesto, dunque il *cler visage* non sta ad indicare un'inedicabile bellezza estetica o una finezza dei tratti ma la trasparenza delle intenzioni e dunque l'affidabilità del referente.

<sup>197</sup> Si prenda ad esempio l'ottava IV del cantare I in Delcorno Branca 1999, p. 39.

retorico, comune a quasi tutta la tradizione canterina<sup>198</sup>, che risponde allo scopo di garantire la veridicità del racconto, senza lasciar tracce dal punto di vista linguistico. Anche quando il racconto di alcuni episodi del cantare sembra essere mutuato dall'impianto narrativo del *Bel Inconnu* mancano corrispondenze sul piano del lessico: la lingua infatti non riflette il presunto rapporto di dipendenza individuato dalla critica precedente ma, pur non dando mostra di una spiccata originalità, è, di fatto, del tutto autonoma e svincolata dal *roman* di Renaut de Beaujeu. L'episodio dell'incontro-scontro con i giganti può esserne un chiaro esempio<sup>199</sup>: la sequenza mostra numerosi punti di contatto ma la cornice introduttiva è in realtà molto differente. Il *Bel Inconnu*, infatti, si imbatte in queste pericolose creature dopo aver trascorso una notte all'addiaccio<sup>200</sup>, mentre nel *Carduino* si passa più direttamente dall'ambiente chiuso del castello allo spazio aperto: il giovane protagonista, infatti, non ha seguito le indicazioni dategli dalla duchessa, uno dei personaggi chiave della sua *aventure*<sup>201</sup>. Nella sintetica descrizione del palazzo vengono citati dei *doppiieri*<sup>202</sup>, ossia delle grandi candele spesso usate a scopo cerimoniale, che sono certamente utili per illuminare le grandi stanze di un castello. Questi ceri si spengono all'improvviso a causa di un forte vento innaturale che getta nel terrore *Carduino*, che si ritroverà appeso a delle forche: una sequenza decisamente spettacolare che ben si sposa con la marcata teatralizzazione del racconto che contraddistingue la produzione canterina, forse in ragione dei rapporti che questa intesse con la letteratura popolare. Il *doppiere*, dunque, è un elemento d'innovazione dell'autore del cantare, che non solo non ricorre nel *roman* francese ma, in più, si trova inserita in una breve sequenza che non trova riscontri nel *Bel Inconnu*. Se poi si guarda alla storia della voce stessa, è ancora più evidente il carattere di originalità e autonomia che ne connota l'uso: come si può vedere nella scheda dedicata alla parola<sup>203</sup>, *doppiere* è

---

<sup>198</sup> «La professata storicità non risiede nella veridicità dei fatti in sé, ma in un atteggiamento particolare verso il soggetto trattato che viene presentato e percepito come reale e storico. Fa parte delle regole del cantare epico (...) che il pubblico si disponga all'ascolto delle gesta presupponendola una storia realmente accaduta», in Cabani 1988, p. 121.

<sup>199</sup> In realtà, il *Bel Inconnu* incontra una sola volta i giganti, mentre *Carduino* vi si imbatte ben due volte.

<sup>200</sup> Si tratta del v. 624, in Perret 2003, p. 38, ma cfr. Pioletti 1992, p. 76.

<sup>201</sup> L'episodio è raccontato nelle ottave X-XIV del cantare II in Delcorno Branca 1999, pp. 50-51.

<sup>202</sup> I *doppiieri* si trovano citati all'ottava XIV e all'ottava XVI del cantare II, in Delcorno Branca 1999, p. 51.

<sup>203</sup> Cfr. *infra*, pp. 232-240.

un termine proprio del franco-italiano più che del francese propriamente detto, dato che, ad oggi, non sono state rintracciate occorrenze di *doublier* 'candela' in testi puramente oitanici. Tuttavia, non bisogna dimenticare che si tratta di una consapevolezza *a posteriori*, certamente non condivisa dall'anonimo canterino che non era in grado di tracciare l'articolato percorso della voce nella letteratura. L'autore del *Carduino*, probabilmente, ricorre ad una parola che ritiene essere parte del lessico d'Oltralpe, che forse non riconosce del tutto acclimatata<sup>204</sup> e che, soprattutto, non trova riscontro nelle sue fonti, siano esse il *Bel Inconnu* o il *Perceval*.

Se pur si vuole riconoscere uno (o più) modelli francesi per il *Carduino*, bisogna però immaginare che in questo rapporto di derivazione si siano inseriti diversi intermediari e che siano stati questi i testi di riferimento a cui il canterino guarda più direttamente. Se infatti sul piano narrativo sono state rintracciate numerose somiglianze tra i *romans* francesi e il cantare, il lessico dà conto di un rapporto diverso: le scelte linguistiche del canterino sembrano del tutto autonome e non possono essere ricondotte a una fonte precisa, se con "fonte" si intende un unico modello reale e materiale. I gallicismi del *Carduino*, soprattutto quelli qui citati, sembrano imputabili alla letteratura galloromanza di materia cavalleresca nel suo complesso: il mondo della cavalleria, arturiana soprattutto, esercita una forte fascinazione sugli autori della Penisola e sul loro pubblico e l'autore del cantare non ne è esente. Nel processo di ricombinazione di alcuni motivi particolarmente produttivi del patrimonio culturale romanzesco si può riconoscere il tentativo da parte del canterino di riconnettersi a una letteratura avvertita prestigiosa, di cui vuole farsi un ideale continuatore. L'uso di alcuni gallicismi, come *gagliardia* e *visaggio*, può essere messo sullo stesso piano della ripresa di motivi ed elementi topici: alla produzione letteraria francese non si attinge solamente per quel che riguarda la materia narrativa ma anche per il modo di raccontarla; se il metro dell'ottava è una vera e propria innovazione originale, il lessico è invece ben consolidato e dà così traccia di un rapporto di derivazione che vede all'origine il mondo cavalleresco, così come era raccontato al di là delle Alpi. Non sono

---

<sup>204</sup> La posizione di *doppiere* nel lessico della letteratura italo-romanza è certamente complessa e risente dalla componente soggettiva dei diversi autori. Restando nell'ambito dei cantari, non credo che il *doppiere* usato dal canterino della *Guerra di Troia* sia percepito come quello del *Carduino*: nella *Guerra di Troia*, infatti, si trovano solo i gallicismi più conosciuti, del tutto acclimatati, senza che vi siano forestierismi rari o insoliti.

il *Bel Inconnu* e il *Perceval* a fornire il vocabolario al canterino ma lo è la letteratura romanzesca e cavalleresca in sé e per sé, intesa come un sistema di opere eterogenee, in prosa e in rima, con i più diversi protagonisti, che condividono però lo stesso sistema di valori e, di conseguenza, il lessico per descriverlo. Non si tratta però di un riuso passivo di un vocabolario predefinito: se i cantari del *Carduino* non si contraddistinguono certo per raffinatezza<sup>205</sup>, va pur riconosciuto un certo sforzo compositivo, che si rende evidente soprattutto nelle scelte lessicali. L'autore dei due cantari sembra infatti voler creare un'ambientazione ben precisa per il suo pubblico, anche attraverso l'uso di alcune voci piuttosto preziose che danno alle ottave una coloritura marcatamente francesizzante.

### 4.3 I cantari novellistici e i fabliaux

Più complesso è il rapporto che lega i *fabliaux* ad alcuni cantari che sembrano mutuare la materia del racconto proprio da queste brevi narrazioni francesi.

Si tratta di un ridotto *corpus* di ottave rime di cui fanno parte il *Cantare dei tre preti*, la *Canzone dello indovinello*<sup>206</sup> e la *Lusignacca*, opere che si distinguono dagli altri cantari per via della loro ridotta estensione e della centralità di un singolo episodio: ognuno di questi testi si articola infatti in una sola sottounità<sup>207</sup>, costruita attorno a un unico nucleo narrativo dai toni decisamente licenziosi. La struttura piuttosto semplice

---

<sup>205</sup> Le ottave sono organizzate in distici in cui la sintassi coincide quasi sempre con il metro, secondo un andamento prevalentemente paratattico e ripetitivo: si trovano infatti numerose riprese sia in posizione intrastrofica che interstrofica, in aggiunta a quelle a distanza, che servono da richiamo tra i due cantari. Nelle sequenze più lunghe, generalmente dedicate alle descrizioni degli scontri, oltre che dei luoghi e dei personaggi, prevale la coordinazione per asindeto, seguita dalla congiunzione "e" e dal "che" polivalente, spesso in anafora. Sono piuttosto frequenti formule riempitive e zeppe, in una struttura metrica che, pur presentando frequenti irregolarità, predilige le rime più semplici, costruite sui participi o sulle forme infinite dei verbi.

<sup>206</sup> Questo cantare è noto anche come la *Novella della figliuola del mercante*: il titolo di *Canzone dello indovinello* viene dato da Boccaccio, nell'amaro *excursus* sulle letture della donna oggetto delle critiche del protagonista del *Corbaccio*: la dama infatti «legge la canzone dello indovinello e quella di Fiorio e di Biancifiore e simili e altre cose assai». L'edizione di riferimento è Nurmela 1968 (la citazione è da p. 120), ma cfr. anche quella curata da Paodan in Branca 1964-1998, vol. 5/2 (sottolineatura mia).

<sup>207</sup> L'estensione dei cantari va dalla 37 ottave (la *Canzone dello indovinello*) alle 61 ottave (la *Lusignacca*).

presenta numerosi punti di contatto con il genere della novella<sup>208</sup>, al punto che possono essere considerati forse i primi<sup>209</sup> veri e propri “cantari novellistici”<sup>210</sup>: diversamente dal

---

<sup>208</sup> Resta complesso stabilire cosa si intenda con *novella*, una questione certamente meritevole di ulteriori approfondimenti nella prospettiva di studi futuri. Nella trattatistica classica e medievale non esiste una vera e propria definizione del genere, dato che il patrimonio culturale è stato a lungo organizzato sotto tre macrocategorie, *historia*, *argumentum* e *fabula*, sulla base della tripartizione già presente nella *Rhetorica ad Herennium*. La progressiva scomparsa della «società sulla quale si fondavano la tradizione letteraria antica e, praticamente, la vita letteraria» hanno fatto sì che diventasse necessario un nuovo genere letterario, capace di intrattenere un pubblico ormai radicalmente diverso, dato che «a partire dall’età merovingia in Gallia e dall’età longobarda in Italia non c’è più pubblico colto» (le citazioni sono da Auerbach 1960, p. 162 e p. 213). La novella ben risponde a queste nuove necessità, trovando, almeno in un primo momento, il suo fruitore ideale in quello che Auerbach definisce “l’umile”, che «comprendeva il quotidiano, il comico, l’erotico, lo scherzoso, il satirico, il realistico, l’osceno; oltre alla satira, al mimo, al giambo etc., è compresa anche la favola di animali e d’altra parte anche l’orazione giudiziaria, quando si occupa di interessi privati e economici» (la citazione è da Auerbach 1960, p. 42). Per una vera e propria codificazione del genere bisogna però attendere il *Decameron* di Boccaccio: seppur preceduto da antecedenti non di minor valore come il *Novellino*, solo in quest’opera si assiste alla definizione delle coordinate entro le quali un racconto breve possa essere definito “novella”: si tratta di un racconto breve, appunto, dall’intreccio piuttosto semplice e lineare, incentrato su una sola vicenda e caratterizzato da uno stile medio (e non più inferiore, come era stato per la tradizione narrativa minore). Come messo in luce da Meletinskij 2014, p. 106, nelle novelle del *Decameron* il tradizionale nucleo comico degli aneddoti viene narrativizzato, mentre, in contemporanea, i conflitti novellistici sono interiorizzati e drammatizzati, secondo un totale affrancamento dalla funzione dell’esemplarità, della casualità e del didascalismo. L’attenzione si concentra sull’individuo e sul particolare e non più sul generale e l’universale (cfr. Neuschäfer 1969, pp. 122ss.), con ampio spazio per il libero arbitrio senza che via sia una netta contrapposizione tra bene e male, tanto che «au lieu de général, la nouvelle souligne le particulier (...). Le destin et la providence sont relayés par le hasard et la fortune. La nécessité est supplantée par la liberté: c’est-à-dire les protagonistes ne sont plus les simples représentants d’un sens préétabli et incontestable, mais il doivent s’affirmer par eux-mêmes et jouissent d’une autonomie insoupçonnée jusqu’alors. Au lieu d’une solution ou d’une véritable conclusion, nous rencontrons souvent dans la nouvelle un résidu insoluble ou une fin en suspens. Et enfin, la nouvelle ne confirme pas par principe un ordre des choses ou une norme, au contraire elle les remet précisément en question dans nombre de cas» (Neuschäfer 1983, p. 109). Per quello che riguarda la definizione del genere novella, rimando in particolar modo ai contributi di Jauss 1987; Segre 1989; Mehtonen 1992 (in particolare alle pp. 86-106 e pp. 150-156); Malato 2000, pp. 19-24; Sarteschi 2000, oltre ai già citati Auerbach 1960; Neuschäfer 1969 e Meletinskij 2014, oltre, più in generale, agli atti del convegno di Montreal in Picone – Di Stefano – Stewart 1983.

<sup>209</sup> Si noti che i tre cantari sono ormai pienamente quattrocenteschi.

<sup>210</sup> Nell’edizione Benucci – Manetti – Zabagli 2002, viene convogliato sotto la medesima espressione, che dà, inoltre, il titolo all’intera edizione, un *corpus* ben più nutrito di cantari. Tuttavia, mi sembra importante sottolineare la notevole eterogeneità di questa raccolta: vengono infatti inclusi testi come la *Ponzela Gaia* o il *Bel Gherardino* che presentano strutture molto più complesse e articolate rispetto alla *Canzone dello indovinello*, con cui hanno invece ben pochi punti di contatto. Come già detto, a dover esser messo in discussione è il concetto stesso di “novellistico”: nell’ampia varietà degli argomenti dei cantari si possono individuare delle “sottocategorie” organizzate sulla base della materia. In questo, credo, non influisce solo la

*Carduino* e dalla *Struzione*, oltre che dagli altri cantari oggetto di quest'analisi linguistica, la *Canzone dello indovinello*, la *Lusignacca* e il *Cantare dei tre preti* sembrano essere la trasposizione in ottave di un genere in prosa che andava via via assumendo una connotazione sempre più precisa<sup>211</sup>. Tuttavia, benché ne condividano l'andamento aneddótico e l'immediatezza narrativa, questi cantari non trovano nelle novelle il modello da cui attingere la materia ma sembrano piuttosto guardare alla tradizione d'Oltralpe dei *fabliaux*. Questi racconti in versi di breve estensione si configurano come letteratura d'evasione, dalla marcata natura comico-satirica<sup>212</sup>, senza che vi sia una finalità allegorica: la comicità nasce dalle strutture stesse dell'azione e lo sviluppo narrativo si risolve nella conclusione del racconto<sup>213</sup>, rendendolo così immediatamente fruibile<sup>214</sup>.

I tre cantari rispettano quest'impianto e la critica ha voluto rintracciare per ciascuno di essi un modello: il *fabliau Le prestre teint*<sup>215</sup> è stato individuato come l'antecedente del *Cantare dei tre preti*, dove si assiste a una moltiplicazione del motivo narrativo principale, e cioè del goffo tentativo di un ecclesiastico di sedurre una sua

---

struttura del racconto ma anche altri elementi giocano un ruolo certamente non secondario; si pensi, ad esempio, ai personaggi. Nella *Ponzela Gaia* il protagonista è uno stimato membro della Tavola Rotonda e figure come Ginevra o Morgana hanno una funzione determinante nello sviluppo narrativo: proprio il fatto che si tratti di personaggi noti appartenenti al mondo cavalleresco traccia una netta linea di separazione tra questi testi e cantari come la *Canzone dello indovinello* o la *Lusignacca* che vedono i loro protagonisti muoversi nel mondo borghese-mercantile, senza che vi sia un tentativo di riconnettersi a una tradizione letteraria prestigiosa come lo è quella di derivazione francese. Segnalo poi che per Bendinelli Predelli 1983, anche in alcuni cantari di stampo "novellistico", le ottave conservano l'andamento romanzesco.

<sup>211</sup> Si pensi a quanto messo in evidenza da Varanini, uno dei primi editori della *Canzone dello indovinello* che, nel confrontare i due cantari citati dal Boccaccio, e cioè *Fiorio e Biancifiore* e, appunto, *l'Indovinello*, sottolinea come i due poemetti rappresentino due tipi distinti di narrazione canterina: «alla trama vasta, romanzesca e articolata del primo, che nella redazione trecentesca comprende 135 ottave, fa riscontro la rapida semplicità dell'intreccio e la sbrigliatezza salace del secondo, non più che 37 ottave», in Varanini 1972b, p. 28.

<sup>212</sup> I *fabliaux* si distinguono dai *lais* proprio in ragione dell'argomento, licenzioso o burlesco nel primo caso, amoroso o fantastico nel secondo.

<sup>213</sup> Nei *fabliaux* l'intreccio coincide con il senso della narrazione, non vi sono rimandi a vicende o significati al di fuori del narrato.

<sup>214</sup> Sono caratteristiche in gran parte comuni al genere della novella, di cui i *fabliaux* rappresentano un prezioso antecedente.

<sup>215</sup> L'edizione è in *NRCE*, vol. 7, pp. 307-330.



parrocchiana<sup>216</sup>. Per la *Canzone dello indovinello* la fonte, diretta o indiretta, sarebbe invece il *fabliau De la grue*<sup>217</sup>, soprattutto per quel che riguarda la prima parte del cantare<sup>218</sup>, seppur passi attraverso una trasposizione della vicenda, dal mondo cortese d'Oltralpe alla più prossima realtà mercantile della Toscana<sup>219</sup>. In questo caso, il racconto ruota attorno a due temi principali, entrambi legati allo stesso sviluppo narrativo: da un lato l'estrema ingenuità della fanciulla che, in un primo momento, non capisce le parole a doppio senso del suo – poco garbato – corteggiatore e, successivamente, fraintende quanto dettato dal padre, dall'altro il gioco sulla questione dell'*indovinello*, da intendersi non come 'enigma' ma come 'piccolo indovino', capace di indovinare il vero desiderio della sposa<sup>220</sup>. Questo *indovinello* è tanto prezioso da dover essere nascosto in un luogo sicuro che è, ovviamente, il corpo della giovane: la sposina, inizialmente stupita, finisce per apprezzare il rapporto d'amore, tanto più che, sul finire del cantare, non è più necessario ricorrere a un ingegnoso stratagemma per convincerla a concedersi. Il *fabliau* pur presentando alcuni punti di contatto, diverge dalle ottave per alcuni elementi non trascurabili: il protagonista del racconto attira l'attenzione dell'ingenua controparte femminile per via della presenza di gru che, viene detto, costa «un foutre»<sup>221</sup>. La fanciulla non può acquistarla perché, non comprendendo il significato dell'affermazione, risponde che non ha «nul foutre por changier»<sup>222</sup>: il giovane si offre quindi di aiutarla nella ricerca di un mezzo per poter comprare la gru e riesce così a passare del tempo con lei, consumando un frettoloso rapporto d'amore. Pur essendoci in entrambi i testi un gioco di parole, lo sviluppo

---

<sup>216</sup> Dal singolo episodio del prete gabbato, la beffa viene reiterata più volte, dato che i personaggi ecclesiastici coinvolti diventano tre (un piovano, un prete e un chierico), cfr. Manetti 2002, vol. 1, pp. 268-270.

<sup>217</sup> Noto anche con un diverso titolo più esplicitamente erotico, *Cele qui fu foutue et desfoutue*, il testo è edito in *NRCE*, vol. 4, pp. 151-160.

<sup>218</sup> Cfr. Varanini 1972b, pp. 29-33 e Benucci 2002, vol. 1, p. 252, che, individuando un'eco generica della trentesima novella del *Decameron*, ritiene che «la rielaborazione dell'anonimo canterino, con il suo ricorrere a più fonti e con le sue trovate originali, dovrà essere considerata come testimonianza di particolare inventiva e di fine estro narrativo».

<sup>219</sup> Nel cantare, ad esempio, il padre della giovane protagonista è mercante mentre nel *fabliau* è un castellano.

<sup>220</sup> Anche in questo caso è evidente il doppio senso: il desiderio della novella moglie del giovane sarebbe quello di «fare / di sciamito uno vestimento intero», di fare, cioè, di una stoffa dal colore rosso scuro (lo *sciamito*) un abito, che la fanciulla intende nel significato letterale, più innocente.

<sup>221</sup> Al v. 53 in *NRCE*, vol. 4, p. 184.

<sup>222</sup> È il v. 55 in *NRCE*, vol. 4, p. 184.

narrativo è ben diverso: nel *fabliau* non viene fatto cenno al sicuro nascondiglio per oggetti preziosi e, soprattutto, non vi è quello che potremmo definire un lieto fine. Nel cantare i due protagonisti convolano a nozze prima di trascorrere in intimità la notte mentre nel racconto francese non vi è alcun matrimonio: è il ripetersi dell'incontro amoroso che riporta la fanciulla alla sua iniziale condizione di vergine, o, almeno, questo è ciò che la giovane crede, tanto che rassicura la balia, preoccupata per le conseguenze<sup>223</sup>.

Per la *Lusignacca*, infine, sono state rintracciate alcune affinità con il *lai* di *Laustic*<sup>224</sup> ma la struttura, il ritmo narrativo e la tematica erotica spingono a includere questo cantare nel gruppo dei cantari novellistici che poco hanno a che fare con la raffinata letteratura dei *lais* di Maria di Francia. Il *lai* di *Laustic*, composto di soli 160 versi<sup>225</sup>, è interamente costruito attorno al discorso della *remembrance* e alla pratica della scrittura: inseriti in un intreccio lineare costruito attorno alla figura della *malmariée*, i personaggi presentano caratteristiche comuni, quali la nobiltà d'animo (oltre che di sangue) e la generosità, proprie del mondo cortese. La moglie di uno dei due baroni protagonisti si innamora, ricambiata, del nobile più giovane e il loro sentimento si realizza in una serie di scambi tra i due, separati dalle mura delle proprie abitazioni confinanti. Il muro ha una forte valenza simbolica<sup>226</sup>, del tutto estranea al cantare che, non solo racconta di una unione molto meno casta tra i due innamorati, ma manca, per sua stessa natura, di un rimando a un senso *altro*. Nel *lai* i due amanti possono solo intravedersi e parlarsi, senza poter realmente raggiungere l'oggetto del desiderio, e sono accompagnati nell'esplorazione del loro sentimento, secondo uno stilema tipico della lirica cortese, dall'arrivo della bella stagione. La primavera è il momento più adatto per il fiorire dell'amore, tanto che viene usata come pretesto dalla giovane moglie per nascondere la

---

<sup>223</sup> La giovane si rivolge così alla sua balia: «dame, ne vos estuet haster, /... / qui s'en est issuz par la porte; / desfoutue m'a, jel vos di», ai vv. 148-151 in *NRCF*, vol. 4, pp. 186-187.

<sup>224</sup> L'edizione di riferimento del cantare è Zabagli 2002. Per il rapporto tra il *lai* e un poemetto in alto tedesco *Diu Nahtigal* cfr. Zabagli 2002, vol. 1, p. 195.

<sup>225</sup> Si noti che la brevità è rivendicata da Maria di Francia stessa come una scelta stilistica ben precisa: nel *Guigemar* è l'autrice stessa a riferirsi al suo pubblico dicendo che «les contes ke jo sai verrais, / dunt li Bretun unt fait les lays, / vos conterai assez briefment», ai vv. 19-21 in Angeli 2017, p. 53.

<sup>226</sup> In particolare, sul ruolo del muro come elemento di separazione e delle finestre che spesso permettono almeno la vista dell'amante rimando al contributo di Ruíz Doméneq 1986. Per quel che riguarda la dimensione della camera come spazio femminile cfr. invece Perrot 2009.

verità: la dama, infatti, si trova a dover giustificare al marito il suo continuo levarsi notturno e per farlo ricorre al pretesto dell'usignolo, simbolo del sentimento amoroso. Secondo l'infelice protagonista «il nen a joïe en cest mund / ki n'ot le laüstic chanter. /... / Tant mi delit et tant le voil / que jeo ne puis dormir de l'oil»<sup>227</sup>: appare evidente come l'usignolo sia il corrispettivo simbolico dell'amante, la cui voce è l'unica consolazione possibile. Nulla a che vedere con l'usignolo della *Lusignacca*<sup>228</sup>, che diventa il falso pretesto in nome del quale realizzare qui il "mal d'amore" che attanaglia un giovane mercante e la figlia di un nobile locale. La fanciulla, infatti, finge una dolorosa malattia, che può essere curata solo dal canto di un usignolo, ascoltato di notte nella dimensione privata del giardino. Si tratta in realtà di un *escamotage* per far sì che il giovane possa raggiungere la sua amata e trascorre con lei la notte al riparo da sguardi indiscreti: come nel *lai* è il protagonista maschile stesso a diventare l'usignolo ma i toni sono decisamente diversi, tanto più che, nel cantare, l'amore è decisamente realizzabile. Al «grant deduit» del canto<sup>229</sup> si sostituisce «quello usignuol che nelle brache cova»<sup>230</sup>, con cui la giovane verrà colta dai genitori. Il finale, poi, non potrebbe essere più diverso, tragico nel *lai*, a lieto fine nel cantare.

Come si è visto, dunque, i tre cantari si discostano molto dai *fabliaux* con cui sembravano, almeno in un primo momento, presentare delle affinità tematiche: le somiglianze, però, si fermano solo al livello più generale, senza andare a intaccare gli aspetti peculiari del narrato, come il nascondiglio dell'indovinello o la realizzazione

<sup>227</sup> Sono i vv. 84-95 e 89-90 in Angeli 2017, p. 260.

<sup>228</sup> Segnalo che nel cantare l'usignolo è chiamato anche *rusignacca*: il canterino si sente in dovere di chiosare il discorso diretto della figlia del mercante rivolgendosi direttamente al pubblico, dicendo «signor', la rusignacca, siate chiari, / al nostro mondo si chiama usignolo». La forma *rusignacca* non è attestata in area italiana se non nel cantare stesso e vi si potrebbe forse riconoscere una variante propria del dialetto piemontese, su influenza del provenzale *rossinhol*. Il cantare è infatti ambientato in una «cittade molto ricordata; / e la qual terra si è nel Piamonte, / che Iughiera per nome ell'è chiamata». Dal latino volgare LUSCINIOLUS (cfr. DELI s.v. *usignolo* e TLIO s.v. *usignolo*), la consonante liquida laterale incipitaria *l-* sarebbe poi passata alla vibrante alveolare *r* attraverso un fenomeno di rotacismo (cfr. FEW V, pp. 472b-473a), caratteristico anche di alcuni dialetti del Piemonte, forse anche su spinta del sostantivo *rus*, 'rosso'. Per il fenomeno del rotacismo nei dialetti piemontesi cfr. Regis 2015, pp. 76-77, dove sono documentati frequenti passaggi da *-l-* intervocalica torinese e *-r-* nella varietà del Monregalese; resta poi aperta la questione della pronuncia nei dialetti della /r/ italiana, che può essere retroflessa [ɻ] o uvulare [ʁ], cfr. Bèra 2017, p. 95. Le citazioni del cantare sono dall'ottava XXIX e dall'ottava II, in Zabagli 2002, p. 197 e p. 204.

<sup>229</sup> La citazione è dal v. 88 in Angeli 2017, p. 260.

<sup>230</sup> Zabagli 2002, p. 208.

dell'amore proibito, oltre che lo stile del racconto. Il *Cantare dei tre preti*, la *Canzone dello indovinello* e la *Lusignacca* danno conto di una matrice chiaramente novellistica, oltre che favolistica: è da questi due generi che mutuano argomento e struttura, tanto che si sviluppano attorno a un unico modello narrativo di stampo tradizionale, diffuso in un'area geografica incredibilmente vasta. Cercare di identificare una fonte letteraria risulterebbe fuorviante, così come lo sarebbe l'attribuire ai canterini una straordinaria abilità nella rielaborazione di più materiali: sembra infatti molto più economico pensare alla circolazione di un modello narrativo comune antecedente alle prime testimonianze scritte.

Se infatti si esclude un rapporto di derivazione tra la *Lusignacca* e la novella della figlia di Lizio di Valbona, la quarta della giornata V, proprio in ragione dell'assenza di concordanze letterali significative<sup>231</sup>, oltre che tra quella di Rustico monaco e la *Canzone dello indovinello*<sup>232</sup>, bisogna applicare lo stesso principio ai rapporti con i *fabliaux*, soprattutto nel momento in cui i punti di contatto si rivelano quanto più apparenti. La «particolare inventiva e (...) [il] fine estro narrativo»<sup>233</sup> poco si accordano, in realtà, con la goffa costruzione dei cantari, fitti di zeppe e ripetizioni, caratterizzati da un periodare poco fluido e impacciato. Il rimando alle «scritture pronte»<sup>234</sup> è, più probabilmente, un mero espediente retorico, tipico della tradizione canterina e non una vera indicazione sull'esistenza di una fonte scritta: alla messa in ottave sottende una diffusa tradizione orale che concorre nel disegnare secondo una linea orizzontale e non più verticale i rapporti tra cantari e *fabliaux*, oltre che con le novelle di Boccaccio.

---

<sup>231</sup> Cfr. Zabagli 2002, p. 195.

<sup>232</sup> La novella di Rustico monaco è posta a chiusura della X giornata: qui viene chiamato *diavolo* ciò che nel cantare è *l'indovinello* e *inferno* quello che nelle ottave è il riparo protetto. Cfr. per i rapporti tra novella, ottave e *fabliaux* il contributo di Varanini 1972b, pp. 29-33.

<sup>233</sup> Benucci 2002, p. 252.

<sup>234</sup> La citazione è dall'ottava II della *Lusignacca*, in Zabagli 2002, p. 197.

### 4.3.1 I gallicismi del Cantare dei tre preti, della Canzone dello indovinello e della Lusignacca

Lo spoglio linguistico ha confermato quanto già sostenuto: questi cantari si dimostrano infatti particolarmente poveri di gallicismi significativi, fatto che contribuisce a mettere in crisi l'idea di una derivazione, più o meno mediata, da modelli francesi.

Nel *Cantare dei tre preti* e nella *Canzone dello indovinello* si trovano infatti solo delle parole la cui origine galloromanza è ormai troppo lontana perché queste vengano riconosciute come forestierismi. Ne è un esempio l'uso di *mongioia*<sup>235</sup> nel *Cantare dei tre preti*: non solo, infatti, non si trovano corrispondenze con il *fabliau* de *Le prestre teint*, ma in più, l'accezione con cui è usata questa voce è il risultato di uno sviluppo indigeno, sconosciuto sia al francese antico che al medio francese.

Nella *Canzone*, la vicenda è ambientata nel mondo mercantile ma resta una certa fascinazione per le consuetudini cavalleresche che non ricoprono un ruolo necessario allo sviluppo della storia ma assolvono a funzioni – per così dire – ornamentali: la giovane sposa è, ad esempio, accompagnata alla celebrazione da un corteo di dieci «cavalieri a spron d'oro»<sup>236</sup>, una nota di nessun rilievo ai fini della storia ma certamente d'impatto per il pubblico del cantare. Nonostante questo, a parole di matrice letteraria e galloromanza sono spesso preferiti gli allotropi corrispondenti: la stanza dove i due novelli sposi trascorrono la prima notte di nozze è chiamata, nel corso del cantare, *camera* e non *zambra*, preferendo dunque il termine indigeno a uno avvertito, forse, come proprio di un registro più propriamente lirico e strettamente imparentato con la produzione poetica d'Oltralpe. Ancora, i gallicismi più insoliti come *baldo vino*<sup>237</sup> non sono riconducibili né a un modello letterario univoco né al mondo culturale galloromanzo in generale ma sono, in realtà, parole proprie della letteratura popolareggiante.

Fa – parzialmente – eccezione il cantare della *Lusignacca* dove si può rintracciare un numero maggiore di gallicismi: trattandosi di una sorta di parodia dei dettami della

---

<sup>235</sup> Cfr. *infra* pp. 392-399.

<sup>236</sup> In Benucci 2002, vol. 1, p. 259.

<sup>237</sup> Cfr. *infra* pp. 154-158.

*fin'amor*, non stupisce che si trovino termini propri del registro del lessico amoroso, diffuso nell'Italia del Medioevo soprattutto grazie alla Scuola Siciliana. In ogni caso, non si tratta di parole particolarmente marcate come forestierismi: sono per lo più vocaboli acclimatati ma dotati ancora di una certa capacità evocativa, in grado, cioè, di ricostruire, almeno nell'immaginario un mondo "altro", proprio della realtà letteraria d'Oltralpe. I personaggi sono indicati come *dama*, *dama gentile*, *damigella/damigello*, *donzella* e *donzello*, in accordo con quel sentimento di nostalgia tardogotica comune a molti cantari, oltre che ad altre opere coeve: viene così ricreato un mondo aristocratico ideale, non più realizzabile nel nascente mondo comunale, borghese e mercantile della Penisola, poi parodiato e messo in ridicolo. Così il *giardino*, lo spazio privato e riparato da occhi indiscreti in cui le nobili anime degli amanti potevano incontrarsi, diventa il luogo adatto per consumare, con l'inganno, un amore non proprio lecito e certamente non platonico. Il giovane seduttore viene chiamato *drudo*, una qualifica propria dei protagonisti dell'amor cortese, ma il suo comportamento non rispecchia affatto le rigide regole che dame e vassalli dovevano rispettare, almeno sul piano letterario. Ancora, parole come *sollazzo* e *allegrezza* sono da considerarsi come proprie del lessico amoroso ma non possono essere ricondotte a una fonte precisa, tanto più che mancano vere e proprie corrispondenze con il *lai* di *Laustic*.

Lo spoglio linguistico, dunque, ha messo ulteriormente in crisi l'idea che questi cantari possano derivare da *fabliaux*: sembra più probabile un riuso di un patrimonio folklorico condiviso, tanto più che questi cantari di stampo novellistico sono più vicini alla fiaba di quanto non lo siano a prodotti di una letteratura colta e già codificata per la scrittura<sup>238</sup>.

Il confronto puntuale, linguistico e tematico, tra *fabliaux* e cantari priva questi ultimi della prestigiosa linea genealogica che voleva rintracciare dei modelli culturali preesistenti per questi prodotti di matrice, invece, popolare. Le ottave novellistiche devono essere analizzate secondo i loro principi propri, senza far ricorso a quelli che descrivono i testi letterari: più che risultato degradato di un'opera di stampo cortese, i cantari come il *Cantare dei tre preti*, la *Canzone dello indovinello* e la *Lusignacca* sono delle

---

<sup>238</sup> Per tutto il Medioevo i manoscritti restano un prodotto riservato alle classi sociali più abbienti e non sono «forse mai brogliacci per il cantampanca», cfr. l'introduzione di De Robertis in Benucci – Manetti – Zabagli 2002, vol. 1, p. XXVIII.

novelle-favole in rima, di cui, di fatto, l'andamento semplice e goffo è una caratteristica che li contraddistingue. Anche la questione dello stile poco raffinato deve essere in realtà almeno parzialmente riconsiderata: le ottave novellistiche sono impacciate e poco fluide se paragonate a prodotti letterari coevi ma sono perfettamente in linea con quello che sembra essere lo stile proprio di prodotti pensati per la dimensione performativa di stampo favolistico.

Il patrimonio folklorico sfugge a una rigida classificazione proprio in ragione della sua circolazione principalmente orale<sup>239</sup> ma mantiene dei caratteri costanti, oltre che stabili<sup>240</sup>, di cui questi cantari rappresentano «l'atto di una riappropriazione [...] di una narrazione»<sup>241</sup>: i nuclei tematici folkloristici conoscono una nuova dimensione, quella dei cantari, già in parte conosciuta alla poesia popolare, dato che, proprio come quest'ultima, erano «recitati a memoria, con la rapidità di cosa improvvisata»<sup>242</sup>.

Nel *Cantare dei tre preti*, nella *Canzone dello indovinello* e nella *Lusignacca* si può forse riconoscere una tradizione «mista, posta a metà tra l'oralità e la scrittura»<sup>243</sup> che però non è legata da un rapporto di filiazione con la produzione letteraria galloromanza. Si può certamente postulare l'esistenza di un antichissimo antecedente comune a più culture letterarie, ormai irrintracciabile, punto d'origine di diversi motivi che hanno conosciuto una realizzazione eterogenea, mutevole nel tempo e nello spazio dell'Europa romanza.

---

<sup>239</sup> Segnalo però che per Balduino 1984b, p. 58, bisogna lasciare «forzatamente ai margini quel patrimonio favolistico che, affidato di norma alla trasmissione orale è, per sua natura, in perenne, inarrestabile movimento e che, per il sec. XIV, sfuggirebbe, del resto, a una precisa e adeguata documentazione».

<sup>240</sup> A tal proposito Donà 2007, p. 168, cita l'esempio della fiaba di *Amore e Psiche*, che ha circolato a lungo senza subire cambiamenti sostanziali, mantenendosi dunque fedele al motivo AT 401).

<sup>241</sup> Il rimando è all'introduzione di De Robertis in Benucci – Manetti – Zabagli 2002, vol. 1, p. XIII. Segnalo che però, sempre per De Robertis, p. XVI, «della piazza abbiamo probabilmente perso la dimensione e le tracce». Cfr. anche Balduino 1984b, p. 73, secondo cui «il modo diretto e privilegiato di trasmissione [orale] non autorizza affatto a supporre la mancanza di un preesistente testo scritto, inteso almeno come termine indispensabile di riferimento».

<sup>242</sup> Levi 1914b, p. 21.

<sup>243</sup> Donà 2007, p. 170.

## 5. *Lo studio linguistico: le schede lessicali*

Per poter approfondire lo studio linguistico, è necessaria una premessa sulla scelta delle voci: parte fondamentale di questo lavoro è stata infatti la selezione dei lemmi da trattare, preferendo un'analisi più dettagliata a un regesto più ampio. In questo senso, accanto allo spoglio linguistico dei cantari, si è affiancato un continuo confronto con i glossari, gli apparati e le notazioni messe in evidenza dagli editori dei testi. In questo modo è stato possibile costruire un *corpus* preliminare, le cui voci sono state poi prese singolarmente in esame, al fine di valutare se inserirle o meno nel regesto finale dei gallicismi. In alcuni casi, opportunamente segnalati, più che il lemma, è stata sottoposta ad analisi la forma in cui la parola si presentava nel cantare, al fine di verificare se la marca gallicizzante andasse ad impattare sulla variante grafico-fonetica.

A seguito di ampie e approfondite riflessioni preliminari, sono state escluse dal *corpus* alcune voci e/o forme segnalate come gallicismi dagli editori o da successivi commentatori per diverse ragioni: in alcuni casi, pur riconoscendo nelle parole delle influenze galloromanze, l'antichità del prestito ha fatto sì che alcuni lessemi entrassero nell'italiano attraverso un precoce acclimatemento che, all'epoca dei cantari, aveva del tutto cancellato la patina di forestierismo. Altre volte, invece, si è riconosciuto in presunti gallicismi una derivazione etimologica diversa, ora latina ora dialettale, che mi ha spinto a considerare queste voci come indigene.

### 5.1 *I gallicismi presunti*

Tra le voci escluse dal regesto dei gallicismi in quanto riconosciute come autoctone, segnalo quelle più significative, la cui "identità" galloromanza è ancora discussa:

- *Aidare*, la forma si ritrova due volte nelle versioni dei cantari di Tristano<sup>1</sup> tradite dal codice Ambrosiano N.95 sup., oltre che nel cantare della *Ponzela Gaia*<sup>2</sup>. Ho escluso

---

<sup>1</sup> Nel cantare della *Morte di Tristano*, al v. 6 dell'ottava XII, «chè lo re Marcho m' à cossì jnavrato / che altri cha Dio no me po' aidare» e nel cantare della *Vendetta*, al v. 8 dell'ottava XI: «quando elli vedrà lo storno comenzare / vada de fora per deverli aidare». L'edizione di riferimento, come per i regesti delle singole schede è Bertoni 1937, le occorrenze a pp. 50 e 74 (sottolineature mie).

<sup>2</sup> V.5 dell'ottava LXV «Io l'ò amato e amolo di bon corazo / gran vilania me saria se io non l'aidase»; all'ottava LXXVI al v. 2 «Misér Galvano respoxeno: " E'volio andare / a vedere se poso



questa forma dal regesto dei gallicismi in ragione della sua distribuzione testuale: la sonorizzazione dell'occlusiva è un fenomeno comune sia ai volgari galloromanzi sia a quelli galloitalici. In ragione di questo, Cella considera *aidare* un provenzalismo nei testi toscani<sup>3</sup> e lo inserisce nell'elenco delle voci singolarmente trattate. Il caso dei cantari è però diverso: le forme sonorizzata si trovano solo in testi con una forte patina settentrionale: più che un influsso gallicizzante queste varianti rispondono dunque a esiti propriamente indigeni.

- *Argento* inteso come 'denaro', segnalato come dipendente dal francese nel cantare della *Dama del Verzù*<sup>4</sup>, oltre che nel cantare dei *Tre preti*<sup>5</sup>. Il termine è diretta derivazione latina<sup>6</sup> e già attestato con questo significato in diverse commedie di Plauto<sup>7</sup>. L'evoluzione semantica si basa su un processo metonimico proprio di tutte le lingue, secondo il principio di contiguità espresso da Jakobson<sup>8</sup>: non è necessario dunque ricondurre la forma al francese, tanto più che nella *Chastelaine de Vergy*, il cavaliere-amante è genericamente definito come «preu et hardi», senza esplicito riferimento alle sue ricchezze materiali<sup>9</sup>.

---

*aidare* la dama lucente.»; al v. 8 dell'ottava LXXXI «chi lo veriva da driedo e chi davanti; / hora l'*aida* Cristo e li suo Santi» in Barbiellini Amidei 2000, p. 102, p. 110 e p. 112 (sottolineature mie).

<sup>3</sup> Cella 2003, p. 133: dal provenzale *aidar*, rispetto alla forma indigena *aitare*. Vedasi anche Contini 1960, vol. 1, p. 226 e DEI s.v. *aidare*.

<sup>4</sup> L'editrice è Manetti 2002, p. 379. Segnalo che anche per Viel 2014, p. 258 è gallicismo.

<sup>5</sup> Anche in questo caso, come per la *Dama del Verzù*, l'editrice è Manetti 2002, p. 278.

<sup>6</sup> Dal latino *argentum*, LEI s.v. *argentum*.

<sup>7</sup> Mi riferisco allo *Pseudolus* e al *Persa*, per i cui testi rimando a Questa 2012, cfr. ad esempio p. 104, e Questa 2003, per esempio a p. 104. Il significato di 'denaro' è già registrato nel dizionario latino Gaffiot, s.v. *argentum*.

<sup>8</sup> Il processo di significazione si realizza attraverso uno spostamento interno ad un solo dominio, che viene così evidenziato. Si tratta di un procedimento di tipo endocentrico, che si realizza con un'operazione di rinvio da un significante ad un altro. Cfr. Jakobson 1966, pp. 44-45.

<sup>9</sup> Si tratta del v. 19, più avanti, al v. 43 è anche «biaus et cointes», in Dufournet-Dulac 1994, p. 34. Similmente viene fatto nella II ottava del cantare, seppur con referente diverso: nel cantare è il duca di Borgogna ad essere «uom molto pro' e pien di cortesia», mentre nel poemetto ci si riferisce al suo vassallo, il protagonista della vicenda amorosa. Inoltre, più in generale, la novella cortese non può aver fatto da fonte per l'uso di *argento*, dato che nel testo francese la voce non compare mai. Per il cantare, il rimando è sempre a Manetti 2002, p. 378.

- La variante *dosi* dell'indigeno *doge* del cantare di *Fiorio e Biancifiore*<sup>10</sup>: la grafia con la resa della fricativa alveolare è attestata in testi propriamente veneti già dagli inizi del XIII secolo, come il *Patto del Soldano di Aleppo*<sup>11</sup>. Quest'ultimo è un atto di cancelleria risalente al 1207-1208<sup>12</sup> in cui il sultano d'Aleppo, al-Zāhir Ghāzī conclude un accordo con i mercanti veneziani<sup>13</sup>. Il testo presenta tratti fonetici ibridi, per cui a fenomeni specifici della zona di Venezia si mescolano «venature curiose di francese»<sup>14</sup> e in esso si registrano le prime attestazioni volgari di arabismi, come *doana* o *zecca*<sup>15</sup>. Non è però necessario ricondurre, né qui né altrove, *dosi* al francese *dus*<sup>16</sup>: la variante è propria di Venezia e dintorni<sup>17</sup> e la grafia dà conto, a parer mio, della pronuncia due-trecentesca<sup>18</sup>. Il *Fiorio* non fa eccezione: la fonte più diretta del cantare è, forse, una versione franco-veneta<sup>19</sup> e proprio dal veneto potrebbe essere arrivato

<sup>10</sup> Ci si trova nell'ottava LXXXIX, Fiorio è alla ricerca di Biancifiore «e seco mena una gran baronia: / da dosi e cattani elli er'accompagnato». La variante è segnalata come gallicismo (dall'afr. *dus*) come tale nell'ed. di riferimento, curata da XXXX in Benucci – Manetti - Zabagli 2003, p. 36. Si noti che nel *corpus* di Gattoweb è presente un'edizione precedente (De Robertis 1970) e che la forma è lemmatizzata sotto *duca* s.m. A tal proposito, cfr. TLIO s.v. *duca*.

<sup>11</sup> Belloni-Pozza 1990.

<sup>12</sup> Il più antico manoscritto a darne testimonianza è uno dei registri *Pactorum* del 1291, ma la redazione del *Patto* in questione risali ad anni ben precedenti e si tratta probabilmente di una traduzione dall'arabo. Per l'ed. dei testi dei *Libri Pactorum* il riferimento è a Pozza 1990.

<sup>13</sup> I mercanti sono rappresentati da Pietro Marignoni in nome del Doge Pietro Ziani. Per l'ed. rimando a Belloni - Pozza 1990 pp. 22-23 in Cortelazzo 1990, per una storia generale della cancelleria veneziana il riferimento invece è a Tomasin 2007 pp. 69-89.

<sup>14</sup> Folena 1990, p. 254.

<sup>15</sup> Folena 1990, p. 254; Tomasin 2007, p. 70.

<sup>16</sup> L'anticofrancese *dus* potrebbe invece risentire dell'influenza del latino DUX. Inoltre, va ricordato che il presente lavoro si muove a partire dalle edizioni e non dai manoscritti: pur essendo necessario dunque creare un rapporto di "fiducia" con le scelte operate dagli editori, non si può sempre escludere che a monte non vi sia un errore paleografico o una lettura erronea, dato che la *s* e la *c* in finale parola tendevano ad assomigliarsi.

<sup>17</sup> Vedasi anche nell'aggiunta veneziana del 1335 al *Capitolare dei Camerlenghi* (ed. in Tomasin 1997-1999) e in un documento padovano del 1371 (*Ragioni e beni del defunto Bartolomeo*, ed. in Tomasin 2004).

<sup>18</sup> Non si tratta di una forma esclusiva del XIII e XIV sec. La voce è così registrata («coll'occhio chiuso») nel Boerio e in Cortelazzo 2007 (in entrambi s.v. *dose*).

<sup>19</sup>Già in Crescini 1889, per quanto non sia un'ipotesi sostenuta da tutti gli studiosi (cfr., ad esempio, Dionisotti 1964). Si ricordi però che l'Italia settentrionale mantiene viva una tradizione canterina e ne abbiamo una conferma diretta "esterna" ai cantari stessi: Lovato Lovati, notaio e letterato padovano, scrive in un'epistola metrica di aver ascoltato a Treviso un canterino raccontare i «*Francorum dedita lingue carmina*» con marcatissime inserzioni dialettali. Per l'epistola, cfr. Folena 1964, p. 142.

*dosi*, tanto più che la forma singolare *dose* si trova in una rima linguisticamente ibrida, sempre toscano-veneta, di Niccolò de' Rossi<sup>20</sup>.

- *Gesomino*, nel cantare della *Lusignacca* è segnalato in nota dall'editore<sup>21</sup> come dipendente dal francese *jasmin* forse in ragione dell'assenza della consonante liquida. La voce ricorre più volte nel breve testo<sup>22</sup> data l'ambientazione: i due innamorati si incontrano infatti in un giardino circondato da un gelsomino in cui l'amante si nasconde in attesa dell'arrivo della sua bella. Non mi sembra necessario ricorrere al francese per giustificare la presenza di questa forma, per quanto essa sia, almeno per il momento, un *unicum* del *corpus* OVI: di fatto, l'italiano antico conosce anche le varianti *gensomino*, *gesmino*, *siomine*, *ziasemin*<sup>23</sup>. La presenza della liquida è dovuta piuttosto all'influenza di *gelso* che però è l'evoluzione indigena del latino CĒLSA(M)<sup>24</sup> o, forse, si tratta di un ipercorrettismo letterario<sup>25</sup>. La forma *gesomino*, quindi, credo possa essere considerata una variante indigena al pari delle altre grafie, direttamente dipendente dall'etimo persiano *yāsamīn*<sup>26</sup>.
  
- Non considero gallicismo la voce *guisa* dato che non sussistono «ragioni fonetiche e semantiche che contraddicano la derivazione diretta dal

---

<sup>20</sup> Niccolò de' Rossi era un notevole di origine trevigiana, la cui esperienza poetica è fortemente influenzata dalla lirica italiana delle origini, in particolar modo da quella toscana. È di sua iniziativa l'allestimento del ms. Barberiniano Latino 3953 della Biblioteca Apostolica Vaticana, che contiene una silloge di rime due-trecentesche. Inoltre, de' Rossi è egli stesso autore di alcune rime (quattro canzoni e 434 sonetti) in cui il notaio imita chiaramente i poeti toscani: nonostante lo «sforzo di adeguamento al toscano», nelle liriche emergono chiaramente dei tratti dialettali veneti (Brugnolo 1980, p. 174). In uno dei sonetti, *S'i' avesse d'oro e d'arcento un fonte*, si trova l'occorrenza di *dose* al v. 4 «e nato re, dose, marchesse, conte» in Elsheim 1973, p. 51 (sottolineatura mia). Nell'ampia bibliografia su Niccolò de' Rossi, rimando solo a Brugnolo 1976; Brugnolo 1980; Brugnolo 2010.

<sup>21</sup> L'editore del cantare è Zabagli 2002, vol. 2, p. 206

<sup>22</sup> All'ottava XXXIII.8 e XXXVI.3. Segnalo che all'ottava XXVIII si trova invece «gelso». Cfr. Zabagli 2002, vol. 1, p. 206 e p. 204.

<sup>23</sup> Cfr. GDLI s.v. *gelsomino* e TLIO s.v. *gelsomino*.

<sup>24</sup> DELI s. v. *gelso* e s.v. *gelsomino*.

<sup>25</sup> Quest'ipotesi è avanzata in DEI s.v. *gelsomino*: «la variante letterario con -l- è forma ipercorretta dai dialetti meridionali, dove l davanti a s passa ad u e dilegua (cfr. *cè(u)su = gelso*)».

<sup>26</sup> DEI s.v. *gelsomino*; DELI s.v. *gelsomino*; GDLI s.v. *gelsomino*; TLIO s.v. *gelsomino*.

germ. \*WISA ‘modo, maniera’<sup>27</sup>. *Guisa* si è poi diffuso nell’italiano in tempi piuttosto antichi, come reso manifesto dal mantenimento della labiovelare<sup>28</sup>. Le attestazioni rintracciate da Pär Larson in documenti latini del contado aretino del 1115 e 1118<sup>29</sup> confermerebbero, a parer mio, un ingresso della voce in area italiana indipendente dal francese<sup>30</sup>. In tempi successivi, il diffondersi della voce avrebbe ricevuto un’ulteriore spinta dall’uso dei trovatori, vedendo così consolidarsi la sua appartenenza al registro letterario più elevato<sup>31</sup>. Il provenzale<sup>32</sup>, più che il francese, potrebbe aver ricoperto un ruolo, per così dire, d’appoggio, senza però rappresentare il principale canale d’ingresso della voce.

- **Holimento**, ‘profumo’<sup>33</sup>, per l’occorrenza nel cantare della *Ponzela Gaia*<sup>34</sup>. La forma presenta un’impropria restituzione di *h*, come avviene talvolta nel cantare<sup>35</sup> ma la voce è di diretta derivazione latina<sup>36</sup>, dal verbo OLĒRE<sup>37</sup> con aggiunta di suffisso derivato, anch’esso latino, -MĒNTUM. La voce è attestata in tutta l’area della penisola<sup>38</sup>, a partire dalla prima metà XIII sec. con *l’Istoria dello Pseudo Ugucione*<sup>39</sup>. Non è stato possibile trovarne un preciso

<sup>27</sup> Cella 2003, p. 53. Cfr. anche FEW XVII, pp. 597b.

<sup>28</sup> Cella 2003, p. 53.

<sup>29</sup> Larson 1995, pp. 346.

<sup>30</sup> Diversamente, si tratta di un gallicismo per Viel 2014, p. 76.

<sup>31</sup> Similmente in DELI s.v. *guisa*, per cui la voce germanica dipenderebbe «facilmente» dal provenzale *guiza*.

<sup>32</sup> Cfr. Levy s.v. *guiza*; LevyP s.v. *guiza* e Raynouard s.v. *guisa*

<sup>33</sup> Barbiellini Amidei 2008, p. 111.

<sup>34</sup> In XVI.4 «e dela rama nene l’arcolse el fiore / di quella donzela piena de holimento». Come per il regesto delle occorrenze nelle schede lessicali, l’ed. di riferimento è Barbiellini Amidei 2000. L’ottava XVI è a p. 70 (la sottolineatura è mia).

<sup>35</sup> In LXXXI.1 *hordinato*; XLIX.5 *honde*; XCIX.8 *hobedire*, etc. Per lingua e grafia della *Ponzela Gaia*, rimando a Barbiellini Amidei 2000, pp. 47-50.

<sup>36</sup> Blaise s.v. *olimentum*; Du Cange s.v. *olimentum*, ‘odor’.

<sup>37</sup> DEI s.v. *olimento*; TLIO s.v. *olimento*. Si noti che esiste anche la forma con dittongo *aulimento*, per ipercorrettismo, cfr. DEI s.v. *aulimento*; GDLI s.v. *aulimento*.

<sup>38</sup> Ad esempio, si trova in un Bestiario pisano (ed. in Checchi 2020), in una lirica mantovana anonima (*Madona avinent*, ed. in De Bartholomaeis 1912, pp. 236-238), nel genovese *De le questioim de Boecio* (ed. in Parodi 1898) e nel *Laudario dei Battuti di Modena* (in Elsheim 2001). I dati provengono dal *corpus* OVI.

<sup>39</sup> Si tratta di un testo lombardo, l’edizione in Broggin 1956.

corrispettivo né francese<sup>40</sup> né provenzale<sup>41</sup>, cosa che ne conferma, a parer mio, l'origine latina: non è da escludersi tuttavia, che la grafia con *h* incipitaria rifletta un intento più gallicizzante, tanto più se si pensa che, per quel che riguarda l'italiano antico, la forma *holimento* sembra trattarsi di un *unicum* proprio del cantare della *Ponzela*<sup>42</sup>.

- Considero direttamente dipendente dal latino il sostantivo *mestiere*, attestato, ad esempio, nel primo cantare di *Febus-el-Forte*. Se per Viel la locuzione *avere mestiere* risente sicuramente di un influsso gallicizzante<sup>43</sup>, il sostantivo di per sé credo possa essere considerato la naturale evoluzione di MĪNĪSTERĪUM con sincope della sillaba tra accento secondario e primario, fenomeno egualmente possibile nelle lingue galloitaliche. Se è pur vero che alcuni testi sono direttamente dipendenti da modelli oitanici, come il *Libro del defenditore della pace*<sup>44</sup> o il *Fiore*, o che strizzano l'occhio alla letteratura d'Oltralpe<sup>45</sup>, non bisogna trascurare le occorrenze in testi assolutamente indipendenti da antecedenti francesi o provenzali, come i *Parlamenta* di Guido Faba o alcune lettere senesi a carattere pratico<sup>46</sup>. Non mi sembra necessario, quindi, ipotizzare un'origine francese per la voce *ma*, piuttosto, credo si possa ipotizzare che si tratti di uno sviluppo indipendente della medesima parola latina. Successivamente, i continui scambi tra le letterature avrebbero progressivamente avvicinato le due voci, fino a creare un rapporto di interdipendenza: soprattutto per quel che riguarda i volgarizzamenti, si può immaginare che il traduttore, trovandosi davanti a *métier*, ricorresse con

---

<sup>40</sup> L'antico e medio francese conoscono la voce *olor*, anche nella variante femminile *oleur*. Cfr. DMF s.v. *oleur*; FEW VII, p. 352b; GD s.v. *olor*.

<sup>41</sup> L'occitano conosce la forma *olor* come sostantivo femminile, cfr. Levy s.v. *olor* e Raynouard s.v. *olor*.

<sup>42</sup> Nel *corpus* OVI sono repertorate le forme *olemento*, *oliment*, *olimento*, *ulimento*. Tra queste, segnalo che la grafia con apocope della vocale finale *oliment* sembra voler riallacciarsi più strettamente alla forma francese.

<sup>43</sup> Viel 2014, p. 86.

<sup>44</sup> Pincin 1966, in particolare pp. 546-560.

<sup>45</sup> Tra cui figura il *Libro* di Ugucione da Lodi, che è, a oggi, la prima attestazione della voce. I dati sono ricavati dal *Corpus* OVI.

<sup>46</sup> Mi riferisco qui alle lettere del 1262 di Andrea de' Tolomei da Tresi, la cui edizione è in Castellani 1982, vol. 1, pp. 276-289.

estrema facilità a *mestiere* non per trascinamento dal modello ma piuttosto perché fosse già presente la voce nel suo vocabolario della lingua materna<sup>47</sup>.

- Ritengo indigena la voce *misura*, evoluzione diretta del latino MENSŪRA, da MĒNSUM, participio passato del verbo METĪRI ‘misurare’<sup>48</sup>. Un possibile influsso francese si può vedere nell’accezione semantica di ‘moderazione’, una delle virtù per eccellenza dei signori e delle dame della corte. La prima attestazione<sup>49</sup> della voce con questo significato si trova nel *Libro* di Ugucione da Lodi<sup>50</sup>, dei primi anni del XIII sec., per poi diffondersi nei testi di tutta la Penisola<sup>51</sup>. Tuttavia, non credo sia necessario ricorrere ad antecedenti d’Oltralpe per giustificare lo sviluppo semantico di *misura*, che può avere origini poligenetiche e indipendenti.
  
- Il caso di *prestanza* è forse più complesso: la voce si trova in sede di rima con altri gallicismi o, almeno, forme gallicizzanti. Il suffisso *-anza* (con la variante *-enza*) è sicuramente uno dei più produttivi in italiano antico, anche perché, di per sé, potrebbe essere perfettamente indigeno, in quanto derivato dal latino *-antia*. L’incredibile fortuna di questo suffisso in italiano antico<sup>52</sup> non è dovuta alla sua origine ma piuttosto alle istanze di legittimazione culturale di cui venne investito a partire dalle prime produzioni poetiche. Gli autori delle origini, infatti, guardavano alla poesia trobadorica come al modello di riferimento a cui aderire, così da potersi inserire nel novero dei continuatori di

---

<sup>47</sup> Diversamente, ritengono che la voce derivi direttamente dal francese DEI s.v. *mestiere*; DELI s.v. *mestiere*, Hope 1971, p. 111. Cfr. anche FEW VI-2, pp. 118b-119. Diversamente da voci come *cimiere*, *mestiere* non rimanda, a parer mio, all’immaginario galloromanzo tanto caro agli autori medievali della Penisola, ragion per cui si è deciso di escludere la voce dal regesto dei lemmi singolarmente analizzati, a differenza di quanto fatto, appunto, per *cimiere*.

<sup>48</sup> DEI s.v. *misura* e DELI s.v. *misura*. Diversamente, in Viel 2014, pp. 206-207 la voce è considerata un gallicismo dall’afr. *mesure* e dall’apr. *mezura*.

<sup>49</sup> La precede in realtà un documento di area marchigiana del 1119, dove però *misura* è indice di quantità. In Formentin 2016, p. 25.

<sup>50</sup> Contini 1960, vol. 1, p. 605 [testo pp. 600-624].

<sup>51</sup> I dati sono stati ricavati dal *corpus* OVI.

<sup>52</sup> Quanto detto non vale solo per *-anza/-enza* ma lo stesso discorso può essere fatto per *-mento*, *-ore* e *-ura*.

un'illustre tradizione<sup>53</sup>. Da qui, lo straordinario uso di forme del tutto provenzali (come *amansa*<sup>54</sup>) ma anche di neoformazioni, in cui ad una base indigena viene aggiunto il suffisso<sup>55</sup>, così da dotare la voce – e, di conseguenza l'opera stessa – di una patina ancor più provenzaleggiante<sup>56</sup>. A parer mio, *prestanza* rientra però in un'altra categoria, quella dei lemmi indigeni di piena derivazione latina<sup>57</sup>, poi diffusi in area italiana e occitana: la voce si trova in carte latine redatte in area toscana già a partire dal XII sec. e proprio con la grafia pienamente romanza<sup>58</sup>. Il più antico testo a darne traccia è un documento in dell'Archivio pisano del 1164, in cui un certo Bonfilio ricorda di aver fatto una «prestanza» di una cospicua somma al monastero di San Michele<sup>59</sup>.

- Ritengo voci di origine italiana settentrionale *travaglia*, *travagliare* e *travaglio*<sup>60</sup>, benché ritenute dai più gallicismi<sup>61</sup>. L'evoluzione del latino TRĪPALIUM, \*TRĪPALIARE con assimilazione vocalica regressiva sono diffusi in tutto il dominio romanzo, senza che sussistano rapporti di dipendenza tra le lingue, mentre la lenizione con il passaggio da oclusiva sorda a fricativa sonora è ben attestato nei dialetti dell'Italia del Nord<sup>62</sup>. Le numerose occorrenze in testi a carattere pratico e documentale, che non sono in alcun modo legati al francese, confermano, a parer mio, quanto già sostenuto da Cella, secondo cui «non sussistono ragioni fonetiche, né semantiche, né relative alla distribuzione testuale degli esempi antichi per ritenere preferibile

<sup>53</sup> Rimando anche a Baer 1939; Elwert 1949; Corti 1953 e Cella 2003, pp. XXXIII-XXXIV.

<sup>54</sup> *Infra* p. 135.

<sup>55</sup> Si pensi a *servanza*, privo di corrispettivo preciso francese, in Cella 2003, p. 292.

<sup>56</sup> Cella 2000b, pp. 54-57.

<sup>57</sup> La voce è registrata nel Du Cange s.v. *praestantia*.

<sup>58</sup> La grafia romanza non è usata in tutti i documenti: se la riduzione del dittongo AE in *e* è un fenomeno sistematico, non si può dire lo stesso per la desinenza, che in alcuni testi conserva la grafia latina -TIA. In ogni caso, la carta latina più antica riporta proprio la forma *prestanza*. Cfr. Larson 1995, pp. 510-511 (il rimando è a Giusti 1967-1968).

<sup>59</sup> In Larson 1995, p. 510.

<sup>60</sup> Cella 2003, p. 25.

<sup>61</sup> Bezzola 1925, p. 232; Contini 1960, vol. 1, p. 98; DEI s.v. *travaglio 1* e s.v. *travagliare*; DELI s.v. *travagliare*; Hope 1971, vol. 1, p. 125; Viel 2014, pp. 102-103. Vedasi anche REW 8911. Formisano 2012, p. 164 include *travagliare* nel regesto dei gallicismi, ma vi appone un punto interrogativo.

<sup>62</sup> Rohlfs [1972], vol. 1, § 207.

una derivazione dal galloromanzo di trafila letteraria»<sup>63</sup>. Se è pur vero che, talvolta, la voce si trova in testi a matrice oitanica, non sembra mai configurarsi come un gallicismo indotto dalla fonte: si pensi al *Fiore*, dove *travaglia*, *travagliare* e *travaglio* ricorrono un totale di sei volte<sup>64</sup> senza che mai si trovino voci analoghe nel *Roman de la Rose*.

## 5.2 I gallicismi di antica introduzione

Alcuni gallicismi, pur essendo riconosciuti come tali, non sono stati inclusi come entrate nel regesto delle voci di questa tesi. La scelta di non includerli si basa su criteri già in parte fissati da Hope<sup>65</sup> e Cella<sup>66</sup>: si tratta infatti di lessemi di antichissima introduzione, probabilmente stabilizzatisi anche nel latino scritto e non più avvertiti come allogeni nei periodi di composizione dei cantari.

L'ingresso in italiano di queste voci si spiega con il ricorso al sistema giuridico e istituzionale, portato in Italia dalla dinastia carolingia: il diffondersi di questo nuovo sistema di governo dovette necessariamente portare con sé anche una diversa nomenclatura delle cariche politiche e delle spartizioni territoriali, che furono poi mutate dalla letteratura francese prima e da quella italiana poi.

La data spartiacque che distingue tra voci di antica introduzione e gallicismi veri e propri non può che essere arbitraria: è impossibile avere la certezza di quando ogni voce abbia smesso di essere percepita come un forestierismo, soprattutto se, come in questa tesi, più che a fonti di tipo documentale, si guarda a opere letterarie molto rielaborative, che piegano la loro lingua in più direzioni per svariate ragioni legate al successo di pubblico e al prestigio letterario<sup>67</sup>. Cella individua come momento decisivo il 1100<sup>68</sup>, anno in cui la dominazione diretta dei Franchi è ormai terminata da più di un

---

<sup>63</sup> Cella 2003, p. 25.

<sup>64</sup> I dati sono ricavati dal *corpus* OVI. Per le occorrenze vedasi Contini 1984, pp. 140, 182, 208, 242, 298 e 362.

<sup>65</sup> Hope 1971, pp. 69-73.

<sup>66</sup> Cella 2003, pp. 40-67.

<sup>67</sup> L'abbondanza di voci suffissate in rima alla maniera galloromanza nella produzione letteraria ne è una prova.

<sup>68</sup> Cella 2003, pp. 40-41, sulla scorta di quanto già in nuce in Hope 1971, pp. 69-73.



secolo e le lingue galloromanze iniziano ad avere le loro prime grandi manifestazioni culturali scritte<sup>69</sup>:

il gruppo dei prestiti così circoscritto dimostra caratteri linguistici omogenei che lo distinguono dall'insieme dei prestiti più recenti. In particolare, i prestiti così individuati mostrano l'antichità della loro introduzione anche nell'aspetto fonetico, generalmente compatibile con le norme indigene: solo in rari casi sono rilevabili tracce fonetiche imputabili con sicurezza all'influsso galloromanzo (da rimarcare per esempio l'assenza di intacco palatale in *cavaliere*, *cameriere*, *cappella*, e altri, così come in *marca* e *marchese* dal germanico)<sup>70</sup>.

Una prima questione si pone per i termini di origine francone: le conoscenze sul superstrato francone per il francese non sono, a oggi, sufficienti<sup>71</sup> per operare un distinguo netto tra cosa sia stato mutuato direttamente dalla lingua germanica e cosa invece sia indigeno al francese o, piuttosto, debitore nei confronti del latino<sup>72</sup>.

In questo senso<sup>73</sup>, sono state escluse dal regesto voci come *bosco*<sup>74</sup> e *feudo* in quanto considerati prestiti risalenti direttamente al francone<sup>75</sup>, come testimonia la mancata convergenza fonetica tra l'italiano e il francese<sup>76</sup>. Similmente, non è stata inclusa nel gruppo dei gallicismi presi in esame la voce *foresta*, dato che si trova già attestata in

---

<sup>69</sup> Si pensi, ad esempio, alla *Chanson de Roland* per l'anticofrancese.

<sup>70</sup> Cella 2003, pp. 40-41. Per *marca* e *marchese* vedasi anche Viel 2014, pp. 78-80.

<sup>71</sup> Del francone renano, ad esempio, restano molte documentazioni scritte, prima fra tutti la formula di giuramento messa in bocca a Carlo il Calvo e alle truppe di Ludovico il Germanico, nell'accordo di alleanza siglato a Strasburgo nell'842, mentre le tracce superstiti del francone occidentale sono solo indirettamente conservate. Cfr. Tagliavini 1982, Keller 1986, Bosco Coletos 1888, Scardigli 1989, Rizza 1993 e Arcamone 1994.

<sup>72</sup> Soprattutto, l'influenza latina è difficilmente quantificabile e va sempre quanto meno ipotizzata: i Franchi avevano adottato il latino come loro lingua culturale e amministrativa, di conseguenza, nel graduale passaggio della lingua orale alla forma scritta è sotteso un processo di latinizzazione delle forme, soprattutto di quelle che descrivevano le nuove dinamiche politiche, giuridiche e sociali.

<sup>73</sup> Già in Cella 2003, pp. 43-46.

<sup>74</sup> Dall'antico francone \*BOSK, subisce una precoce latinizzazione, cfr. Du Cange s.v. *boscus*. Larson 1995, s.v. *bosco*, rimanda ad un'attestazione del 1044. Cfr. anche Cella 2003 p. 43-44 e Viel 2014, pp. 57-58.

<sup>75</sup> Diverso è il caso di voci come *staglia*: seppur è probabile l'etimo francone, la voce italiana non deriva da esso ma, anche per l'intera locuzione, è evidente un intermediario galloromanzo. Cfr. *infra* pp. 461-464.

<sup>76</sup> It. *bosco* / fr. *bois*; it. *feudo* / fr. *fieu*, *feu*. La non totale convergenza semantica delle lingue romanze con il significato attribuito alle radici germaniche (\*BOSK 'cespuglio'; \*FEU-OD, 'bene mobile') suggeriscono però che questi termini si siano diffusi durante i secoli VI-VII, periodo in cui le lingue galloromanze si trovarono a convivere con quelle germaniche. Cfr. Cella 2003, p. 43-44.

carte mediolatine, tutte legate in qualche modo all'area francese, ma precedenti all'anno Mille, come la *Charta Bertradæ* del 722<sup>77</sup>. Il primo canale di introduzione sarà stato, con ogni probabilità, il francone feudale<sup>78</sup> ma la voce conosce un secondo momento di diffusione, testimoniato dall'ampio numero di occorrenze localizzate in testi letterari<sup>79</sup>, molti dei quali con riconosciuti modelli francesi<sup>80</sup>, cosa che, secondo Viel dimostrerebbe il fatto che «la parola godeva di vitalità assai più in Francia che non in Italia, dimostrando la sussistenza dell'influsso oitanico»<sup>81</sup>. Tuttavia, pur riconoscendo in *foresta* un gallicismo<sup>82</sup>, data l'antichità delle prime attestazioni, su cui, necessariamente, devono essersi appoggiate le occorrenze letterarie, e dato il supposto influsso del francone, la voce è stata esclusa dal regesto delle occorrenze trattate.

Ancora, non verrà discusso il termine *siniscalco*, che pure presuppone una mediazione semantica dell'anticofrancese *sénéchal* ma totalmente debitore per la grafia e la fonetica al francone e alla sua latinizzazione<sup>83</sup>. Altre voci non discusse per le ragioni fin qui esposte sono *baldo*<sup>84</sup>, *barone*<sup>85</sup>, *fello*<sup>86</sup>.

---

<sup>77</sup> Cfr. Du Cange s.v. *foresta*.

<sup>78</sup> Bezzola 1925, p. 24, secondo cui il punto di partenza sarebbe il francone *FORHA*, \**FORHIST*, mediato poi dal mediolatino \**SILVA FURESTIS*, 'selva di pini', per poi arrivare nel mediolatino di Francia con la forma *FORESTIS*, attestata in una carta del 648. Cfr. anche Viel 2014, pp. 67-68.

<sup>79</sup> Cfr. il *corpus* OVI.

<sup>80</sup> Come, ad esempio, il *Tristano Riccardiano* con 29 occorrenze, il *Palamedès* pisano con 11 occorrenze, la *Tavola Ritonda* con 23 occorrenze. Si tenga presente che il *corpus* OVI è in continuo aggiornamento e che il numero di testi potrebbe variare.

<sup>81</sup> Viel 2014, p. 68.

<sup>82</sup> Dal latino \*(*SILVA*) *FORESTIS*, che in epoca carolingia passò ad indicare i terreni boscosi di proprietà del signore, vedasi Du Cange s.v. *foresta*. La voce conosce probabilmente due diverse fasi di introduzione, la prima seguendo una via a carattere documentale (poi caduta in disuso nei volgari italiani), la seconda, più tardiva per via letteraria: tramite una ricerca nel *corpus* OVI ho potuto verificare come gran parte delle occorrenze di *foresta* sia localizzata in testi con antecedente francese (ad esempio, i già citati *Tristano Riccardiano*, *Palamedès pisano* e *Storia del San Gradale*). Ciò non dice però nulla sulla percezione del termine in italiano antico, che anzi, probabilmente proprio per via della prima introduzione era oramai del tutto acclimatato ma dà traccia della grande vitalità della voce più nel dominio d'oil: in questo senso, pur non essendo percepito forse come un gallicismo *tout court*, contribuiva di certo a creare il meraviglioso e lontano scenario delle avventure dei protagonisti dei cantari. Cfr. anche Bezzola 1925, p. 94; Castellani 2000, p. 107; Cella 2003, pp. 57-58, oltre a Viel 2014, pp. 66-67.

<sup>83</sup> La voce francona è *SINISKALK*, 'servo anziano', da forme mediolatine, come *senescalcus*, attestato in un documento normanno del 1090. Il significato di 'ufficiale di palazzo' è mediato da forme galloromanze. Bezzola 1925, p. 91; Hope 1971, p. 72; Cella 2003, p. 45.

<sup>84</sup> L'italiano *baldo* dipende più direttamente dal francone *BALD*, più che dal francese *balt* (l'italiano antico non sonorizza mai le consonanti finali sorde del francese, si tratterebbe di *unicum* linguistico, per cui non è ipotizzabile, date le modalità di uso, una derivazione dalla

Come già detto, un altro criterio usato per escludere alcuni lemmi dal regesto dei gallicismi è quello dell'antichità: in alcuni casi, infatti, la mediazione galloromanza è evidente nella mutazione semantica che la voce subisce ma questo cambiamento è, probabilmente antecedente alla data individuata come punto di svolta per lo sviluppo dell'italiano antico. Non sono la fonetica e la grafia a risentire di un'influenza francese prima dell'anno Mille, quanto piuttosto il piano del significato che si innesta su una base in realtà indigena.

Voci come *conte*<sup>87</sup>, *contessa*<sup>88</sup>, *conestabile*, *vassallo*<sup>89</sup> e *cavaliere*<sup>90</sup> sono state dunque escluse dall'analisi puntuale, proprio in ragione della loro antichità<sup>91</sup>: si tratta di voci necessarie

---

forma femminile flessa. Cfr. Cella 2003, p. 48). Cfr. anche Viel 2016, p. 55. Segnalo che in DELI s.v. *baldo* si sostiene invece la derivazione dall'afr. o apr. *baut*.

<sup>85</sup> Segnalo che la voce è ben attestata in mediolatino, già in epoca carolingia nei *Capitularia Caroli Calvi* e, dunque, nei *Capitularia* del regno franco. In area italiana si trova nella *Lex Longobardorum* (in Du Cange s.v. *baro*). Per quello che riguarda la forma *barone* il dibattito è in realtà ancora aperto ma la mia indagine svolta sui cantari mi spinge a sostenere l'ipotesi avanzata da Cella 2003, p. 48, secondo cui l'etimo sia il germanico \*BARO. Alle motivazioni linguistiche e storiche addotte dalla studiosa, posso aggiungere che, quasi certamente, all'epoca della composizione dei cantari il termine non era più percepito come un forestierismo, ma era ormai del tutto acclimatato. Cfr. anche Bertoni 1914, p. 83; Hope 1972, p. 82 e Viel 2014, pp. 55-56.

<sup>86</sup> Credo si tratti di una voce di origine francona, \*FILLO, latinizzata in tempi antichi, come dimostra la carta *Capitula Caroli Calvi* del 852, riportata in Du Cange s.v. *fello* 2, attraverso l'intermediario anticofrancese o provenzale *fel*, *felon*, come Bertoni 1914, p. 116 e Skliar 2012, p. 634. L'ingresso della voce in italiano antico sarebbe avvenuto grazie al progressivo diffondersi del lessico feudale. Diversamente per Bezzola 1925, p. 246; DELI s.v. *fello*, Castellani 2000, p. 127; Cella 2003, pp. 404-405, si tratta di un vero e proprio gallicismo.

<sup>87</sup> La voce è di origine latina, COME, -ITIS, 'funzionario governativo' ma si è diffusa in italiano con il senso di 'grande signore', mediato dal francese. Cfr. Bezzola 1925, p. 83; Castellani 2000, p. 106; Cella 2003, p. 54; oltre a ovviamente DEI s.v. *conte* e DELI s.v. *conte* e Viel 2014, pp. 61-62. Segnalo però che in ; Hope 1971, pp. 69-70 l'italiano *conte* viene considerato una voce indigena: «a French influence is unlikely in view of early and uninterrupted attestation in Latin from the fourth to fifth centuries onward».

<sup>88</sup> DEI s.v. *contessa*, che viene datata anteriormente al 787. Perché la voce si svincoli dalla conservazione della forma più latina *comitissa* e diventi il *contessa*, mediato dall'influenza galloromanza, bisogna aspettare il 1089. Cfr. Larson 1995, s.v. *contessa*.

<sup>89</sup> La base è probabilmente celtica ma la voce entra nell'italiano grazie alla mediazione latina: VASSUS assume solo in epoca carolingia il significato di 'detentore di un beneficio feudale'. Cfr. Bezzola 1925 pp. 99-102 (segnala *vassus* in un Capitolare del 793), Castellani 2000, p. 10; Cella 2003, pp. 55-56. Per i dizionari, cfr. DEI s.v. *vassallo* e *valvassore*, DELI s.v. *vassallo*, Du Cange s.v. *vassus*.

<sup>90</sup> Rispetto alle voci precedentemente citate, *cavaliere* presenta però una sua propria particolarità: se per *conte*, *contessa* e *vassallo* le prime attestazione sono debitorie della fonetica latina, *cavaliere* si presenta da subito nella sua grafia francese. Come già individuato da Bezzola 1925, p. 117, le forme *caballarius* con conservazione della bilabiale non indicano mai, nemmeno in carte latine, una figura insignita di un titolo feudale che invece è identificata con la forma *cavallerius*. Altro si può aggiungere sul vocalismo: il passaggio della *a* tonica ad *e* (così che si trovino a coesistere le

per identificare i nuovi ruoli politici e sociali importati dalla cultura e delle dinamiche carolingie che, però, nel XIV e XV sec. non erano più certamente una novità né potevano più essere percepiti come tali. Sempre per ragioni di antichità non sono state prese in considerazione voci come *fiata*<sup>92</sup> e *cugino*<sup>93</sup>.

Allo stesso modo, sono state escluse voci riconducibili alla nuova organizzazione degli spazi, come, ad esempio, *cappella*<sup>94</sup>.

Infine, sono state escluse alcune voci relative al lessico di base, sempre in ragione della loro antichità. Non si troveranno dunque le schede redatte di lemmi che, nonostante presentino una resa fonetica inequivocabilmente influenzata dal francese, sono entrati nell'italiano delle origini grazie ai percorsi di pellegrinaggio, popolari da ben prima dell'anno Mille. Tra queste voci figurano sia sostantivi, come *giorno*<sup>95</sup>, sia

---

varianti *cavallarius* e *cavallerius*) è probabilmente dettato da ragioni semantiche e dalla volontà di distinguere tra il prestigioso titolo e il più umile 'custode dei cavalli'. Cfr. Larson 1995 s.v. *cavaliere*, per l'antroponimo *Cavallere* in una carta fiorentina del 1085 e, più in generale, vedasi anche Cella 2003, p. 57. Cfr. anche DEI s.v. *cavaliere*; DELI s.v. *cavaliere*; LEI s.v. *caballarius*; Hope 1971, p. 89 e Viel 2014, pp. 60-61.

<sup>91</sup> A questo gruppo di voci, va aggiunto *donzella* (e la variante maschile *donzello*). Secondo Castellani 1980, vol. 1, p. 462 si tratta di lemmi di origine settentrionale. Non è così per Bezzola 1925, p. 111, che li considera provenzalismi). Larson 1995 s.v. *donzella*, riporta un antroponimo del 1095, che spinge a indicarlo come una voce di antica introduzione. Allo stesso modo, credo che *garzone* non si tratti di un gallicismo, quanto piuttosto di un settentrionalismo derivato dal germanico \*WARKJO. Cfr. Cella 2003, p. 29 e Larson 1995 s.v. *garzone*.

<sup>92</sup> Segnalo che in realtà l'origine francese della voce è messa in discussione in GDLI s.v. *fiata*, che la considera indigena, mentre in TLIO s.v. *fiata* l'etimo è dato come incerto. La capillare diffusione della voce nell'intera area della penisola italiana è un ulteriore indizio a sostegno dell'antichità della voce. L'etimo latino originario, *VĪCĀTAM*, ha dato poi origine al francese *fiede*, poi *fiée*, entrato successivamente in italiano Cfr. DEI s.v. *fiata*; DELI s.v. *fiata*; REW 9304, oltre a Viel 2014, pp. 65-66. Cella 2003 non discute la voce.

<sup>93</sup> Segnalo però che, nonostante la voce sia con tutta probabilità di antica introduzione (cfr. Hope 1971, p. 96 e Larson s.v. *cugino* che nota la forma *causinum* a Pistoia nel 1098 e *cosino* nel pisano nel 1106), la varianza grafico-fonetica spinge a ipotizzare una ripetizione del prestito. Cfr. Cella 2003, p. 308.

<sup>94</sup> Dal diminutivo latino *CAPPELLA(M)* attestato a partire dal 660, usato per definire il luogo di conservazione di un frammento della cappa di San Martino di Tours. Cfr. Castellani 2000, pp. 106-107 e Cella 2003, p. 58; oltre a DEI s.v. *cappella*; DELI s.v. *cappella*

<sup>95</sup> La voce sostituisce l'indigeno *dì*, dal dal latino *DIES* non da *DĪURNUM*. DEI s.v. *giorno* e DELI s.v. *giorno* che però sostengono la derivazione diretta dal latino, senza una mediazione francese, proprio in ragione dell'antichità delle attestazioni. La documentazione sull'evoluzione del nesso /dj-/ iniziale nei dialetti toscani è però piuttosto scarsa e, secondo Castellani 2000, p. 104, il fatto che nei testi pratici (ossia quei testi che meno risentono dell'influsso francesizzante) si trovino solo forme come *dì* o *die* costituisce la "prova provata" dell'origine straniera di *giorno*. I documenti segnalati da Larson s.v. *giorno* sono però posteriore alla data limite (l'antroponimo *Giornus* si trova in carte del 1138 e del 1158) e il ricorrere della voce nei testi lirici del Due e Trecento è probabilmente dettato dall'influenza del provenzale *jorn* ma questo dato può letto

verbi, in entrambi i casi termini strettamente connessi alle necessità di base della comunicazione quotidiana, come, ad esempio, *bisogno* e *bisognare*<sup>96</sup>, *mangiare*<sup>97</sup>, *parlare*<sup>98</sup>, *svegliare* e *svegliarsi*<sup>99</sup>.

Per queste ultime voci, relative al lessico di base, mi sembra plausibile l'ipotesi avanzata da Cella<sup>100</sup>: più che alla necessità di dare un nome a nuovi meccanismi questi antichi gallicismi sono entrati, di fatto, in competizione con voci indigene che finirono per essere progressivamente relegate ai margini dell'italiano<sup>101</sup>. Il diffondersi di questo gruppo di voci potrebbe essere attribuito ai contatti linguistici che andavano instaurandosi lungo la linea di pellegrinaggio che univa Roma alla Francia<sup>102</sup>: dopo l'anno Mille il numero di pellegrini francesi aumentò esponenzialmente, soprattutto

---

come il successivo consolidamento per via letteraria di un prestito già diffusosi in tempi più antichi (secondo Castellani 1976, p. 168, risalirebbe sicuramente a prima dell'anno Mille). Cfr. anche Cella 2003, pp. 64-65, oltre a Viel 2014, pp. 69-70.

<sup>96</sup> Le due voci italiane risalgono a un etimo gotico \*BI-SUNJA o franco \*BI-SUNNA, attraverso il francese *besoign*. Larson 1995, s.v. *bisogno* riporta una prima occorrenza di *bisonium* in una carta lucchese del 1042. *Bisogno* soppianta progressivamente il volgare *uopo*. Forse introdotto come termine giuridico-feudale (come suggerito dalle carte indicate da Larson, in cui la voce è sempre in dittologia sinonimica con *placitum*), sembra possibile che, una volta uscito dall'uso tecnico, abbia assunto un significato più generale; cfr. Castellani 2000, pp. 105-106 e Cella 2003, pp. 66-67, oltre a Viel 2014, pp. 56-57.

<sup>97</sup> *Mangiare* sostituisce l'allotropo *manducare*, dal latino \*MANDICARE. La voce francese è attestata a partire dalla fine del X sec. (cfr. TLFi s.v. *mangier* e FEW VI, PP. 176-177) ed è la sola a poter giustificare l'esito italiano. Cfr. Larson s.v. *calmagiare*, attesta un antroponimo in una carta lucchese del 1088. Cfr. anche per la storia della voce Castellani 2000, p. 102 e Cella 2003, p. 61.

<sup>98</sup> La voce latina tarda PARABOLARE si trova in testi merovingi anteriori al 678 ed è ampiamente diffusa in testi della Francia settentrionale (cfr. FEW VII, p. 612). Al francese è imputabile il passaggio attraverso forme come \*PARAULARE o \*PARAVOLARE (se non addirittura con la monottongazione \*PAROLARE). *Parlare* ha progressivamente sostituito l'indigeno *favellare*, a partire dalla zona del lucchese e del pisano. Cfr. Castellani 2000, pp. 103-104 e Cella 2003, p. 62, oltre a Viel 2014, pp. 90-92. DELI s.v. *parlare* considera la voce come indigena. Segnalo che, in seguito all'esclusione di *parlare* dal regesto delle voci trattata, è stata espunta anche la voce *parlamento* (che ricorre, ad esempio nel *Fiorio e Biancifiore*, all'ottava XXXI, v.1) 'discorso; assemblea', per il quale rimando a DEI s.v. *parlamento*, Cella 2003, p. 62 e Viel 2014, p. 89.

<sup>99</sup> *Svegliare* ha gradualmente soppiantato la voce toscana *destare* (oggi conservatasi a livello regionale). La forma propria della Gallia \*EXVĪĜĪLARE ha determinato la scomparsa delle forme derivate da DEEXCĪTARE attraverso tre vie differenti: in primo luogo, il Piemonte ha risentito del provenzale *desvelhar*, poi l'Italia mediana (e con essa, anche il Veneto) è entrata in contatto per tramite letterari con l'anticofrancese *esveillir* e, infine, la Sicilia e il Meridione hanno conosciuto le forme dipendenti dall'afr. *reveillier*. Castellani 1980, vol. 1, pp. 217-218. Cfr. anche Castellani 2000, p. 103; Cella 2003, pp. 62-63 e DELI s.v. *svegliare*, oltre a Viel 2014, p. 102.

<sup>100</sup> Cella 2003, pp. 60-67.

<sup>101</sup> Come già detto, si pensi a *destare* che sopravvive oggi solo nei dialetti della Toscana.

<sup>102</sup> Per la storia della via Francigena, rimando a Moretti 1977, Stoppani 1991 e Ceccarelli Lemut-Garzella 1998.

sul tratto di strada che va dal passo di Monte Bordone<sup>103</sup> per la Lunigiana, passando per Lucca, la Val d'Elsa e Siena. L'intenso passaggio lungo questa direttrice non può non aver intaccato in alcun modo lo sviluppo dell'italiano antico: prova ne è, da ultimo, il fatto che la toponomastica abbia fornito una ricca documentazione riguardo la penetrazione di francesismi<sup>104</sup>. Si può quindi facilmente immaginare che il flusso di persone abbia generato un contatto linguistico continuo, soprattutto relativo al lessico fondamentale, riconducibile ai rapporti tra oste e ospitato<sup>105</sup>.

La vitalità delle voci in mediolatino è stata un ulteriore criterio per la scelta dei gallicismi da trattare: è il caso di parole come *banda*, il cui ampio utilizzo in testi mediolatini piuttosto antichi<sup>106</sup>, spinge a credere che la voce sia entrata in italiano dal provenzale<sup>107</sup> ben prima della sua prima attestazione in un testo dal valore letterario<sup>108</sup>.

Un discorso a parte, infine, meritano altre voci non prese in considerazione nelle schede linguistiche. Si tratta di un piccolo gruppo di gallicismi che, benché siano riconosciuti come tali e siano entrati in italiano probabilmente dopo il 1100, ho deciso di escludere dal regesto dei lemmi analizzati puntualmente. Le lingue romanze, l'italiano in particolar modo, si dimostrano straordinariamente ricettive nei confronti di queste voci che rimandano all'immaginario della corte grazie proprio alla letteratura d'Oltralpe ma, all'epoca di composizione dei cantari erano ormai, credo, del tutto acclimatate. Parole come *dama*<sup>109</sup>, *damigella* e *damigello*<sup>110</sup>, proprio per via della tematica

---

<sup>103</sup> Oggi Bardone, su cui passa l'autostrada della Cisa. *Bordone* stesso è in realtà un gallicismo, per il quale rimando a *infra* pp. 158-166.

<sup>104</sup> Cfr. Arcamone 1998.

<sup>105</sup> Cella 2003, p. 65.

<sup>106</sup> Cfr. Du Cange s.v. *banda* e s.v. *bandum*, oltre a DELI s.v. *banda 1*, Hope 1971, p. 81; TLIO s.v. *banda 1* e Viel 2014, p. 55.

<sup>107</sup> L'origine è probabilmente germanica, \*BINDA o gotica, BANDWA, poi entrata in italiano per il tramite del provenzale *banda*, cfr. DELI s.v. *banda 1*.

<sup>108</sup> Cfr. TLIO s.v. *banda 1*, la prima attestazione è in una canzone di Jacopo Mostacci, *A pena pare – ch'io saccia cantare*, in Contini 1960, vol. 1, pp. 142-144, l'occorrenza è al v. 46 a p. 143.

<sup>109</sup> Dal francese *dame*, a sua volta dal latino DOMINA, si diffonde originariamente in antiofrancese con il senso di 'femme mariée, de haut rang' già dal 1050 ma solo dal 1175 assume anche il significato di 'femme aimée', FEW III, p. 123. Cfr. AND s.v. *dame 1*; DEAF s.v. *damoisele*; DFM s. v. *dame*; DMF s.v. *dame 1*; GD s.v. *dame 1*; GDC s.v. *dame*; TLFi s.v. *dame 1*. Per l'italiano, le prime attestazioni risalgono al XIII sec. (cfr. TLIO s.v. *dama*). Vedasi anche Bezzola 1925, p. 21 e p. 109; Castellani 2000, pp. 107-108; Cella 2003, pp. 381-382; DEI s.v. *dama*; DELI s.v. *dama* e Hope 1971, p. 97. Inoltre Larson 1995, s.v. *dama* data la prima occorrenza dell'antroponimo al 1106, in documenti pisani.

del *corpus* di testi qui analizzato, conoscono una straordinaria fortuna nei cantari: le *dame* – o le loro compagne più giovani – e i loro cavalieri sono infatti i grandi protagonisti di questo genere letterario e, proprio per questo, i canterini danno prova di un'incredibile discrezionalità nell'uso di queste voci, senza che sia individuabile un rapporto con la loro fonte. Dato l'ampio numero di attestazioni nei testi in ottava rima e l'impossibilità, per i motivi sopra elencati, di tracciare un convincente quadro di derivazione dal francese, ho deciso dunque di escludere queste voci dal *corpus* dei gallicismi presi in esame, rinviandole forse a studi futuri. La natura di forestierismi di queste voci non doveva più essere percepita, soprattutto dal punto di vista fonetico-grafico, ma forse erano ancora avvertite come tali le immagini che queste parole erano capaci di evocare: una *dama* rimandava immediatamente allo scenario cortese ma né chi ascoltava né chi ricorreva a questa voce credeva, con ogni probabilità, di trovarsi davanti a un gallicismo.

### 5.3 Le schede dei gallicismi

Il regesto dei gallicismi qui proposto non vuole essere in alcuna misura esaustivo: si tratta, ovviamente, di una scelta delle voci ritenute più significative al fine di descrivere il rapporto che i cantari instaurano con i testi francesi in cui, come si è visto, la critica aveva precedentemente individuato le fonti.

Il lavoro preparatorio consistito in uno spoglio linguistico dei cantari presi in esame ha fatto sì che potesse venir redatto un inventario il più completo possibile, in cui sono stati registrati circa 200 gallicismi: dato l'ampio numero di voci rintracciate, è stato necessario operare una selezione sui termini da discutere nel corso di questo lavoro. Sono diversi i criteri che hanno guidato la scelta delle voci: primo fra tutti, quello relativo alla rarità di una certa parola. È il caso di voci come *corina*, estremamente rare non solo in tutto il panorama letterario della Penisola: dato l'esiguo numero di attestazioni, non sembrava improbabile ipotizzare un possibile trascinarsi da una

---

<sup>110</sup> Dal francese \**damoiselle* e *damoiselle*, derivati dal latino \*DOMINICELLUS e \*DOMINICELLA. Per il francese, cfr. FEW III, p. 133. Cfr. anche AND s.v. *dameisele*; DEAF s.v. *damoisele*; DFM s.v. *damoisele*; DMF s.v. *damoisele*; GD s.v. *damoisele*; GDC s.v. *dameisele*; TLFi s.v. *damoiselle*. Per l'italiano rimando a Bezzola 1925, p. 21 e p. 110; Castellani 2000, pp. 107-108; Cella 2003, pp. 382-383; DEI s.v. *damigella*; DELI s.v. *damigella*; Hope 1971, p. 97; TLIO s.v. *damigella*.

fonte galloromanza, ipotesi smentita nel corso dell'indagine lessicale. In secondo luogo, sono stati sottoposti ad analisi alcuni dei termini, per così dire, più "caratteristici" di un certo tipo di letteratura: ci si aspetterebbe che voci come *zambra* o le forme suffissate in *-anza* (come *orgoglianza* o *nominanza*) diano conto, solitamente, di chiari rapporti di derivazione da modelli d'Oltralpe, come solitamente accade soprattutto per quel che riguarda la produzione poetica delle Origini. Si è quindi cercato di rintracciare anche nel contesto dei cantari un ricorso a una fonte letteraria di area galloromanza ma, come si vedrà, un meticoloso esame dei termini presi in considerazione restituisce un quadro differente: non è infatti possibile ricondurre le singole voci a modelli presi e si devono perciò avanzare delle ipotesi differenti per spiegare la loro persistenza nei cantari. In altri casi, come ad esempio per *doppiere* e *cimiere*, è stata proprio l'assenza di un vero e proprio corrispettivo francese o provenzale a motivare l'indagine: i suffissi francesi, come, appunto, *-iere*, sono estremamente produttivi in area italiana, al punto che vengono spesso aggiunti a termini di origine indigena. Questo diffuso processo di formazione di nuove parole apre un grande interrogativo: viene da chiedersi infatti come potessero essere percepiti questi vocaboli, se come forme indigene, proprie quindi dei volgari italo-romanzi o come forestierismi, benché, di fatto, la radice non lo fosse affatto. La percezione che i parlanti potevano avere delle voci è un fattore di estrema importanza: se oggi è possibile ricostruire *a posteriori* l'etimologia di un termine, non bisogna sovrapporre la consapevolezza odierna a quella degli autori medievali e del loro pubblico.

Le schede sono qui ordinate alfabeticamente secondo l'entrata, così da consentirne una consultazione il più agevole possibile. Per ogni voce è stato compilato un regesto delle occorrenze nei cantari presi in esame, preceduto dall'elenco delle diverse forme grafiche rintracciate nelle ottave. Si è poi cercato di ricostruire la storia di ogni parola secondo una prospettiva diacronica e diastratica: dopo averne disegnato il percorso in area galloromanza – e, in alcuni casi, anche nel dominio del franco-italiano – ci si è concentrati sulla diffusione della voce nell'italiano delle origini, ripercorrendone le attestazioni più salienti fino al 1375, anno della morte del Boccaccio. La scelta di questa



data fortemente simbolica segue i criteri stabiliti per il *corpus* TLIO<sup>111</sup>, *database* fondamentale per questo lavoro di ricerca: nonostante alcuni dei cantari presi in esame risalgano alla XV sec., l'assenza, a oggi, di uno strumento analogo per il Quattrocento non permette di estendere l'indagine linguistica a tutto il secolo<sup>112</sup>.

Infine, ogni scheda si conclude con la discussione sulle modalità d'uso del gallicismo nei cantari, sempre cercando il confronto con i modelli francesi.

---

<sup>111</sup> Pur conservando il 1375 come data-simbolo, il *corpus* TLIO si è progressivamente allargato fino a includere la fine del XIV sec., anche in ragione del fatto che una datazione precisa non è sempre possibile.

<sup>112</sup> Nonostante non si tratti di un elemento trascurabile, bisogna ricordare che, spesso, i cantari così come ci sono giunti sono la fissazione per iscritto di opere circolanti già in epoca precedente.

## Abaliare v.

‘assestare (un colpo)’, più gen. ‘dare’.

◇ Forme:

*abalia*

◇ Occorrenze:

- PG: □ LXIX.5 a chi uno colpo di non cuore abalia, / veraxiamene di morte lo asegura.

◇ Etimo: dall’afr. *baillier* o *abaillier*<sup>1</sup>, dal latino BAJŪLARE attraverso, “porter; emporter; saisir; gouverner; donner” ma «hat die bed. “geben” nur im gallorom. entwickel», a differenza del resto della Romania, dove si sono diffuse le forme derivate dal latino DARE o DONARE. La forma verbale non è attestata nel DEI, dove si trova invece *balia*. Similmente, in Cella figurano solo le forme deverbali *bailìa*, *balìa*, *baglia*<sup>2</sup> ma sia DEI che Cella rimandano a tutt’altro significato, cioè ‘potere, facoltà’, ‘autorità, signoria’.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

In ambito galloromanzo, le prime attestazioni<sup>3</sup> che rimandano a un contatto e a uno scambio fisico risalgono al XII sec.<sup>4</sup>; in entrambi i casi, però, non si tratta di uno scontro violento ma, piuttosto, assume una valenza erotica, esplicita o metaforica.

---

<sup>1</sup> FEW I, pp. 207-208. Cfr. AND s.v. *bailler*; DFM s.v. *baillier*; DMF s.v. *baillier*; REW 887; TLFi s.v. *bailler*. Come si può intuire anche dalle entrate registrate dai dizionari, l’uso di *abaillier* è molto più raro, anche perché la forma prefissata registra un cambio di significato (FEW I, pp. 207b, ‘atteindre’ e Chauveau 2006, s.v. *bajulare*). Tuttavia, va ricordato che l’aggiunta della vocale a- a inizio di parola è un fenomeno piuttosto diffuso nell’italiano, soprattutto in quello di area settentrionale, come lo è la patina linguistica della *Ponzela Gaia*.

<sup>2</sup> Cella 2003, p. 333-337.

<sup>3</sup> La prima attestazione ritrovata risale in realtà circa al trentennio 1130-1160: si tratta del *Couronnement Louis*, nella scena dell’incoronazione. Nel corso del discorso di Carlo Magno *baillier* ricorre più volte: «Filz Looÿs, veez ci la corone, / se tu la prenz, emperere de Rome, /tu puez en ost bien mener .C. M. homes, /passer par force les eves de Gironde, / paiene gent craventer et confondre, / et la lor terre dois a la nostre joindre. / S’einsi veus fere, ge te doing la corone; / ou se ce non, ne la bailles tu onques. / ... / Ceste corone de Jesu la te vié, / filz Looÿs, que tu ne la baillier». Si tratta dei vv. 73-87, in cui chiaramente non si tratta di “colpire” la corona, ma il verbo è da intendersi qui nel senso più generale di ‘prendere’, in Lachet 2020, p. 104 (sottolineature mie); cfr. Langlois 1920 pp. 3-4.

<sup>4</sup> E non si possono certo dire frequentissimi: basti pensare che il DÉCT non riporta occorrenze in cui *baillier* rimandi ad uno scambio fisico, più o meno violento. Cfr. DÉCT s.v. *baillier*.

Per quello che riguarda il dominio francese, si ha la prima occorrenza in questo senso nella *Conception Nostre Dame* di Wace, in cui *baillier* vale come 'avoir des rapports sexuels'<sup>5</sup>. Allo stesso mondo, nel *Girart de Roussillon*, il contesto è quello erotico-amoroso: un servo della contessa protagonista della *chanson* si invaghisce della sua bellezza e, non appena la dama si mette a letto per la notte «li gars poset se man sor sa poitrine, / e vol baillar son cors e sa tetine / e baisar en la boche, quant l'agratine...»<sup>6</sup>.

Perché il senso di *bailler* possa essere esplicitamente quello di 'colpire', senza che venga esplicitato il complemento oggetto, bisogna in realtà attendere Jean Froissart e il suo *Melyador*: per quanto la datazione precisa sia ancor in discussione, di certo ci si trova nella seconda metà del XIV sec<sup>7</sup>. Qui, nel corso dello scontro tra l'eroe eponimo e Agamar, Jean Froissart scrive che Mélyador, eccellente cavaliere, resta saldo «car tele li ala baillier / de son glave trencant et roide / que la pointe aceree et froide / e l'espaule li embara»<sup>8</sup>. Il completo oggetto non è espresso<sup>9</sup> ma il contesto non lascia dubbi sul significato di 'frapper'<sup>10</sup> e dunque sulla valenza violenta del verbo<sup>11</sup>. Non si tratta

---

<sup>5</sup> Si trova al v. 960, nella sequenza in cui vengono raccontate le difficoltà di Giuseppe nell'accettare l'immacolata concezione di Maria: «e qui fust cil cui ne pesast / se sa feme grosse trovast / cui il unques n'eüst tochiee / ne adesee ne bailliee?». In quest'accezione, figura anche nel Du Cange, s.v. *baillagium* (al punto 2). Sempre nella *Conception*, invece, al v. 1566, lo stesso verbo è un più semplice 'toucher': «e tant ert grant la resplendor / que le cors veeir ne poeient / e sil baillioent e teneient». In Blacker – Burgess – Ogden 2013, p. 100 e p. 126 (sottolineature mie).

<sup>6</sup> Sono i vv. 9621-9623, in Combarieu du Grès-Gouiran 1993, p. 706 (sottolineatura mia).

<sup>7</sup> Trattandosi di due versioni (la seconda è un rifacimento a opera dello stesso autore) la datazione precisa è incerta. La prima redazione del *Melyador* viene collocata tra il 1362 e il 1369, la seconda risalirebbe invece ad una ventina di anni dopo, Jean Froissart l'avrebbe presumibilmente cominciata nel 1382, prima della morte del committente dell'opera, il duca Wenceslas, cfr. Bragantini-Maillard 2012, vol. 1, pp. 50-69.

<sup>8</sup> Si tratta dei vv. 3929-3932, in Bragantini Maillard 2012, vol. I, p. 477 (sottolineatura mia).

<sup>9</sup> Una costruzione molto simile si ritrova qualche secolo più tardi, nel 1534: nel *Gargantua* di Rabelais, infatti, il significato è chiaro, nonostante la mancanza di un complemento oggetto espresso. In questo romanzo viene infatti detto che «il luy bailla de son fouet à travers les iambes si rudement que les noudz y apparoissoient». La citazione è riportata nel TLFi e oltre che con l'edizione di riferimento, ho potuto confrontarla di persona con l'esemplare annotato a mano da Marty-Laveaux (oggi conservato a Parigi, alla Bibliothèque de l' Arsenal, Nouv. f. 41885). Il passo è tratto dal capitolo XXV del libro I, «Comment feut meu entre les jouaciers de Lerne ef celux du pays de Gargantua le grand debat dont furent faictes grosses guerres», in Marty-Laveaux 1868-1870, vol. 1, pp. 97-99, la citazione è a p. 98. (la sottolineatura mia, mentre per il titolo del capitolo l'ho riportato con la grafia corretta dall'editore scientifico che, anche per quel che riguarda il passo citato, corregge sistematicamente le s all'interno di parola in f). Cfr. anche Lefranc 1913-1931, vol. 2, pp. 245-252 e Rabelais [1921], pp. 83-85. Si tenga presente che l'edizione di riferimento del TLFi è Marty-Laveaux 1868-1970.

<sup>10</sup> È il significato riportato nel DMF per questo contesto. Cfr DMF s.v. *baillier*.

dell'unica occorrenza in questo senso: nel corso del *roman*, nelle sequenze dedicate agli scontri tra cavalieri, *baillier* compare più volte e, in alcuni casi il "colpo" che gli avversari ricevono è chiaramente espresso: ai vv. 1308-1309 si dice che «de l'espee tel cop li baille / qu'il le porte jus dou cheval»<sup>12</sup> e sintagmi simili ricorrono anche in versi successivi<sup>13</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Per quanto riguarda la diffusione della forma nell'italiano antico, mi sembra che questa riscuota uno scarsissimo successo, forse anche in via della somiglianza con il verbo *abbagliare*<sup>14</sup>, la cui prima attestazione risale alla fine del XIII sec., più precisamente al 1292 nei *Vizi e Virtudi* di Bono Giamboni<sup>15</sup>. La limitata fortuna di questo gallicismo in area italiana è comprovata anche dal REW<sup>16</sup>, che nell'elenco delle forme romanze derivate da BAJŮLARE non dà conto di derivati italiani che conservino anche solo una traccia del significato di 'geben; ertragen'<sup>17</sup>. Non vanno comunque dimenticate le poche attestazioni del verbo che danno traccia dell'accezione di 'dare' o di 'affidare' e della chiara dipendenza dal francese: mi riferisco qui non tanto all'occorrenza in Guittone<sup>18</sup>, quanto piuttosto alle occorrenze nella traduzione del *Tresor* di Brunetto Latini falsamente attribuita a Bono Giamboni dall'editore Luigi Gaiter, in cui l'utilizzo di questo verbo trova piena corrispondenza nell'originale francese<sup>19</sup>.

---

<sup>11</sup> Si noti che in altri casi, lo stesso verbo assume il semplice contesto di 'donner', come ai vv. 793, 802, 803, 813, in cui il complemente è però chiaramente espresso (si tratta della lettera di Camel a Hermondine).

<sup>12</sup> Si tratta dello scontro tra Tangis e Agamanor, in Bragantini Maillard 2012, vol. 1, p. 756 (sottolineatura mia).

<sup>13</sup> Per esempio, ai vv. 13032-13034 «la dist que cilz venra a chiés / dou tournoy qui si biaux cops baille / a ce n'i ara point de faille» in Bragantini Maillard 2012, vol. 1, p. 757 (sottolineatura mia). Lo stesso succede anche ai vv. 16061, 22012, 22108 e 24036.

<sup>14</sup> Per l'etimologia vedi LEI 4, 1022-1040 (\*BALYO- 'lucente').

<sup>15</sup> «E della detta figura nascea una luce tanto grande e profonda, che *abagliava* li occhi di colore che guardare la voleano...». Bono Giamboni, *Vizi e Virtudi* in Tassi 1836, p. 6 (corsivo mio).

<sup>16</sup> REW 887.

<sup>17</sup> La forma più vicina è rappresentata dal toscano *baggiolare*, 'sostenere con baggioli (sostegni di rincalzo)' e l'equivalente aretino *baggiolère*.

<sup>18</sup> Si tratta della canzone *O tu, de nome Amor, guerra de fatto*, ai vv.73-75: «ch'è però tanto mal per te bailito / che peggio val morto om vivo aunito / e morto onrato mei' ch'en vita posa». In Contini 1960, vol. 2, p. 221 (sottolineature mie).

<sup>19</sup> Nel volgarizzamento si legge infatti «a colui solamente dee essere balito lo governmento, che per sua bontà vale al luogo ed all'onore», in Gaiter 1878-83, vol.4 p. 304 (sottolineature mie).

Si diffondono invece, in tempi piuttosto antichi e più capillarmente, le forme deverbali *bailia*, *balia*, e *baglia*, prestiti di epoca antica<sup>20</sup> mutuati dal sistema amministrativo carolingio<sup>21</sup>.

◇ Approfondimento: altre attestazioni

Una ricerca nei *corpora* OVI e TLIO ha ulteriormente confermato la scarsa diffusione del verbo (*a*)*baliare*<sup>22</sup> in italiano antico a favore di altri allotropi.

Nel vocabolario TLIO, però, sotto la voce *abbagliare*, al punto 3, viene riportata un'occorrenza del verbo senza accertarne il significato. Si tratta delle *Rime* di Franco Sacchetti, in cui si legge (sottolineatura mia): "E 'l pan azzimo / fece monna Cincipote, / e 'l bellegote poi la rigaglia, / e scaglia / ed abbaglia / e dagli uno ingoffo / in su lo scoffo, / ed ella schiamazza."<sup>23</sup> Il contesto non è dei più perspicui<sup>24</sup> ma si percepisce il tono di invettiva e di violenza fisica, oltre che verbale: la forma *abbaglia* non può quindi essere ricondotta a nessuno dei significati già identificati (1. 'provare una cecità temporanea o permanente; essere eccessivamente luminoso; [anche fig.] provocare cecità intellettuale o stato di confusione'; 1.2 'perdere, anche temporaneamente, la vista a causa di una luce eccessiva, o dello sforzo visivo'; 1.3 'perdere la vista o subirne una diminuzione'; 2 'trarre in inganno, confondere (l'intelletto), far perdere il senno'; 2.1 'cadere in inganno, errare'). Né monna Cincipote né il personaggio dalle floride guance sembrano avere a che fare con un qualche elemento luminoso e l'assenza di un complemento oggetto ben esplicito fa tendere per un significato assoluto del verbo che, credo, possa trovare riscontro nella forma derivata dall'anticofrancese. Il significato di 'asestare un colpo', anche senza l'oggetto esplicito, è ben attestato nel francese medievale<sup>25</sup>: sotto la voce *bailler*, ricondotta poi al BAJŪLARE già citato, si trova, indicato al punto II.A.1.c), 'asséner (un coup)'. Oltre alle occorrenze in cui il "colpo"

---

<sup>20</sup> Tra le prime attestazioni, figurano una carta pisana del 1182 (in Larson 1995 pp.63-64) e una testimonianza in latino medievale del 1159 (in LEI, 4, 508.15)

<sup>21</sup> Castellani 2000, p. 107; Cella 2003, p. 336.

<sup>22</sup> L'aggiunta della vocale "a" ad inizio parola non è un fenomeno fonetico rilevante, al contrario è piuttosto diffuso in testi italiani di origine settentrionale o in opere in franco-veneto. Nella *Ponzela Gaia*, poi, è piuttosto frequente, data appunto la patina veneta che riveste l'intero cantare.

<sup>23</sup> Franco Sacchetti, *Frottola 159*, in Brambilla Ageno 1990, p. 212.

<sup>24</sup> Nell'edizione Ageno, viene parafrasato con 'prende abbaglio', cfr. Ageno 1953, p. 212

<sup>25</sup> DMF s.v. *bailler*.

assestato è esplicitato<sup>26</sup>, si ritrovano anche due casi in cui il verbo viene utilizzato in senso assoluto.

Mi riferisco qui al *Sottie du gaudisseur*, dove si legge «baille luy, baille / ma foy, il ne vault que de raille»<sup>27</sup> e al *Sotie des sots*, «gardonnez» ou des trois coquins, in cui «mais soubz l'ombre de ceste feste / on leur baille bien sur la teste»<sup>28</sup>.

Tornando alla rima di Sacchetti, va ricordato che si tratta della frottola 159: per sua natura, questo genere poetico ben si presta alla sperimentazione linguistica, dato il bizzarro contenuto. ma Sacchetti porta l'esercizio stilistico ad un altro livello. All'affastellamento di pensieri e fatti insoliti, poco connessi tra di loro e dal significato poco chiaro, va ad aggiungersi un estremo ecletticismo nella scelta dei vocaboli, esplicitato dall'autore stesso, che dichiara di voler usare «molti strani vocaboli de' Fiorentini», in quella «lingua nova / ch'altrove non si trova»<sup>29</sup>. Sacchetti, dunque, non inventa nuove parole ma attinge ad un repertorio innovativo e poco conosciuto, a cui, credo, possa appartenere *l'abbagliare* qui discusso. L'uso del verbo in senso assoluto, senza esplicitarne il complemento oggetto (il colpo) o un complemento indiretto (il destinatario del colpo) è un piccolo passaggio ulteriore che, però, non mette in discussione quanto detto finora: Sacchetti è un abile sperimentatore linguistico, che manipola con libertà parole già esistenti e, di fatto, la scarsissima diffusione di questa voce verbale gli garantisce un'estrema libertà nell'utilizzo<sup>30</sup>.

◇ La voce nei cantari:

---

<sup>26</sup> Fra queste figurano, ad esempio, la *Prise d'Alexandrie*, dove si legge «Il y avoit un sien cousin/ que bien congnoissent Sarrasin/ aus grans cops qu'il leur donne et baille/ de son espée qui bien taille» e il *Le Livre du cuer d'amours esprits*, di René d'Anjou, in cui «et quant le Cuer le vit, s'adreça a lui et lui bailla si grant coup sur l'escu qu'il plessa son glaive, car bien vit que par la le convenoit passer.». Cfr. Guillaume de Machaut, *Prise d'Alexandrie ou Chronique du roi Pierre Ier de Lusignan*. in Mas Latrie 1877, p.144; René d'Anjou, *Le Livre du cuer d'amours esprits*, in Wharton 1980, p. 51.

<sup>27</sup> Ai vv. 54-55, in Droz 1935, p. 9 [testo pp. 7-15]. Secondo l'editore questa *pièce* sarebbe stata scritta verso il 1450 a Lione, cfr. p. 3.

<sup>28</sup> Sono i vv. 227-228, in Droz 1935, p. 107 [testo pp. 99-114]. La composizione dell'opera è datata prima del 1488 e collocata a Parigi, cfr. p. 96.

<sup>29</sup> In Agno 1990, p. 195.

<sup>30</sup> Si tratta inoltre di un fenomeno tipico dell'evoluzione delle lingue, per cui un verbo a più valenze può esistere anche con un solo argomento.

Questa forma verbale compare nella *Ponzela Gaia*, di fatto, solo una volta ma Pézard<sup>31</sup>, nella recensione all'edizione Varanini del cantare avanza un'ipotesi di congettura riguardo una possibile occorrenza nell'ottava XXVI<sup>32</sup>. Gli editori del testo, Varanini prima, Barbiellini Amidei poi, emendano il manoscritto, scrivendo al v. 7 «e tosto e di prexente fa che apaia»<sup>33</sup>, mentre il codice presenta la forma *abaia*. Se la lezione del codice è evidentemente erronea – benchè si ripeta più volte nel testo –, Pézard considera la correzione degli editori come una *lectio facilior*: nel cantare più volte si assiste alla riduzione dei nessi -li- o -gli- alla sola vocale -i-, motivo per cui lo studioso ipotizza che, in realtà, si tratti di una forma ridotta dello stesso verbo derivato dal francese, e così «notre vers signifiait “fais en sorte que tu livres ma dame entre mes mains”»<sup>34</sup>.

Mi sembra possibile ipotizzare che la forma *abbaglia* utilizzata da Sacchetti sia riconducibile al gallicismo individuato nella *Ponzela Gaia*, da intendersi dunque come 'assesta un colpo, colpisce'. Nel caso del cantare, il significato è, inoltre, indubbio, dato che nell'ottava precedente, la LXVII, al verso 5, si trova una costruzione pressoché identica: si legge infatti di come Galvano fosse un cavaliere abilissimo nel combattimento, tanto che «a chi uno colpo di buon chuor el daxia / non li bexognava medico per guarire»<sup>35</sup>. La sintassi del primo verso è identica (così come lo è il senso generale), a cambiare è solo il verbo della relativa, che qui è l'indigeno "dare". Quella del canterino è dunque una scelta di *variatio*, che si realizza tramite l'utilizzo di una forma rara e inusuale, come lo sono le forme della frottola del Sacchetti<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> Pézard 1959, pp. 95-109.

<sup>32</sup> Riporto qui il testo dell'intera ottava: «Misér Troiano aveva paura de morire, / e de la corte tosto el se partia; / misér Galvano se puoxeno a dormire, / e fono resvegliato su l'alba de la dia, / e a lo anelo tosto el prexe a dire: / "Hora ti priego, non fare induxia, / e tosto e di prexente fa che apaia / in le mie braze la Ponzela Gaia"», in Barbiellini Amidei 1999, p. 76.

<sup>33</sup> In Barbiellini Amidei 1999, p. 76 (sottolineatura mia).

<sup>34</sup> Pézard 1959, p. 100.

<sup>35</sup> In Barbiellini Amidei, p. 104.

<sup>36</sup> Nonostante quanto dichiarato dall'autore stesso, nella frottola non si trovano solo vocaboli dialettali tipici del fiorentino, ma vi sono anche alcuni gallicismi, come *motto*, *gabbo*, *leccamuffo* (it. *lecca* + *muffo* < *moufle* fr.), *zabbracca* (da *zambra*, prov. + it. *baldracca*), *mislea*. I composti, inoltre, sono un'ulteriore spia della capacità rielaborativa del Sacchetti, perfettamente in grado, dunque, di ridurre o aumentare le valenze di un verbo.

Se si trattasse dello stesso gallicismo<sup>37</sup> la circolazione del verbo *abaliare*, la cui laterale palatale può essere resa graficamente sia con il digramma <li> che il trigramma <gli> + *a*, non solo sarebbe ridotta ma anche piuttosto tarda: le rime del Sacchetti possono essere ricondotte alla seconda metà del XIV sec. e le ottave della *Ponzela Gaia* dovrebbero essersi diffuse a partire dal Trecento, nonostante il testo ci sia tramandato solo da una redazione quattrocentesca.

Infine, mi sembra rilevante sottolineare come nel caso della *Ponzela Gaia* si tratti di un'innovazione propria del canterino, forse, oltre che per le ragioni metriche già esposte, anche per conferire una patina marcatamente francese al suo testo. L'occorrenza del verbo è nell'ottava LXIX, ottava che secondo gli studi di Barbiellini Amidei, Varanini e Rajna, non attinge già più alla fonte del *Lanval* ma un confronto con il *lai* permette di mettere in risalto l'inventiva del canterino: nel *lai* di *Lanval* il verbo *baillier* compare solo una volta, al v. 535, "Reis kar nus fai chambres baillier / a oés ma dame herbergier..."<sup>38</sup>. Il complemento oggetto *chambres* rende evidente il riferimento a un altro significato del verbo, quello di 'preparare', che non ha lasciato nessun eco nell'utilizzo che invece ne fa l'anonimo autore della *Ponzela Gaia*: non solo ne muta il significato ma il contesto di utilizzo è totalmente differente, una richiesta cortese nel caso del *lai*, una situazione di battaglia e scontro sanguinoso nel caso del cantare.

---

<sup>37</sup> La presenza o l'assenza del nesso palatale può essere poi spiegata come una sorta di "scelta obbligata" da parte del Sacchetti e dell'anonimo canterino per via della posizione in sede di rima. Inoltre va tenuto conto del fatto che in tutto il cantare della *Ponzela Gaia*, si assiste assai di frequente a fenomeni di caduta del nesso palatale.

<sup>38</sup> In Angeli 2017, p. 200.



**Amanza s.f.**

‘amore; donna amata, innamorata’

◇ Forme:

*amança, amanza, ‘manza.*

◇ Occorrenze:

- *FiBi*: ▫ LX.7 ch’io v’imprometto in fede e in leanza / che non ha cura d’altr’amanza;

▫ XCI.4 e l’oste disse: «Dolce amor mio bello, / la tu’amanza onde fu ella nata?»;

▫ CXX.4 e per amor di Biancifiore l’have ricoperto, / manifestato ch’elli ebbe l’amanza...;

- *Febus*: ▫ III.LXIII.8 giugnendo poi mandò senza tardanza / lo re prigione a la sua bella

‘manza.; ▫ IV.XLVII.7 sedendo quivi sua ‘manza vedea, / lo re e tutto loro parlare udia.;

▫ V.XLV.4 «Signor, sacciaue per la mia lianza / ognun di voi come lui farò tristo / poi  
ch’è in piacere della mia bella ‘manza!»;

- *Gibello*: ▫ XXXVI.6 e ritorna a fedire il Conte ardito, / d’amor pensando alla sua dolce

‘manza...; ▫ XLV.4 sentendo che ‘llo re, contra a ragione, / la pulzelletta sua ‘manza  
assediava.;

- *MorteTr*<sup>1</sup>: ▫ IV.1 Quando messer T[ristano] andò a sua amança / non portò l’armadura  
suo sovrana...;

- *PG*: ▫ XIII.6 e disse «hor me abraza, ho cavalieri, / ch’io son la tua amanza a sta fiata».;

▫ XVII.8 la verità me dì senza tardanza: / forse non te piaze ch’io sia tua amanza?; ▫

---

<sup>1</sup> A questa va ad aggiungersi l’occorrenza nell’ottava incipitaria della redazione ambrosiana, dove in I.7-8 si legge «come Tristan per la soa bella amanza / sosténe morte con gran penetanza». Il cantare della *Morte di Tristano* conosce infatti una duplice redazione: una, quella inserita nel regesto, è riportata dal codice Magliabechiano Cl. VIII. 1272, la seconda è conservata invece nel ms. Ambrosiano N. 95 sup. Il perché *amanza* si trovi solo nella redazione ambrosiana è presto detto: nel codice Magliabechiano il cantare segue senza soluzione di continuità quello delle *Ultime imprese*. In questo modo, la storia prosegue linearmente senza bisogno che ci sia un’ottava iniziale con la “dichiarazione d’intenti” narrativa, come invece succede nell’ambrosiano (la citazione è da Bertoni 1937, p. 44).

XXXII.6 e chi zerchase lo mondo tuto quanto, / non troveria una sì bela amanza/...; ◻  
 LII.3 e dise «Hai, misér Galvan jochondo, / la più bela amanza inganasti moe/...»; ◻  
 LXV.4 e.7 Altro male io non li mostrerazo, / voria che a sua amanza l'aquistase / [...] /per poterli acquistare la sua amanza/ combateria con tuta la mia posanza.; ◻ CVI.5 che a lo castelo la guardia aveva fata, / dove fuora cavato l'avia la sua amanza.

- *UltimeTr*: ◻ XIII.2 Iscieso della fonte da cavallo, / T. pe' riposarsi pensa di suo 'mança...;

◊ Occorrenze in cantari derivati da *fabliaux*:

- *Lusignacca*: ◻ XVI.8 e al fin di questa presente mandata, / l'amanza tua ti sia ricordata;  
 ◻ XXXIII.2 E sí gli disse che dovesse andare / la sera nel iardino alla suo 'mança...;  
 ◻ XXXVI.6 Trovò l'amanza sua senza sospetto / la quale in cotta già s'era ispogliata...

- *TrePreti*: ◻ II.8 sí che s'intenda questa nuova danza, / come fur tre tradi da una manza

◊ Etimo: dal provenzale *amansa*<sup>2</sup>, a sua volta derivato dal participio presente del verbo latino. Entrato nel repertorio lessicale proprio grazie alla produzione poetica provenzale, conosce una discreta fortuna nella lirica dell'italiano antico, anche nella forma aferetica 'mança'<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. Baer 1939, p. 20; Bezzola 1925 pp. 224; Contini 1960 vol. I, p. 126, che si limita a segnalarlo come provenzalismo; DEI s.v. *amanza*; DELI 2 s. v. *amanza*; FEW XXV, pp. 387-388; LEI s.v. *amare*, II, p. 480.28; REW 399 (*amanza* è repertoriata sotto la voce *amare*); TLIO s.v. *amanza*. Oltre a Viel 2006, p. 170 e Viel 2014, p. 172, per quel che riguarda l'uso in Dante.

<sup>3</sup> Per quello che riguarda la forma aferetica, mi sembra utile segnalare un possibile caso di interferenza linguistica tra un testo occitano e un copista italiano. Infatti, la forma *mança*, 'donna amata', non trova riscontri nella tradizione lirica provenzale ma, almeno in un caso, compare come variante, seppur evidentemente erronea. Mi riferisco qui al caso del codice provenzale Vat. Lat. 3208, siglato **O**, più nello specifico alla canzone *Ara non vei luzir soleil* di Bernart de Ventadorn (*BdT* 070.7). Il copista italiano compie un errore nella trascrizione, scrivendo *bona mança* al posto della lezione corretta *benenansa*. Nonostante il significato del verso cambi profondamente, il senso complessivo della *cobla* non viene stravolto: non è la benevolenza dell'amata a proteggere il poeta ma la donna stessa. Il testo, nell'edizione Appel, risulta quindi essere questo (corsivo mio): «Ja ma domna no-s meravelh / si-lh quer que-m do s'amor ni-m bai./ contra la foudat qu'eu retrai, / fara i genta meravelha / s'ilh ja m'acola ni-m baya. / Deus ! s'er ja c'om me retraya/("a ! cal vos vi e cal vos vei !") / per *benanansa* que-m vey?»; mentre dalla trascrizione semidiplomatica del manoscritto **O** si legge in questa forma (corsivo mio): «Dama de uos meraueill / si qer samor mieil dic qem lai / contra la foudat qeu retrai / fura genta

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

*Amansa* è una voce più propriamente provenzale<sup>4</sup>, soprattutto se si pensa che le prime occorrenze del corrispettivo francese *amance* sono molto più tarde rispetto alle attestazioni in area italiana<sup>5</sup>.

La poesia trobadorica, oltre a rappresentare la via d'ingresso di *amanza* nell'italiano antico, è anche il bacino di maggior utilizzo, per non dire l'unico: tutte le occorrenze trovate finora<sup>6</sup> si trovano infatti in liriche, non vi è traccia né nelle prose né in altri testi in versi non "cortesi", come i misteri. La voce, dunque, si caratterizza come un'esclusiva della letteratura poetica alta e, proprio per questo, vien, a parer mio, importata dai poeti delle origini che possono così inserirsi nell'illustre canone iniziato già da Macrabru.

La più antica attestazione si trova infatti in due *vers* satirico/moraleggianti: *Contra l'ivers que s'enansa* (BdT 293.14)<sup>7</sup> che insiste su tematiche amoroso-cortesi ma che è ancor più interessante dal punto di vista metrico, visto si tratta infatti di uno schema unico, il primo in senso cronologico in cui le rime, tutte diverse nella strofa, siano ripetute nel testo con combinazione rotatoria<sup>8</sup>, e *Per savi tenc ses doptansa* (BdT 293.37) che consente un'ipotesi di datazione attorno al 1152<sup>9</sup>. In *Contra l'ivers* il significato di

---

meraeuilla / suam percolla ninbaia / ha sera ia conme retraia / cal uos ui ecal uos uei / per *bona manza qem ueia*». Questa lezione dunque è attestata dal solo codice **O** e si configura come certamente erronea ma rivela una possibile interferenza del sistema linguistico del copista, che, forse per un errore nella lettura del modello o forse per una mancata comprensione, inserisce nel verso una forma tipica della poesia italiana; l'edizione di riferimento è Appel 1915, pp. 38-47, la citazione è da p. 43. Va detto, però, che *benanansa* (con le sue varianti grafico-fonetiche) ha comunque riscontri nella tradizione letteraria della Penisola ma si tratta di un termine tecnico, proprio di un linguaggio lirico virtuosistico, probabilmente meno immediato per il copista italiano (cfr. TLIO s.v. *beninanza* e Viel 2006, p. 176). Si noti che nella trascrizione di **O** qui riportata sono state sciolte le abbreviazioni ma non sono state risolte le ambiguità grafiche né è stata inserita alcuna punteggiatura, in modo da non intervenire più del necessario sul testo.

<sup>4</sup> Per quanto i dizionari non ne tengano debitamente conto, la voce è registrata nel Raynouard s.v. *amansa* ma solo nella versione compendiata del Levy, LevyP s.v. *amansa*.

<sup>5</sup> La voce *amance*, 'amour, attendrissement, émoi, pitié', è attestata a partire dal XIV sec. Cfr. FEW XXIV, p. 387b, oltre a DFM s.v. *amance* 1; DMF s.v. *amance* 1. In GD s.v. *amance* il significato è quello di 'trouble, effroi', come in DFM s.v. *amance* 2; DMF s.v. *amance* 2. In ragione della pressoché sicura indipendenza della forma italiana da quella francese, verrà qui discussa solo la storia evolutiva della voce *amansa*, che ha sicuramente determinato l'ingresso di *amanza* in italiano antico.

<sup>6</sup> Il *database* di riferimento è quello di COM2.

<sup>7</sup> Edizione in Gaunt – Harvey – Paterson 2000, pp. 190-199.

<sup>8</sup> Frank 864: 006.

<sup>9</sup> Gaunt – Harvey – Paterson 2000, pp. 464-473.

*amansa* è, piuttosto esplicitamente, quello di 'amore': al sopraggiungere dell'inverno, il poeta di lamenta dei «tricx enonois d'amansa»<sup>10</sup> gli gioca la sua dama, crudele e altera. Nel secondo *vers*, invece, si assiste già ad un leggero slittamento semantico: i toni sono quelli della polemica tra la *fin'amor* e la *fals'amor* e Marcabru si ritiene in grado di distinguere quando si tratti dell'uno o dell'altro, dicendo di sapere «s'amars es amanza / q'amors es falsa e tafura»<sup>11</sup>. *Amanza* qui è forse da intendersi come 'amore sensuale' o più in generale come un sentimento che si manifesta anche attraverso un desiderio fisico e non solo una tensione spirituale.

Con il fiorire della letteratura trobadorica, aumentano anche le occorrenze di *amanza* che si trovano in due *chansons* del campione della lirica cortese, Bernart de Ventadorn: il poeta limosino, ricorre due volte ad *amansa* per descrivere il sentimento d'amore, che l'io lirico prova per la sua dama<sup>12</sup>.

Per quanto il genere della *chanson* resti il più frequentato, non bisogna pensare che resti l'unico campo d'utilizzo di *amanza* che, al contrario, si trova nelle più differenti tipologie liriche, che siano essi *descorts*, come *Engles, un novel descort* di Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392.16)<sup>13</sup> canzoni mariane, ad esempio *Glorioza sainta Maria* di Lanfranc Cigala (BdT 282.10)<sup>14</sup> o *estampidas* come *Dona de plasença, / Sofrença, / Guirença* di Cerverà de Girona (BdT 434a.19)<sup>15</sup>.

Segnalo poi in questo sintetico – e parziale – regesto relativo all'ambito provenzale, altre due attestazioni a parer mio particolarmente rilevanti. In primo luogo, è interessate l'occorrenza in una *chanson* di una *trobairitz*, Na Castelloza, *Mout avetz faich lonc estatge* (BdT 109.03)<sup>16</sup>, dove, almeno questa volta, l'io lirico impegnato nella fedeltà assoluta è declinato al femminile.

L'altra attestazione che credo sia degna di nota è quella in *S'eu anc d'amor sofrers ni mal ni pena* di Peire Milo (BdT 349.08), non tanto per il contenuto quando piuttosto per

---

<sup>10</sup> È il v. 20 della IV *cobla*, in Gaunt – Harvey – Paterson 2000, p. 192.

<sup>11</sup> Sono i vv. 53-54 della IX *cobla* in Gaunt – Harvey – Paterson 2000, p. 468.

<sup>12</sup> In *Ab jou mou lo vers e-l comens* (BdT 70.01), dove la «fin'amanza» è il puro sentimento che l'io lirico prova per la sua dama. In *Lancan ve la folha* (BdT 70.25) il significato, pur senza l'aggettivo è probabilmente il medesimo; l'edizione di riferimento è Appel 1915, pp. 3-10 e pp. 145-150.

<sup>13</sup> Da collocarsi agli inizi del XIII sec., l'edizione è in Linskill 1964, p. 199-203.

<sup>14</sup> Dato il contesto, l'*amanza* di Lanfranc Cigala è da intendersi come quello immacolato della Vergine. Edizione in Branciforti 1954, pp. 232-235, l'occorrenza è a p. 232.

<sup>15</sup> In Coromines 1988, vol. 1 p. 211-215.

<sup>16</sup> Edizione in Rieger 1991, pp. 539-548.

ragioni linguistico-geografiche<sup>17</sup>: a oggi, l'ipotesi più convincente è quella formulata da Borghi Cedrini, secondo cui il trovatore potrebbe essere «un occitano che operava nei primi decenni del Duecento in un'area nord-orientale non lontana dall'Italia e che, seppure conosceva la grande lirica autoctona coeva e in certo modo dialogava con essa, non si preoccupava di osservarne scrupolosamente il canone grammaticale e poetico»<sup>18</sup>. Tentativi di localizzazione della lingua di Peire Milo erano già stati fatti da Appel prima e Bertoni poi che l'avevano ricondotta rispettivamente ai dipartimenti Hautes-Alpes e Alpes-de Haute-Provence<sup>19</sup> e ad una parlata provenzale o franco-provenzale del Piemonte<sup>20</sup>, per poi indirizzarsi su un «prodotto artificiale»<sup>21</sup>. Il fatto che in una lirica di questo tipo, di fatto periferica per la cultura trobadorica<sup>22</sup> che però ricorre ad una lingua per così dire “ben collaudata”, è un ulteriore indizio del perché la voce *amanza* sia poi entrata in italiano antico.

Quello che mi sembra importante sottolineare, però, è che la personificazione di *amansa* nella donna amata è un processo che non trova le sue radici nella lirica trobadorica ma è un'evoluzione del tutto italiana. La figura retorica della prosopopea viene portata ai suoi massimi livelli dai poeti delle origini che si dimostrano ricettori attivi della lingua – e con essa di tutta la tradizione – e non passivi imitatori di un qualcosa di già consolidato.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Come già detto, il suffisso *-anza* si dimostra autonomamente produttivo in italiano antico ma ciò che spinge a considerare *amanza* come un provenzalismo è il fatto che gran parte delle occorrenze, soprattutto le prime in senso cronologico, siano particolarmente debitorie nei confronti della lirica trobadorica.

La più antica attestazione la si trova però in un testo molto particolare, *l'Elegia giudeo-italiana*<sup>23</sup>, scritta in quella che Contini definisce «la koinè giudaica dell'Italia mediana, il

---

<sup>17</sup> Per i rapporti con un altro testo periferico rimando a Verlatto 2002

<sup>18</sup> Borghi Cedrini 2008, p. 9. Vedasi anche Borghi Cedrini 1998.

<sup>19</sup> Appel 1896, p. 216.

<sup>20</sup> Bertoni 1909.

<sup>21</sup> Bertoni 1915, p. 180.

<sup>22</sup> Sia, appunto, per l'identificazione geografica sia perché Peire Milo è un trovatore minore che non entra nel canone dell'eccellenza trobadorica.

<sup>23</sup> Edizione in Contini 1960, vol. 1, pp. 35-42.

cui centro direttivo è Roma»<sup>24</sup>. Qui, al v. 103, si chiede a Dio di ricordarsi della sua «prima amanza»<sup>25</sup> e di liberarla dal male: il primo amore di Dio altri non è che la città di Gerusalemme, con un rimando ad un passo del profeta Geremia<sup>26</sup>.

Se per quest'occorrenza non si può ricorrere ad un'influenza diretta del provenzale, è diverso il caso di tutte le attestazioni successive<sup>27</sup>: *amanza* ricorre moltissime volte nelle liriche della scuola siciliana prima e toscana poi, a partire da Giacomino Pugliese, con *Risplendente stella d'albur*<sup>28</sup> e Giacomo da Lentini<sup>29</sup>, per proseguire con tutti i maggiori esponenti di quest'alta corrente letteraria<sup>30</sup> che tra la sua ispirazione proprio dalla poesia trobadorica. Occorrenze si trovano anche in liriche di Bonagiunta Orbicciani<sup>31</sup> e di Guittone d'Arezzo, dove si assiste alla contrapposizione tra la «villana amanza»<sup>32</sup> e

---

<sup>24</sup> Contini 1960, vol. 1, p. 35.

<sup>25</sup> Contini 1960, vol. I, p. 41.

<sup>26</sup> Cfr. Contini 1960, vol. I, p. 41.

<sup>27</sup> Dico successive, perché, nonostante i manoscritti siano trecenteschi, l'*Elegia* sembra risalire al XIII sec, forse proprio agli inizi; cfr. Contini 1960, vol. 1, pp. 35-36.

<sup>28</sup> Si tratta del frammento copiato su una carta del manoscritto C 88 della *Zentralbibliothek* di Zurigo, subito dopo un *Landfriede* promulgato da Enrico VII, emanato probabilmente tra il 1234 e il 1235 (anno in cui Federico II ne emanò un altro destinato a sostituire quello pubblicato dal figlio). Questo *Landfriede* è un tentativo di riappacificazione all'interno del territorio tedesco, contro il padre Federico II; cfr. Brunetti 2000, anche per l'edizione del testo a pp. 84-85. Ovviamente, *amanza* si trova anche del testo toscanzato, *Isplendente stella d'albor*, l'unica nota fino al ritrovamento del frammento zurighese (per l'edizione vedasi Panvini 1962-1964, vol. 1, p. 193; l'edizione è quella di riferimento del *corpus* TLIO).

<sup>29</sup> Occorrenze di *amanza* sono state trovate in 6 liriche diverse: *Dal core mi vene*, *L'namoranza – disiosa*, *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, *Amando lungiamente*, *Poi no mi val merzé né ben servire* e, infine, il sonetto *Si alta amanza à pres'a lo me' core*; l'edizione di riferimento è in *PSs*, vol. 1.

<sup>30</sup> Si pensi a Pier della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, Guido delle Colonne, *Gioiosamente canto* (edizione in Contini 1060, vol. 1, pp. 126-128 e pp. 99-101), Rinaldo d'Aquino, *Venuto m'è in talento* (edizione in Panvini 1962-1964, pp. 95-96). Cito, per ovvie ragioni, solo i principali esponenti delle diverse scuole o alcune liriche particolarmente significative, il regesto completo delle occorrenze è ben più ampio e include anche autori minori, come Tommaso di Sasso, *Re Giovanni* (di cui si è conservato solo un *discordo*) e moltissime rime anonime. Il *database* di ricerca è quello del *corpus* OVI.

<sup>31</sup> Ad esempio, nella canzone *Gioia né ben non è senza conforto*, in *Ben mi creda*, in *Quando veggio la rivera*, in *Oi amadori*, *intedente l'affanno* e infine nella ballata *Donna, vostra bellesse* (edizioni in Menichetti 2012, pp. 30-31; pp. 110-111; pp. 125-126; pp. 134-136 e pp. 163-164)

<sup>32</sup> In *Chero con drittura*, in Egidi 1940, pp. 8-9 (l'occorrenza è al v. 4).

la «alt'amanza»<sup>33</sup>: cioè tra l'amore che non rispetta i canoni e le regole cortesi<sup>34</sup> e il sentimento puro che si realizza nell'eterna tensione e nella sofferenza<sup>35</sup>.

Il passaggio da *amanza* 'amore' a 'donna amata', secondo un processo di estensione metonimica possibile nelle lingue romanze e non, è quasi contemporaneo alle sue prime occorrenze: le liriche infatti riflettono il punto di vista maschile sull'amore<sup>36</sup>, l'io lirico è uomo e dunque l'oggetto dell'amore è una donna. Da qui alla completa identificazione tra *amanza* e dama amata l'evoluzione semantica è piuttosto semplice e si trova già in una canzone di Chiaro Davanzati, *Quando mi membra, lassa*<sup>37</sup> e lo si trova anche in un sonetto del *Fiore*, il 181<sup>38</sup>, oltre che in due ballate dei *Memoriali bolognesi*<sup>39</sup>.

Tutti i testi citati finora sono sicuramente debitori nei confronti della letteratura d'Oltralpe e anche se in alcuni casi un testo francese può aver agito da modello<sup>40</sup> sarebbe improprio pensare che l'autore italiano non avesse conoscenze di provenzale. *Amanza* si è progressivamente inserito nel vocabolario lirico degli autori della penisola, conservano, a par mio, quasi intatte le sue caratteristiche di forestierismo. Nonostante le sue occorrenze siano piuttosto frequenti, bisogna notare come esso sia sempre in sede di rima e come ricalchi alcuni stilemi proprio della poesia trobadorica: non è infrequente il sintagma *fin amanza*<sup>41</sup> che corrisponde alla *fin amor* d'Oltralpe. In questo modo il rispecchiamento del modello trobadorico diventava essere quasi perfetto: la locuzione poteva conservare la connotazione al femminile come nella lirica provenzale, senza che i poeti italiani dovessero ricorrere ad un metaplasmo di genere.

---

<sup>33</sup> In *Tutto ch'eo poco vaglia*, in Egidi 1940, pp. 54-55 (l'occorrenza è al v. 18).

<sup>34</sup> La dama è troppo orgogliosamente altera e nulla concede all'amante, anzi si mostra sdegnosa nei suoi confronti.

<sup>35</sup> Segnalo che sempre in Guittone si trova anche il sintagma «divina amanza» da intendersi come il reverenziale amore nei confronti di Dio, cfr. *O dolce terra aretina*, in Contini 1960, vol. 1, pp. 224-226.

<sup>36</sup> Con alcune rarissime eccezioni, come la *Compiuta Donzella*, che però non ricorre mai al provenzalismo *amanza* nella sua opera poetica.

<sup>37</sup> «Ma io nonn ho valore / null'altro ma pesanza: / veg[g]endo la mia amanza / dipartire, / voria morire / o ritornare a la sua benenanza», in Menichetti 2012 p. 35 (sottolineatura mia).

<sup>38</sup> In Contini 1984, p. 364.

<sup>39</sup> *L'angososa partenza* e *Eo non creda ch'Amore*, in Orlando 1981, pp. 38-40 e pp. 54-55.

<sup>40</sup> È il caso del *Fiore* con il *Roman de la Rose*.

<sup>41</sup> Ad esempio, si trova in alcune liriche di Tommaso di Sasso, Re Giovanni, Ruggeri Apugliese, Brunetto Latini (il *Favolello*), Carnino Ghiberti, Pucciandone Martelli, Meo Abbracciavacca, oltre che nelle *Lauda cortonesi*, nel *Laudario di Santa Maria della Scala* e in alcune rime anonime.

Per quanto più rare, sono state poi ritracciate occorrenze anche in tesi in prosa, come nel volgarizzamento trecentesco del *De Amore*<sup>42</sup> oltre che in altri volgarizzamenti con fonte latina<sup>43</sup>, nei commenti alla *Divina Commedia* di Jacopo della Lana<sup>44</sup> e nello *Specchio di Croce* del Cavalca. Segnalo che in tutte le occorrenze rintracciate in testi in prosa, si assiste ad una sorta di “appiattimento” del significato: *amanza* assume solo il senso di ‘donna amata’<sup>45</sup> e non è più ‘amore’ in senso assoluto.

Ancor più interessante è però l’occorrenza in un altro testo in prosa, il *Palamedès* pisano, dove *amanza* sembra essere una delle pochissime libertà che si prende il volgarizzatore del testo: di solito la traduzione è letterale, al limite del pedissequo, ma, in questo caso al francese «ains amoit une autre damoisele, qui demoure en ceste pais et qu’il a plus de quatre ans qu’ele est s’amie»<sup>46</sup> corrisponde l’italiano «anzi amava una donzella di questo paese, ch’era più di quattro anni ch’ella era stata sua amanza»<sup>47</sup>. *Amie* diventa *amanza*: il significato è evidentemente il medesimo, ma la scelta lessicale è diversa. Dire con esattezza perché questo succeda non credo sia, a oggi, possibile ma resta da avanzare un’ipotesi. Il volgarizzamento del *Palamedès* è un testo ormai pienamente duecentesco<sup>48</sup>, il suo autore si configura certamente come un conoscitore della letteratura d’Oltralpe e «perdura immobile, costante, per tutto il romanzo uno stesso angolo visuale, quella della compiaciuta contemplazione dell’episodio avventuroso e del costume cortese»<sup>49</sup>. Se si considera dunque *amanza* come un provenzalismo fortemente caratterizzante dal punto di vista culturale e come una voce immediatamente riconducibile a quel “costume cortese”, si può facilmente immaginare che, almeno in parte, l’utilizzo di *amanza* sia una traccia di un «deliberato

---

<sup>42</sup> In Ruffini 1980.

<sup>43</sup> Come le *Storje de Troia e de Roma* dell’ultimo quarto del XIII sec. (in Monaci 1920), alcuni volgarizzamenti dell’*Ars amandi* ovidiana (in Lippi Bigazzi 1987)

<sup>44</sup> Edizione in Volpi 2009.

<sup>45</sup> Anche nell’opera del Cavalca, che pure è un trattato religioso, la voce ricorre in espressioni metaforiche per esemplificare concetti teologici più complessi, come ad esempio «perchè Iddio per carità e per amore venne all’uomo, possiamo dire che venne a modo dell’uomo innamorato che va a vedere la sua manza», in Sorio 1840, p. 147 (sottolineatura mia).

<sup>46</sup> In Limentani 1962, p. 6.

<sup>47</sup> In Limentani 1962, p. 7.

<sup>48</sup> L’unico manoscritto latore del testo è della fine del XIII-inizi XIV sec., in Limentani 1962, p. CVI.

<sup>49</sup> Limentani 1962, p. XI.



“esotismo”»<sup>50</sup>. Data la mancata corrispondenza lessicale con il francese, infatti, non può trattarsi di un trascinamento inerte, ma è di certo il frutto di una scelta consapevole, forse in nome di una coloritura che più si accordava con il gusto del traduttore.

◇ La voce nei cantari:

Alle occorrenze inserite nel regesto, va aggiunta l'*innamoranza* del primo cantare del *Bel Gherardino*<sup>51</sup>.

Il provenzalismo conosce un discreto numero di occorrenze anche nei cantari: la lirica siciliana aveva già aperto la via d'ingresso per questa voce nell'italiano antico al momento della sua prima occorrenza in un testo in ottava rima<sup>52</sup> aveva alle spalle una tradizione già consolidata.

In ragione di quanto detto finora sull'origine provenzale della voce, non stupisce che il maggior numero di attestazioni di *amanza* si trovi nel cantare della *Ponzela Gaia*: non è un caso, infatti, che Pio Rajna definisse l'anonimo autore un «poeta»<sup>53</sup>. Seppur non si escluda che i *lai* di Maria di Francia e i romanzi<sup>54</sup> possano aver influenzato la scelta della materia e dello sviluppo della narrazione, la lingua d'oc deve aver esercitato una fascinazione ancor maggiore, tanto che Favati aveva ipotizzato un ascendente provenzale<sup>55</sup>. Nonostante quest'ipotesi sia estremamente suggestiva, è certamente da riconsiderarsi la portata di una diretta influenza di una sola opera occitana<sup>56</sup>: più che di un unico antecedente materiale, credo che nell'idea di “antecedente” possano confluire diversi elementi, tutti quelli ascrivibili alla più ampia letteratura in lingua d'oc. Più che un modello, il canterino sembra risentire di un'idea di stile: si ricordi che la *Ponzela Gaia* risale all'ambiente dei da Camino, che rappresentò l'ultimo grande centro di

---

<sup>50</sup> Limentani 1962, p. LX.

<sup>51</sup> I.XXVII.7 «ed e' veggendo la sua innamoranza, come da prima incominciò la danza». Qui viene quindi mantenuto il prefisso illativo *in-*, forse per analogia sul provenzale *enamorar* in Zabagli 2002, vol. 1, p. 64 (sottolineatura mia).

<sup>52</sup> Il cantare più antico di cui ci è giunta testimonianza è il *Fiorio e Biancifiore* e appartiene alla prima metà del XIV secolo; cfr. Crescini 1889 e De Robertis 1970.

<sup>53</sup> La citazione viene dalle *Carte Rajna* conservate alla biblioteca Marucelliana di Firenze ed è ripresa poi da Barbiellini Amidei 2000, p. 12.

<sup>54</sup> Come il *Roman de Belris*, per le fonti del cantare rimando a Barbiellini Amidei 2000, pp. 18-22.

<sup>55</sup> Favati 1962, pp. 5-7.

<sup>56</sup> Favati ipotizzava un ascendente portato nella zona veneta direttamente da Uc de Saint Circ, in Favati 1962, pp. 12-15.

cultura occitana<sup>57</sup>. Nel caso della *Ponzela Gaia* il lemma *amanza* ricorre sette volte, quattro delle quali esposto in rima con altri gallicismi (XVII *tardanza*; XXXII *zertanza*; LXV *posanza*; CVI *falanza*, *zertanza*<sup>58</sup>) tranne che in un solo caso: nell'ottava XXXII, infatti, oltre a rimare con l'evidente provenzalismo *zertanza* (forma spirantizzata dell'originario *certanza*) si trova in sede di rima anche la forma *lanza* per *lancia*<sup>59</sup>. Il canterino, dunque, si muove piuttosto liberamente tra l'uso del dialetto e dei francesismi, ben attestati nella tradizione dei cantari, e più in generale, della lirica: come già nel *Fiore*<sup>60</sup>, credo che la presenza della forma *amanza* risponda ad una volontà di ipergallicizzare il testo, arricchendolo e impreziosendolo in nome del maggior prestigio di cui doveva godere la letteratura provenzale.

Qualcosa resta da dire sulle altre occorrenze, o meglio, sull'assenza di esse: *amanza* infatti non si trova né nei cantari di Lancillotto né in altri dove pur avrebbe ragion d'esserci, come la *Dama del Verzù*. Questo può essere spiegato con un ricorso alla fonte: la tematica amoroso-cortese avrebbe più che giustificato l'uso del provenzalismo, ma il fatto che il loro antecedente sia più propriamente francese spiega, forse, perché *amanza* non si trovi nelle loro ottave. Si tratta però di una spiegazione parziale: i canterini avevano comunque una loro autonomia e una discreta creatività, motivo per cui *amanza* si trova in testi come il *Fiorio* che pur ha una fonte prevalentemente anticofrancese. L'assenza di *amanza* nel testo-fonte non vincola gli autori italiani: forse fa sì che non la trasportino più o meno passivamente nel testo ma la lingua non è una realtà monolitica e nulla vietava ai canterini di "ibridare" i loro versi con realtà più lontane che, più che fare da modello, facevano da canone letterario.

---

<sup>57</sup> Lo stesso nome ella protagonista, Gaia, oltre a essere caratteristica propria della fanciulla (cfr. ottava LXXXIX, dove si trova una spiegazione pseudo-etimologica del nome, in merito alla contrapposizione *gaia / avara*, in Barbiellini Amidei 2000, p. 118) ha un precedente nella corte dei da Camino. Gaia era infatti la figlia del Capitano generale di Treviso, che dovette sicuramente godere di una discreta fama in tutta Italia, tanto che Marco Lombardo nel *Purgatorio* dantesco dice di non saper come indetificarlo se non citando «sua figlia Gaia». La citazione è dal canto XVI del *Purgatorio*, dal v. 140 (per tutta la sequenza cfr. i vv. 121-145) in Petrocchi 1994, vol. 2, pp. 274-277.

<sup>58</sup> Il rimando è sempre all'edizioni Barbiellini Amidei 2000.

<sup>59</sup> Quest'ultima rima è probabilmente dovuta alla patina linguistica veneta che permea tutto il cantare (a partire già dal titolo stesso, *ponzela* per *pulcella*), cfr. Barbiellini Amidei 2000, pp. 47-50-

<sup>60</sup> Viel 2006, p. 170.

**Bacelliere s.m.**

‘soldato, cavaliere’

◇ Forme:

*bacelieri, bacellieri, baccelliere, baccellier, bacilieri.*

◇ Occorrenze:

- *DaVe*<sup>1</sup>: ▫ III del corpo franco e nobil baccelliere / più che alcun allor si mettesse l'elmo...

- *Febus*: ▫ II.XIII.5 disse 'l prod'uomo: "chi fu el bacelieri / che di tal forza portò reale manto?"; ▫ V.XXIX.7 consigliavansi forte e bacilieri / i fanti loro menavano e destrieri.;  
▫ V.XLII.1 Com'io vi dissi, questi bacelieri / Febus trovò ciascuno bene armato...

- *Gibello*: ▫ LIX.2 Subitamente e' no'gli venne manco / un baccellier di quel Conte Vermiglio...

- *Spagna*: ▫ II.XLI.1 Nel suo sonar dicea il bacellieri...

◇ Etimo: dall'afr. *bachelor*, a sua volta dal latino \*BACCALARIUS<sup>2</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

Trattandosi di una voce legata al lessico militare-cavalleresco, non stupisce che la prima attestazione di ambito letterario si trovi nella *Chanson de Roland*: l'esercito di

---

<sup>1</sup> Questa lezione proviene in realtà dall'apparato dell'edizione. Manetti mette a testo *battagliere* pur riconoscendo che la lezione originaria dovrebbe essere *baccelliere* presente nei due rami della tradizione, in Manetti 2003, p. 379.

<sup>2</sup> FEW I, p. 198b. Cfr. anche Bezzola 1925 pp. 115-117; DEAF s.v. *bachelier*; DFM s.v. *bachelier*; DMF s.v. *bachelier*; DELI 2 s.v. *baccellière*; Hope 1971, p. 80; REW 863; TLFi s.v. *bachelier*; TLIO s.v. *baccelliere*, oltre a Viel 2014, pp. 117-118 e Larson 1995, p. 59 dove la voce è registrata come antropónimo in carte fiorentine e pistoiesi a partire dal febbraio 1137.

Carlo si compone infatti di «XV. de Francs / de bachelers, de noz meillors vaillanz»<sup>3</sup>. La giovane età di questi aspiranti cavalieri viene sottolineata in un'altra sequenza della *Chanson*: qui Baligant, l'emiro di Babilonia, dialoga con il figlio Malpramis sulle condizioni in cui versa l'esercito francese. Rolando e Oliveri, tanto amati da Carlo Magno sono stati uccisi, e con loro molti altri valenti cavalieri: all'imperatore non restano che pochi uomini, soprattutto i *bachelers* che lo stesso Carlo «cleimet enfanz»<sup>4</sup>, dei giovani inesperti ma pronti a combattere con orgoglio.

Sempre con l'accezione di 'giovane aspirante cavaliere', la voce ricorre in altre *chanson de geste*, come il *Couronnement de Louis*<sup>5</sup>, il *Voyage de Charlemagne*<sup>6</sup> o il *Raoul de Cambrai*<sup>7</sup>, ma non vi rimane confinata: *baceler* si trova anche, ad esempio nel *chantefable* prosimetro di area piccarda *Aucassin et Nicolette*<sup>8</sup>, così come nei romanzi cortesi di Chrétien de Troyes<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Sono i vv. 3019-3020, in Segre 1971, p. 536. Non è l'unica occorrenza della *Chanson*, anche al v. 113 vengono citati i *bachelor*, sempre in Segre 1971, p. 19.

<sup>4</sup> Si tratta del v. 3197 in Segre 1971, p. 563.

<sup>5</sup> Ai vv. 1333-1337 «voit l'apostoile, d'une part l'a sachié : / "Sire, dist il, prendrai ge la moillier? / - Oïl, beau sire, de gré et volentiers. / Bachelers estes, de terre avez mesier." / Respont li quens "Bien fet a otroier."», in Lachet 2020, p.188. Cfr. anche il v. 2211, sempre in Lachet 2020, p. 246 (sottolineatura mia).

<sup>6</sup> Ai vv. 453-464 «E dist lor Carlemaine: "Ben dei avant gabber. / Li reis Hugun li Forz nen at nul bachelor / de tute sa mainee, qui tant seit fort membré, / ait vestu dous haubers e dous heaumes formet, / si seit sur un destrer curant e sujurnet; / si ferrai sur les heaumes u il erent plus chers, / li feutre avec la sele del strer sujurnez; le branc ferrai en terre : si jo le lès aller, / nen ert mès receüz par nul hume chanerl / tresqu'il seit pleine haunste de terre desteret"», in Aebischer 1965, p. 59, ma cfr. anche la più recente edizione Bonafin 2007, p. 80 (sottolineatura mia).

<sup>7</sup> Al v. 7561, in Kay 1992, p. 452.

<sup>8</sup> «"Fix", fait li peres, "ce ne poroit estre. Nicolette laisse ester, que ce est une caitive qui fu amenee d'estrage terre, si l'acata li visquens de ceste vile as Sarasins, si l'amena en ceste vile, si l'a levee et bautisie et faite sa fillole, si li donra un de ces jors un baceler qui du pain li gaaignera par honor..." » in Liborio 1991, p. 36.

<sup>9</sup> Cito, ad esempio, il *Perceval*: come 'giovane (aspirante) cavaliere' si trova al v. 5034, «"Dames, veez merveilles; / ainc ne veïstes sa pareilles / ne mais n'en oïstes parler. / Veez le meillor bachelor / c'ainc mais veïssiez de vos oeix, / qu'il est plus biax et sel fait mieux / que toit cil qui sont au tornoi», e al v. 5065, in cui è chiara la sua funzione subalterna a quella del suo cavaliere, «"Ains est changieres, dist la quarte; / il n'a talent que il departe / as povres bachelers anqui / che avoir qu'il porte avec l[u]i..."», in Roach 1959, pp. 148-149. (sottolineature mie). Segnalo che in DéCT è riportato un ulteriore contesto, in cui *bachelor* assume il più generico significato di 'jeune homme' ma la lezione non è messa a testo in Roach 1959 né in Méla 1990, p. 234 (i versi corrispondenti sono i vv. 3118-3119), mentre è registrata nell'edizione Lecoy 1973-1975 al v. 3168. Per un regesto completo cfr. DéCT s.v. *bachelor*.

Anche nella duecentesca *Historie ancienne jusqu'a César*<sup>10</sup> è stata rintracciata almeno un'occorrenza della voce: ancora una volta, i *bachalier* sono giovani inesperti che devono mettersi alla prova, tanto che l'autore ne sottolinea l'età scrivendo che «si poroient li jovene bachalier esprover lor proueces et faire main beaus cous as Grijois dont onors lor crestoit toz les jors de lor vies»<sup>11</sup>.

Piuttosto antiche sono anche le attestazioni di *bachelier*<sup>12</sup> in testi letterari di area anglonormanna, si pensi alla *Vie de saint Nicolas* di Wace, composta nel XII sec. e quindi coeva alla già citata *Chanson de Roland*: qui *bachelor* ha il più ampio significato di 'giovane uomo' che non necessariamente aspira alla vita militare, come appunto fu San Nicola, che «ja iert bacelers tous formés / de mainte bonté alosés»<sup>13</sup>. Allo stesso modo, non è necessariamente connessa al lessico militare l'occorrenza di *bacelers* che si trova nel *lai d'Ignaure*, ma avrà piuttosto l'accezione di 'giovane uomo nobile'<sup>14</sup> che nei versi francese, sono in due ad accompagnare il marito dell'amante del protagonista<sup>15</sup>.

Non mancano occorrenze in testi documentari, dove il *bachelier* diventa anche 'giovane uomo celibe': nonostante venga meno il riferimento al ruolo militare dei *baccellieri*, l'idea del celibato vi resta fortemente legata. Solo i più giovani, infatti, che ancora dovevano misurarsi con i cavalieri e provare il loro valore, non avevano ancora una moglie che, al pari di terre e ricchezze, era necessaria per raggiungere lo *status* di uomo adulto: il matrimonio era precluso ai *baccellieri*, che si trovavano ancora all'inizio del loro percorso di vita<sup>16</sup>. Anche i testi di carattere pratico, dunque, citano i *bacheliers* come una categoria ben definita: si pensi al *Liber Albus* in cui si dichiara che gli uomini sposati possono provare la loro onestà con i giuramenti pronunciati anche da «bachelers u veduers», e viceversa<sup>17</sup>. Sempre con il valore di 'giovane uomo celibe' *bacheliers* si trova in alcuni documenti del Poitou del 1478: «par les parroisses dudit bas

---

<sup>10</sup> Cfr. Visser-van Terwisga, 1995-1999, vol 2, pp. 217-272; Rochebouet 2015, pp. 5-75;

<sup>11</sup> È il capitolo rubricato *Que Etiocles requist ses aïes encontre les grigois*, in Visser-van Terwisga 1995-1999, vol. 1, p. 53 (sottolineatura mia).

<sup>12</sup> *Bachelier* è la grafia moderna, come figura nei dizionari francesi.

<sup>13</sup> Si tratta dei vv. 66-67, in Laurent – Le Saux – Bragantini-Maillard 2019, p. 382; rimando alle pp. 346-349 della medesima edizione per la biografia e la storia del culto del santo.

<sup>14</sup> Ai vv. 498-499: «li sire avoit deus bacelers / od lui, ki si neveu estoient», in Di Febo 2002, p. 76 (sottolineatura mia).

<sup>15</sup> Per la sequenza narrativa si guardi ai vv. 468-507, in Di Febo 2002, pp. 74-76.

<sup>16</sup> Per il concetto di *joven* nella letteratura e nel mondo cortese rimando a Flori 1975, pp. 289-313 e a Ménard 1992, pp. 171-186. Cfr. anche Lazar 1964; Köhler 1976; Cropp 1975 pp. 413-421.

<sup>17</sup> In Bateson 1904-1906, vol. 1, p. 48.

pays de Poictou les jeunes compagnons que on appelle bachelliers à marier ont acoustumé tous les ans, à chacune feste de Penthecoustes, eulx assembler joyusement»<sup>18</sup>.

Dal XIV sec. *bachelor* conosce un nuovo sviluppo semantico: si svincola infatti dell'accezione militare per legarsi all'ambito universitario, diventando quindi il sostantivo usato per indicare 'celui qui, dans une faculté, est promu au premier des grades universitaires'<sup>19</sup>: *bacelliere* è, ad esempio Michel de Massa, esegeta e predicatore dell'ordine di Sant'Agostino, viene così definito in una traduzione francese della sua *Passione*. Il traduttore identifica Michel de Massa come «bacheleirs fut an theologie, / li millours qui fut an sa vie»<sup>20</sup> e cioè come il più grande teologo del mondo conosciuto, con un'accezione certamente ben lontana dal primigenio significato di 'aspirante cavaliere'. L'idea stessa dell'ambizione viene meno: il *bacelliere* non è più un giovane nel mezzo del suo percorso di realizzazione sociale ma è un uomo compiuto, che ha già raggiunto il più alto grado possibile, come, ad esempio Ernoul de Gibecque, «presbtre, maistre en ars et bachelor en decret»<sup>21</sup>.

La voce, di sicura origine francese, riesce comunque a diffondersi in nell'area della lingua d'oc<sup>22</sup>, seppur non capillarmente: la caratteristica principale del *bacalar* è legata alla sua età<sup>23</sup>, ma non mancano figure citate come massimi esperti di diritto, come Arnaud Algar, «bachelier en leys»<sup>24</sup>.

I *bacellieri*, intesi genericamente come 'giovani uomini', danno traccia della loro presenza in testi piuttosto antichi, come la canzone di preghiera *Flors de Paradis* (BdT 461.123)<sup>25</sup>, composta, probabilmente verso gli inizi del XIII sec., ma anche nell'unica ballata occitana provvista di musica, la ben nota *A l'entrada del tens clar* (BdT 461.12)<sup>26</sup>

---

<sup>18</sup> In Guérin – Celier 1914-1919, p. 226.

<sup>19</sup> TLFi s.v. *bachelier*

<sup>20</sup> Meyer 1886, p. 175 (sottolineatura mia).

<sup>21</sup> Si tratta di un documento del 1420, in Mollat 1965-1969, vol. 1, p. 365 (sottolineatura mia).

<sup>22</sup> *Bacalar* è da considerarsi come un forma adattata di una voce di origine oitanica, poi mutuata dalla lingua d'oc, come dimostra il minor numero di attestazioni.

<sup>23</sup> Cfr. Raynouard s.v. *bacalar*.

<sup>24</sup> Arnaud Algar è il vincitore della violetta per la sua *Canço de Notra Dona*, in Jeanroy 1914 p. 49 (testo pp. 46-49).

<sup>25</sup> Per quello che riguarda la datazione, l'editrice la segnala come una canzone piuttosto recente, data la mancata osservazione della declinazione bicasuale, in Spaggiari 1977, pp. 314-350, l'occorrenza è a p. 343.

<sup>26</sup> Appel 1895, pp. 86-87.

che potrebbe essere «una de les mostres supervivents d'aquelles cançons de primavera de les quals s'hauria derivat, segons Gaston Paris, tota la lírica dels trobadors»<sup>27</sup>.

Sicuramente interessante è il fatto che *bacalar* si trovi in opere per così dire di “confine” tra l'occitano e il catalano, oltre che il castigliano: è il caso della redazione provenzale della *Vita* di santa Margherita, un testo piuttosto povero dal punto di vista lessicografico e poco interessante a livello metrico<sup>28</sup> ma ricco di castiglianismi e catalanismi<sup>29</sup> in cui viene citato un *bacalar* intento a ferire la santa<sup>30</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

L'origine anticofrancese della voce è testimoniata dalla più diretta derivazione dalla forma *bachelor* con il suffisso oitanico *-ier*, con indebolimento della vocale tonica e pretonica, a cui va ad aggiungersi la palatalizzazione dell'occlusiva velare sorda [k], piuttosto che dal provenzale *bacalar*, che resta più prossimo all'etimo latino, seppure con scempiamento della geminata.

La prima attestazione in area italiana la si trova nel marchigiano *Ritmo di Sant'Alessio* nella forma plurale *batzileri*<sup>31</sup>. Questa occorrenza si dimostra da subito interessante: in questa agiografia metrica, composta nel XII sec. (si tratta infatti di uno dei più antichi testi dell'italiano delle origini ad oggi conservati), il ruolo sociale dei *batzileri* è esplicitato, i compagni di Sant'Alessio «eranu soi fideli cavalieri»<sup>32</sup>. L'idea dell'ambizione e della carriera militare *in fieri* sembra esser già venuta meno, tanto che in questo ritmo i *baccellieri* sembrano aver raggiunto l'apice dalla vita sociale<sup>33</sup>.

---

<sup>27</sup> Serra-Baldó 1998, p. 33 (per il testo riprende l'edizione Bartsch-Koschwitz 1904).

<sup>28</sup> Jeanroy 1899, p. 10.

<sup>29</sup> Jeanroy 1899, pp. 8-9.

<sup>30</sup> Ai vv. 185 e 234, in Jeanroy 1899, p. 28 e p. 30.

<sup>31</sup> Contini 1960, vol. 1, pp. 17-28. L'occorrenza è a p. 18. Segnalo che la presenza del digramma <tz> nella forma *batzileri* esclude una possibile derivazione dal provenzale: la grafia riproduce infatti l'affricata propria dell'anticofrancese,

<sup>32</sup> Si tratta del v. 28, in Contini 1960, vol. 1, p. 18. Segnalo che nella versione francese, la *Vie de Saint Alexis*, non figura nessun *bachelers*, cfr. l'edizione Paris 1885.

<sup>33</sup> Contini glossa così nella nota 27 (vol. 1, p. 18): «*batzileri*: propriamente 'aspiranti cavalieri'», ma se è pur vero che questo sarebbe il significato originario della voce, il testo racconta una differente storia, trasformando i *baccellieri* in cavalieri compiuti. Si noti il tentativo di resa grafica dell'antica pronuncia francese.

Simile, seppur priva dell'accezione militare è la seconda<sup>34</sup> (in senso cronologico) occorrenza rintracciata nella *Cronica* di Dino Compagni, compilata tra il 1310 e il 1312: qui si racconta di quando Filippo il bello, re di Francia, alleatosi con Sciarra Colonna, dichiarò eretico papa Bonifacio VIII, che fu per questo sequestrato ad Agnani e portato a Roma, dove venne ucciso. Proprio nel corso del processo-farsa per l'accusa di eresia Filippo IV di Francia «raunò in Parigi molti maestri in teologia e baccellieri, de' frati minori e predicatori e d'altri ordini»<sup>35</sup>: degli esperti, dunque, o comunque degli studiosi compiuti di discipline religiosi.

Sta invece compiendo ancora il suo apprendistato il *baccelliere* citato da Dante, nella metafora che vede l'autore come uno studioso che ancora non ha compiuto l'esame finale di teologia, che riflette in silenzio per prepararsi all'ultima domanda del suo maestro, che, in questo passo della *Divina Commedia*, è rappresentato da Beatrice<sup>36</sup>.

L'accezione militare, strettamente connessa all'idea di gioventù, si trova nel volgarizzamento senese del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure ad opera di Binduccio dello Scelto: a Troia sono molti «li giovani baccellieri che vi so, si dilectano molto in portare arme e molto lo' piaceva lo sedio»<sup>37</sup>, che vedono l'aggettivo esplicitato<sup>38</sup>, così che il loro ruolo di apprendisti cavalieri sia reso evidente proprio da questa *iunctura*<sup>39</sup>. Se di per sé l'occorrenza di *baccellieri* non ha necessariamente un'implicazione militare, bisogna considerare che, da un punto di vista culturale, era

---

<sup>34</sup> Escludo qui le occorrenze trovate in alcuni documenti senesi del XIII sec. (più specificatamente compilati tra il 1277 e il 1282) perché si tratta, a parer mio, del medesimo antropónimo riconducibile a *Bacaliere*. Segnalo che però in TLIO s.v. *baccelliere* al punto 1. è riportata proprio un'occorrenza tratta dai documenti in questione e che, invece, nel *corpus* TLIO in Gattoweb le attestazioni sono diversamente lemmatizzate, ora sotto *bacaliere* n. p., ora sotto *baccelliere* s.m. Come già detto, credo che in tutti i casi sia da considerarsi nome proprio. Per edizione e commento rimando ad Astuti 1934.

<sup>35</sup> In Cappi 2013, p. 81.

<sup>36</sup> Nel canto XXIV del *Paradiso*, vv. 46-51: «Sì come il baccalier s'arma e non parla / fin che 'l maestro la question propone, / per approvarla, non per terminarla, / così m'armava io d'ogne ragione / mentre ch'ella dicea, per esser presto / a tal querente e a tal professione» in Petrocchi 1994, vol. 4, p. 396. L'edizione Petrocchi è quella di riferimento nei *corpora* OVI e TLIO, ma si riferisce alla prima edizione, del 1966-1967 (sottolineatura mia).

<sup>37</sup> In Gozzi 2000, p. 331.

<sup>38</sup> La stessa cosa succede anche nel volgarizzamento della *Deca prima* di Tito Livio ad opera di Filippo da Santa Croce, che, più probabilmente aveva un antecedente francese, oggi perduto, di proprietà della corte angioina di Napoli, cfr. l'edizione Dalmazzo, 1845-1846.

<sup>39</sup> Similmente, le occorrenze di *bachelor* nel *Roman de Troie* sono sempre legate all'ideale di gioventù: cfr., ad esempio, i vv. 5437, 14993 e 17524 in Constans 1904-1912, vol. 1 p. 284; vol. 3 p. 11 e p. 152.



conseguenza ovvia che i giovani uomini si interessassero alla guerra e alle attività a essa connesse: da questo si rende possibile lo slittamento semantico, che fa sì che la categoria stessa dei *baccellieri* venga identificata con quella degli aspiranti cavalieri che ancora non avevano raggiunto l'età adatta.

Nella *Cronica* del Villani<sup>40</sup>, però, di qualche anno successiva al volgarizzamento di Binduccio<sup>41</sup>, l'idea della giovane età viene nuovamente meno e *baccellieri* diventa il perfetto sinonimo di 'cavaliere' o, genericamente 'uomo d'arme'<sup>42</sup>. Ancora più esemplificativo di questa ormai avvenuta sinonimia è uno dei *proverbia* pseudoiacoponici: si tratta del proverbio LXXXIII in cui viene detto che

Molto è grande lo nibbio, minore è llo sparviero;  
el garçon fa vergongnia ad grande baccillero.  
Non prender forte briga, quando non t'è mistiero.  
Cavalier non puoi essere, si'-te buono scudiero<sup>43</sup>.

Il *baccillero* si contrappone al *garçon*, come il *cavaliere* è in opposizione allo *scudiero*: non è infatti motivo di vanto avere un subalterno eccellente, ma anzi è bene rendersi conto di quali siano i propri limiti e di non ambire a ricoprire mediocrementemente una posizione di potere. Un *baccelliere* prova vergogna se il suo *scudiero*, nel proverbio il *garçon*, lo supera in valore e in questo modo si rende evidente come l'idea di apprendistato sia qui venuta meno, dato che il *baccillero* è il punto più alto della carriera militare<sup>44</sup>.

◇ La voce nei cantari:

---

<sup>40</sup> L'edizione di riferimento è Porta 1990-1991.

<sup>41</sup> La composizione della *Cronica* è data al 1348, quella del volgarizzamento al 1322.

<sup>42</sup> Cfr. ad esempio il capitolo 86 del libro VIII: «per la qual cosa il detto re Carlo si tenne molto per contento, disiderando la battaglia, e parendogli avere ragione; e invitarsi a llui de' migliori cavalieri del mondo d'arme per essere alla detta battaglia, per parte più di Vc, e feciono apparecchio, la maggiore parte Franceschi e Provenzali, e alcuno altro baccelliere d'arme nominato, d'Alamagna, e d'Italia, e di Firenze se ne profersono assai», in Porta 1990-1991, vol. 1. p. 544 (sottolineatura mia). La stessa cosa succede nella *Cronica* fiorentina di Matteo Villani, edizione in Porta 1995.

<sup>43</sup> In Bigazzi 1963, p. 59.

<sup>44</sup> L'idea di apprendistato non svanisce del tutto, nemmeno nell'italiano contemporaneo: si tratta comunque di una voce piuttosto rara che afferisce un registro elevato ma lascia comunque delle tracce, come in *Addio*, una canzone del cantautore modenese Francesco Guccini che, nella prima strofa si definisce come «io, Francesco Guccini, eterno studente / perché la materia di studio sarebbe infinita / e soprattutto perché so di non sapere niente, / io, chierico vagante, bandito di strada, / io, non artista, solo piccolo baccelliere» (sottolineatura mia).

L'uso della voce nei cantari sembra più prossimo all'ultimo individuato, ossia quello di 'uomo d'arme' già realizzato, che ha terminato l'addestramento militare<sup>45</sup>.

Nei cantari di *Febus-el-Forte*, il gallicismo ricorre tre volte e in tutti i casi assume un valore generico di 'cavaliere' di cui diventa perfetto sinonimo data la sua funzione di parola-rima: come già evidenziato da Limentani, nel corso di questi cantari «è facile scorgere che le parole ricorrenti solo in rima tendono a raggrupparsi in una certa quantità secondo una non folta serie di terminazioni o suffissi, a volte in modo alquanto artificioso»<sup>46</sup>. Vieni quindi a costituirsi una sorta di "gruppo" rimico, dove figurano i *destrieri*, i *cavalieri*, i *guerrieri* e i *bacelieri*, in cui gli ultimi tre sostantivi diventano necessariamente sinonimi che evitano al canterino di cadere in ripetizioni poco eleganti.

Un dato interessante è che nel volgarizzamento pisano del *Palamedès* non compaiono mai dei bacellieri, anche a fronte di un *baceler* citato nel modello francese: Breus sta dialogando con l'anziano cavaliere in cui si è imbattuto dopo l'inganno della fanciulla. La giovane dama, infatti, ha fatto sì che Breus cadesse in una grotta sotterranea e se ne era allontanata credendolo morto. In realtà, il protagonista di questa branca del *Guiron* è sopravvissuto e ha potuto esplorare la cava, dove ha trovato diverse stanze in cui erano sepolti il nobile Febus, i suoi figli e la sua amata. Nell'ultima camera Breus si imbatte in un anziano cavaliere, ancora dotato di straordinaria forza che gli pone una serie di domande su cosa stia succedendo nel modo al di fuori della grotta. Breus però dubita della forza dell'anziano che prontamente ribatte dicendo di essere «top greignour» di quanto non lo sia Breus, che è ancora «joine baceler»<sup>47</sup>. La giovane età, soprattutto se paragonata a quella del cavaliere senza nome, viene esplicitata e Breus viene definito come se fosse un apprendista, non ancora del tutto realizzato. Il traduttore riporta questo passo ma lo modifica: «disse lo pro' homo: "Anco sono io maggiore che voi non siete: e sì che siete voi molto grande"»<sup>48</sup>. Non si tratta di un cambiamento privo di implicazioni: a differenza di quanto raccontato dal testo francese, nel volgarizzamento Breus viene definito come un cavaliere compiuto, *grande*,

---

<sup>45</sup> Sono tutte occorrenze riferibili alla vita militare, mancano attestazioni in senso di 'studioso'.

<sup>46</sup> Limentani 1962, p. XXXI.

<sup>47</sup> In Limentani 1962, p. 68.

<sup>48</sup> In Limentani 1962, p. 69.

e viene meno l'idea dell'essere *in fieri* che, come già detto, è connaturata all'origine della voce.

Anche nel cantare della *Dama del Verzù* il *bacelliere* è un cavaliere già realizzato, tanto più che è descritto come «un molto nobil cavaliere, / giovane gentilissimo e cortese, / ben costumato di tutte maniere, / ricco d'argento d'argento, possessioni e arnese»<sup>49</sup>. Se è pur vero che messer Guglielmo, questo il nome del cavaliere, è definito «giovane», va detto che tutte le altre caratteristiche sono proprie di un uomo la cui posizione sociale è ben definita: egli infatti ha terre, denaro e tutte le virtù che in realtà gli scudieri dovrebbero ancora acquisire. L'idea della gioventù è però necessaria per inquadrarlo come il perfetto amante cortese ma non ha, a parer mio, alcuna connessione con l'etichetta di *bacelliere*<sup>50</sup> che viene qui usata, come già in altri casi, in qualità di sinonimo di «cavaliere» riportato in un verso precedente.

Nella *Spagna*, a esser definito *bacellieri* è Ferraù, uno dei più celebri eroi saraceni: pensare che il gallicismo serva per definire il guerriero come 'aspirante cavaliere' è sicuramente improprio. Ferraù è infatti il nemico giurato di Rolando – da cui poi verrà ucciso alla conclusione di un estenuante duello – in grado di sconfiggere e imprigionare i più valenti eroi cristiani, come Olivieri, Astolfo e Uggeri il Danese: come per gli altri cantari già citati, si può pensare che il canterino ricorra a *bacellieri* come parola-rima per evitare la ripetizione con il «cavalieri» che lo segue, nella stessa ottava a distanza di un verso. Una scelta condizionata, dunque, che si indirizza verso una voce sinonimica, perfettamente intercambiabile, ormai, con *cavaliere*. Nell'*Entrée d'Espagne*, il poema franco-italiano con cui la *Spagna* sembrerebbe in qualche misura indebitata, non definisce mai Ferraù come *bacelliere* ma ricorre alla forma *bachelers* per definire un gruppo non meglio identificato di guerrieri a cui, in più, attribuisce anche l'aggettivo «jounes»<sup>51</sup>. Un *baçaller* è citato invece nella lassa DCLXXIII<sup>52</sup> come

---

<sup>49</sup> Manetti 2002 in Benucci – Manetti – Zabagli 2002, vol. 1, pp. 378-379.

<sup>50</sup> Segnalo che non c'è corrispondenza tra il cantare e il presunto antecedente, la *Chastelaine de Vergi*: nei versi di presentazione del protagonista maschile, quest'ultimo viene detto che «li cevaliers fu biaux et cointes», ricorrendo dunque solo al sostantivo *cevaliers* per indicare la classe sociale; in Angeli 1991, p. 54.

<sup>51</sup> Si tratta del v. 11956 in Infurna 2011, p. 168.

<sup>52</sup> Sono i vv. 15527-15553 in Infurna 2011, p. 368. Segnalo che però in RIALFrI *bachelor* è segnalato, a mio avviso erroneamente, come italianismo: come si è visto *bacelliere* tende a perdere, in italiano antico, la connotazione di giovinezza che invece si trova pienamente

corrispettivo metaforico di Rolando: vengono messe a confronto le grandi emozioni che il protagonista e il *baçaller* provano nel trovarsi vicino a una persona a loro cara. Per Rolando si tratta di Olivieri, che era stato fatto prigioniero dai Saraceni, per il *baçaller* è la ragazza amata che si lascia stringere per la prima volta, nuda, in un abbraccio. Si può facilmente immaginare la giovane età dei due amanti citati, tanto più che si tratta della prima esperienza d'amore fisico, e che quindi *baçaller* possa essere tradotto come 'ragazzo', senza che vi siano connotazioni militari: in primo piano viene messa l'idea di giovinezza che, coadiuvata dall'inesperienza, fa sì che l'emozione provata sia a tal punto intensa da cambiare il colore del viso e ridurre al silenzio. Così infatti reagisce Rolando, che pur non è certamente un giovane eroe inesperto, ma tanto è grande la gioia nel rivedere il suo compagno d'arme che ritorna, a livello emotivo, all'età delle prime scoperte<sup>53</sup>.

Un ultimo appunto può essere fatto sull'occorrenza nel *Gibello*: questo cantare, tramandato da un solo codice quattrocentesco<sup>54</sup>, attinge a diversi *topoi* tipici della letteratura francese, al punto che è difficile e, forse, quasi inutile cercare di rintracciare un preciso antecedente. Tuttavia la critica<sup>55</sup> ha individuato nel *Lai de Freisne* di Maria di Francia il modello più vicino<sup>56</sup>, per via del *topos* del protagonista che, abbandonato ancora bambino, parte alla ricerca delle sue origini. Si noti che si tratta di un nucleo narrativo piuttosto diffuso nell'Europa romanza e non solo<sup>57</sup>, che ripercorre *topoi* tipici del racconto fiabesco, come l'abbandono dell'eroe protagonista ancora in fasce<sup>58</sup> e la *quête* delle proprie origini, che non sembrano in realtà strettamente collegati al *lai* individuato come modello.

Se è pur vero che anche il *lai de Freisne*, o del *Frassino*, si apre con un parto gemellare e il conseguente abbandono di uno dei neonati, bisogna ricordare che proprio la nascita

---

rispettata nelle occorrenza rintracciate nell'*Entrée* e che, credo, dipenda più direttamente dalla voce francese.

<sup>53</sup> Sempre con uso metaforico e sempre legato all'ambito emozionale (in questo caso si tratta del forte desiderio di combattere) si trova un *baçalier* al v. 10041 che spera di baciare l'amata sotto i suoi vestiti: «plus desirent bataile, se Damedieix me saut, / ne feit baçalier dame basier soz son bliaut», in Infurna 2011, p. 84.

<sup>54</sup> Zabagli 2002, in Benucci – Manetti – Zabagli 2002, vol. 1, p. 463

<sup>55</sup> Zabagli 2002, in Benucci – Manetti – Zabagli 2002, vol. 1, p. 463

<sup>56</sup> L'individuazione nel *Lai de Freisne* del modello del *Gibello* si trova già in Levi 1914b, p. 25.

<sup>57</sup> Cfr. Bendinelli Predelli 1981, pp. 21-22.

<sup>58</sup> Prima di *Gibello*, sono stati bambini abbandonati Mosè, Paride, Edipo, Romolo e Remo, cfr., sul *topos* letterario dell'infante abbandonato, Pagliano 1991.

di due figli è un motivo ricorrente nella letteratura, è il T.578.1<sup>59</sup> e che i motivi che le ragioni che spingono le madri alla scelta non potrebbero essere più diverse: nel *Gibello* la decisione è conseguente a una presa di posizione del re, mentre nel *Frassino* è dovuta ad allusione fatte da una dama sua pari. Le scelte linguistiche confermano questa mancata corrispondenza tra le due versificazioni. Per prima cosa, è bene notare che l'intera sequenza narrativa non trova alcun riscontro nel *lai* (si tratta di uno scontro tra il protagonista e un cavaliere del temibile Conte Vermiglio): già questo dato spinge a mettere in crisi l'identificazione del *Frassino* come modello del *Gibello* e si trova ulteriormente confermato dal fatto che i gallicismi del cantare non si trovino nel *lai*. Nel *Frassino*, quindi, non vi è alcuna traccia di *baccellieri* al soldo dei più terribili nemici, sono tutti indicati come *chevalier*.

Se dunque si vuole trovare un modello per queste ottave, bisogna, credo, rinunciare all'idea di un unico testo-fonte e, piuttosto, immaginare che il canterino attingesse a una fonte ideale e miscellanea, non ben riducibile a un'unica opera.

---

<sup>59</sup> Cfr. il monumentale *Motif-Index*.

## **Baldovino** s.m.

‘membro virile’

◇ Forme:

*baldovino*.

◇ Occorrenze:

- *Indovinello*: □ XXX.3 e baldovino ne predea diletto / e cominciossi a rizar per lo caldo.

◇ Etimo: dall’afr. *baudouin*, a sua volta dall’antroponimo Baldowin<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La voce è attestata in area galloromanza a partire dal XIII sec. con il significato di ‘âne’<sup>2</sup>, dal nome proprio dato all’animale in contesti favolistici, e successivamente come ‘membro virile’<sup>3</sup>.

In senso erotico, si trova, ad esempio, in almeno un *fabliau* trecentesco, il racconto del *Prestre teint*, indentificato come possibile antecedente di un altro cantare, il *Cantare dei tre preti*: ci si trova nella scena finale dell’inganno al prete, che convinto di poter sedurre una casta dama si trova invece a doversi nascondere dal di lei marito, che, in combutta con la moglie, ha ordito la trappola. Lo stolto chierico, nudo, si è rintanato dentro un barile di tintura ma il signore, volendo portare ancora avanti la sua vendetta dichiara di voler verificare come sia venuto il crocifisso messo a colorare proprio dentro quella botte. Il prete, dunque, finge di essere l’opera tinta e viene così messo accanto al fuoco per asciugarsi ma proprio lì «le cler feu, qui vers son dos raie / li fet son baudöin drecier»<sup>4</sup>. Il *baudöin* citato non è certamente l’asino ma è un rimando scherzoso al membro virile del prete, che tradirà così la sua natura umana

---

<sup>1</sup> FEW XV-1, p. 3a, l’antroponimo è di origine germanica ma l’anticofrancese sembra essere stato l’intermediario per l’ingresso della voce in italiano antico. Cfr. Contini 1960, vol. 2, p. 655; DEI s.v. *baldovino*; GD s.v. *baudouin*; REW 900 e TLIO s.v. *baldovino*.

<sup>2</sup> FEW XV-1, p. 34a

<sup>3</sup> Il passaggio da ‘asino’ a ‘membro virile’ in contesti erotici non deve stupire, ma è anzi ben consolidata nella tradizione letteraria, si pensi alle vicende raccontate da Apuleio ne *L’asino d’oro*, in cui più volte si viene a discutere degli attributi non indifferenti dell’animale.

<sup>4</sup> In *NRCE*, vol. 7, p. 329 (sottolineatura mia).

costringendolo alla fuga, in seguito alla minaccia di vederlo tagliato, dato che sarebbe un'indecenza inaudita per un sacro crocifisso.

Con lo stesso significato si trova nel *Recueil de galanteries* composta tra la seconda metà del XIV sec. e gli inizi del XV sec., in cui viene raccontato di un certo Guignier che «se ce n'estoit pour ces gens afoier, / qui ne bouste ce baudouin dedens / en trebuschant l'un desoubz l'autre adens / et en faisant d'amours tous les delis»<sup>5</sup>.

Per quel che riguarda l'asino e il suo nome proprio, che, sicuramente, sono stati i significati originari della voce si deve ancora guardare alla favolistica: una traccia duecentesca sono i *fabliaux*, come il *Testament de l'Asne* di Rutebeuf<sup>6</sup> e il *Connebert* attribuito a Garin le Leu, autore di altri testi analoghi<sup>7</sup>. Nel *Testament* si racconta la storia di prete piuttosto avido, il cui amato asino muore dopo vent'anni di onorato servizio: l'affetto era tale che, contravvenendo alle regole, il prete fa seppellire l'animale in un cimitero. Quando il fatto giunge alle orecchie del vescovo, quest'ultimo convoca il curato, che si presenta all'incontro il giorno successivo, con una borsa piena di venti monete d'argento, una per ogni anno di lavoro dell'asino: la somma sarebbe stata lasciata dall'animale stesso per il vescovo, che accentando il denaro, acconsente anche alla sepoltura in terra cristiana. L'amato asino ha un nome, Bauduÿn, che viene esplicitato dai delatori nell'informare il vescovo dell'inopportuna sepoltura<sup>8</sup>.

Sempre un prete è il protagonista del *Connebert*, dai toni molto più licenziosi: Richard, questo il nome dell'uomo di chiesa, intesse relazioni sentimentali con un discreto numero di donne sposate della borghesia. Tra le sue conquiste figura Mahaut, la bella moglie del fabbro Tiebaut che, stanco dei continui tradimenti, decide di vendicarsi evirando il chierico: l'inganno ordito da Tiebaut e dal suo aiutante funziona a

---

<sup>5</sup> Sono i vv. 12-15 in Vitale-Brovarone 1980, p. 79. Si tratta di una *balade* trascritta nel manoscritto, oggi conservato presso l'Archivio di Stato di Torino, segnato J.b.IX.10 e realizzato tra la fine del XIV sec. e i primi decenni del XV da uno o più copisti particolarmente appassionati alla lirica francese.

<sup>6</sup> La biografia dell'autore è molto scarsa: probabilmente di origine champenois, deve aver compilato la sua prima opera nel 1249 e doveva essere ancora in vita nel 1277, data di composizione della *Nouvelle Complainte d'Outremer*; cfr. *NRCF*, vol. 9, pp. 239-240.

<sup>7</sup> Anche quest'autore deve essere stato attivo nel pieno del XIII sec., ma non ci sono elementi che permettano di datare la composizione dei suoi *fabliaux* con maggior precisione; cfr. *NRCF*, vol. 7, pp. 217-218.

<sup>8</sup> «- Et qu'a il fait? dit le pseudom. / - Il at pis fait c'un Beduÿn, / qu'il at son asne Bauduÿn / mis en la terra beneoite», il prete dunque avrebbe fatto peggio di un Beduino, e cioè di un pagano, seppellendo il suo amato Baldovino in terra consacrata; in *NRCF* 1983-1998, vol. 9, p. 248.

meraviglia, sarà lo stesso prete a doversi mutilare per salvarsi dalla fucina incendiata. Una volta guarito, nemmeno le istituzioni saranno a favore di questo bizzarro casanova: la corte infatti respingerà le sue accuse, giudicando l'evirazione una punizione adeguata. In questo *fabliau*, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, *baudoïn* non è usato nel suo senso più figurato ma è il nome proprio di un asino, usato come corrispettivo metaforico del prete: il narratore scrive che Tiebaut e il suo aiutante «li ont tant batu lo dos / c'onques li boens vilains Mados, / que lo tenoit por Curoïn, / ne feri tant sor Baudoïn»<sup>9</sup>, e cioè che il chierico è stato più picchiato di quanto lo sia stato l'asino Baudoïn dal suo padrone Mados.

*Baudoïn* come nome proprio resta anche negli anni successivi, come nella canzone *Yo, yo! compère, commère*, una «chanson à danser n'a que très-peu de sens»<sup>10</sup>, in qui viene detto che Penotte «s'en va au moulin / dessus son asne Baudoyñ»<sup>11</sup>.

In un'altra lirica anonima, piuttosto tarda, si ritrova ancora *baudoïn*, che, in questo caso indica l'asino in quanto tale, presentato in dittologia sinonimica: «son asne et gentil baudouin»<sup>12</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Se si tralascia *Baldovino* come nome proprio<sup>13</sup>, che, forse, è più strettamente imparentato con il germanico, la prima attestazione risale alla seconda metà del XIII sec.: si tratta di un sonetto di Onesto da Bologna indirizzato all'amico Cino da Pistoia. Nella terzina dal sapore proverbiale l'autore afferma che «ch'a trar un baldovin vuol lunga corda»<sup>14</sup>, dove *baldovin* sarà da intendersi come l'asino in generale<sup>15</sup>.

---

<sup>9</sup> In *NRCE*, vol. 7, p. 234.

<sup>10</sup> Paris 1875, p. 136, il testo è alle pp. 136-137.

<sup>11</sup> Ai vv. 35-36, in Paris 1875, p. 137.

<sup>12</sup> Si tratta della *Deploration de Robin* in Montaignon 1855-1878, vol. 5, p. 245.

<sup>13</sup> L'antroponimo si ritrova in numerose carte fiorentine, o più genericamente toscane. In contesti come le cronache, invece, ritorna frequentemente come il nome proprio dei sovrani provenienti dall'area germanica o come Baldovino re di Gerusalemme. La ricerca è stata fatta nel *corpus OVI*.

<sup>14</sup> In Orlando 1974, p. 51 [testo pp. 51-52] (sottolineatura mia).

<sup>15</sup> Anche per Contini 1960, vol. 2 p. 656 [testo pp. 655-656] e TLIO s.v. *baldovino*.



Di qualche anno successiva è l'occorrenza in Cecco Angiolieri, nel sonetto *Stando lo baldovino dentro un prato*, in cui l'asino stesso prende la parola, pentito della decisione mal riuscita di saltare un fosso<sup>16</sup>.

Appartengono dunque alla lirica le prime occorrenze di *baldovino* in area italiana, ma, a oggi, non si può ricostruire con sicurezza il percorso di diffusione della voce. Si può però formulare un'ipotesi: se si guarda al francese, si nota come siano i *fabliaux*, di fatto, a utilizzare per primi *Baudouin* (con diverse grafie): queste brevi narrazioni in versi a carattere satirico tradiscono spesso tratti popolareggianti che rielaborano materie e argomenti già propri della letteratura latina, oltre che di origine orientale. La cultura favolistica francese potrebbe costituire, almeno in parte, il bacino lessicale da cui i poeti dell'italiano attingono per le loro rime: questi racconti comici hanno sicuramente circolato, sotto varie forme, in tutta l'Europa romanza e proprio la loro diffusione potrebbe costituire il canale di introduzione. Non per forza gli autori italiani dovevano conoscere il *Connbert* e il *Testament de l'Asne* ma, forse, ne avevano sentito versioni diverse, magari già tradotte, in cui l'asino restava identificato come *Baldovino*.

◇ La voce nei cantari:

La voce si trova in un solo cantare, *l'Indovinello*, dai toni estremamente licenziosi: una giovane e ingenua ragazza è restia all'idea di trascorrere la prima notte di nozze con il suo neo-marito, che invece è ben più scaltro di lei. Il giovane escogita uno stratagemma: si riferisce al suo membro come a un indovinello prezioso che un temibile uccello vorrebbe beccare, per preservarlo ha bisogno dell'aiuto della compagna, con una non troppo velata allusione al rapporto sessuale. In questa scena si colloca l'occorrenza della voce: lo spavaldo protagonista si sta riscaldando nudo davanti al fuoco e proprio lì «baldovino ne predea diletto»<sup>17</sup>, incuriosendo così la giovane sposa e aprendo la strada per la felice conclusione della nottata. La costruzione è molto simile al *fabliau* del *Prestre* ma questo non può certamente esserne la fonte: bisogna piuttosto ipotizzare che all'origine vi sia un'immagine consolidata forse proprio dalla letteratura popolareggiante, in cui strutture e stilemi tipici tendono a ripetersi.

---

<sup>16</sup> In Marti 1956, p. 225.

<sup>17</sup> In Benucci 2002, vol. 1, p. 264.

**Bordone** s.m.

‘bastone dei pellegrini’

◇ Forme:

*bordon, bordone.*

◇ Occorrenze:

- *FiBi*: ▫ III.5 e’ prese e la iscarsella e·llo bordone / per andare all’apostol di Gallicia...

- *Spagna*: ▫ XXII.XII.7 Carlone alzò allora il suo bordone / e in sulla testa a quel cuoco croscione.; ▫ XXII.XIII.3 e. 5 Carlo s’arosta con quel bordon grosso: / ... / Qualunque era da quel bordon percosso...; ▫ XXII.XV.4 Perché non ebbe, niente si tenne: / prese il bordone con gran niquitade.

◇ Etimo: afr. *bourdon* e prov. *bordon*, dal latino tardo BURDŌ, più propriamente dall’accusativo BURDŌNEM<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

L’evoluzione semantica della voce è sicuramente peculiare: in origine *bourdon* indicava il mulo da soma, che spesso accompagnava i pellegrini – ma non solo – nei loro viaggi. Il senso di ‘mulo’ è già in Isidoro di Siviglia e si conserva anche nel dialetto siciliano, nella forma *burduni*<sup>2</sup>: si tratta di un cambiamento di significato possibile attraverso l’uso metaforico del termine, un processo piuttosto frequente nelle lingue<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> FEW I, p. 813b. Cfr. anche AND *bordon* 1; DEI s.v. *bordone* 1; DELI 2 s.v. *bordone* 3; DFM s.v. *bordon* 1; DMF s.v. *bourdon* 1; Du Cange s.v. *burdo* 5; GD s.v. *bordon*; REW 1403; T-L s.v. *bordon* 1; TLFi s.v. *bourdon* 1; TLIO s.v. *bordone*.

<sup>2</sup> VS s.v. *bburduni* 1. Nel siciliano la voce conserva entrambi i significati, sia ‘mulo’, sia ‘trave principale del tetto’, cfr. s.v. *bburdunare*.

<sup>3</sup> Si pensi ad esempio a voci come *cavalletto* o *punaise*, ‘cimice’ e ‘puntina da disegno’ in francese, vedasi anche Baumgartner – Ménard 1996 s.v. *bourdon* 1, secondo cui «le bâton qui soutient le pèlerin ayant été assimilé à un mulet». Un’altra possibilità è che *bourdon* derivi dal gotico *bairan* ‘portare’. *Bourdon* ‘lancia’ sarà invece da ricondurre al francone *\*bihordôn*, ‘einzäunen’, in FEW XV-1, p. 106. L’occorrenza rintracciata nel *Declarus* di Senisio, in cui *burduni* è «gladius longus cum punta» sarà dunque da imputare all’evoluzione di quest’ultima voce e non a *bordone* ‘bastone’. A oggi nel TLIO si trovano *bordone* 1 ‘bastone’ e *bordone* 2 ‘tener bordone’, accompagnare con una melodia’, ma credo bisognerebbe aggiungere un terzo, in cui

La prima attestazione nel senso di ‘bastone’, almeno in ambito letterario, si trova nella *chanson de geste Aiol*<sup>4</sup>: quest’opera, la cui composizione si situa tra la fine del XII e gli inizi del XIII sec., racconta le vicende di Aiol, l’eroe eponimo, che aiuta diversi sovrani nel riportare la pace e nell’affermare la superiorità del mondo cristiano sui pagani. Qui, alla lassa XXXVI, si racconta dell’incontro fortuito tra Aiol e un pellegrino, che viene descritto con tutto il suo equipaggiamento: «bordon ot et escarpe, paume et espi / et boin mulet anblant a son plaisir / et vaillant escuier a li servir»<sup>5</sup>. Il fatto che venga esplicitato il *mulet* ambiente indica che, a questa altezza cronologica, ormai il termine *bordon* aveva perso la sua accezione di animale<sup>6</sup>, diventando il nome proprio del bastone di cui si servivano i pellegrini. Bastone e saccoccia sono anche l’equipaggiamento del pellegrino del *Roman de Horn*<sup>7</sup>, a cui si aggiunge un misero cappello<sup>8</sup>: sotto questa povera apparenza si cela in realtà Horn, il protagonista, il cui travestimento non riesce in realtà a nascondere la «char blanche et fresche la color»<sup>9</sup>. Ancora, sempre nel XII sec., nel *Roman d’Auberi*<sup>10</sup>, il *bordon* fa parte degli oggetti che un pellegrino porta con sé, insieme ad un *chapel*, un’*escharpe* e ad un *doublier*<sup>11</sup>.

Bisaccia e bastone diventano quindi i simboli identificativi di chiunque si metta nella condizione di pellegrino, uno *status*, che al pari di altri ruoli più istituzionalizzati, godeva di certi diritti e privilegi<sup>12</sup> e che, in quanto tale ha delle sue precise regole, anche vestimentarie. La *Chanson de Bertrand du Guesclin* riassume, in un felice sintagma

---

convogliare le occorrenze che, ad oggi, si trovano registrate del punto 3 di *bordone 1*. Per il *Declarus*, vedasi Marinoni 1955, p. 37.

<sup>4</sup> L’edizione di riferimento è Ardouin 2016. La prima edizione è Normand – Raynaud 1877 ma cfr. anche Foerster 1876 e la più recente Malicote – Hartman 2014.

<sup>5</sup> Sono i vv. 1536-1538 in Ardouin 2016, vol. 1, p. 286. Il verso è citato da Labande 1958, p. 339 a dimostrazione dell’avvenuto passaggio dal senso di ‘mule, mulet de pèlerin’ a ‘canne ferrée du pïeton’ (sottolineatura mia).

<sup>6</sup> Qualche traccia, seppur rara, rimane: si pensi ai *Quatre livres des Rois*, della seconda metà del XII sec., che traducono, glossandoli, i Libri di Samuele e di Malachia, inserendovi numerosi passi tratti dalla *Vulgata*. I traduttori sono, con ogni probabilità, di origine anglo-normanna. Qui l’armeno Naaman dichiara al profeta Eliseo di poter portare «dus burduns», in Curtius 1911, p. 183. Per la lingua dei *Quatres livres des Rois* vedasi anche Stempel 1975 e Löfstedt 1996. Per le tracce di *bordon* ‘mulo’, cfr. GD s.v. *bordon 1*.

<sup>7</sup> Pope 1955-1964.

<sup>8</sup> Ai vv. 3682-3684 «En la sale est entre li paumer pelerin. / escreppe ot e burdun e un chapeau feutrin, / par mi çoe que povre iert bien semblot de bon lin», in Pope 1955-1964, vol. 1, p. 126.

<sup>9</sup> Al v. 4039, in Pope 1955-1964, vol. 1, p. 137.

<sup>10</sup> Benary 1931.

<sup>11</sup> In Benary 1931, p. 57.

<sup>12</sup> Goetz 1987; Menestò 1993; Galent-Fasseur 1997 e Richard 2003.

quanto detto: in questa cronaca rimata, compilata prima del 1387, viene raccontata la vita di Bertrand di Guesclin, connestabile di Francia e viene detto che «a loi de pelerin de cors et de façon, / l'escharpe avoit au col, en la main le bourdon»<sup>13</sup>. Una legge, dunque, una codificazione necessaria dell'abbigliamento del pellegrino che senza questi elementi non poteva essere riconosciuto come tale.

Chiunque compiesse un pellegrinaggio, a prescindere dall'estrazione sociale o del genere, si sottometteva, di fatto, a Dio diventandone servitore: per analogia, i cavalieri che si dichiarano servi di un re temporale, compiono lo stesso gesto di devozione e, per loro, il *bourdon* diventa un simbolo della fedeltà al sovrano. Non avendo bisogno di un sostegno per il cammino, questo bastone si trasforma in un ornamento prezioso «d'or grany d'ung riche ruby», che questi valenti soldati porteranno sempre con loro, a perenne ricordo dell'obbedienza e rispetto che devono tributare al loro re<sup>14</sup>.

Un processo metaforico è alla base dell'evoluzione in senso osceno della voce, 'membro virile', che trova il suo spazio in racconti licenziosi, come i *fabliaux*<sup>15</sup> o il *Champion des dames* di Martin le Franc<sup>16</sup>.

Per quel che riguarda il dominio occitano<sup>17</sup>, le occorrenze della voce sono piuttosto scarse: *bordon* sarà da considerarsi come un prestito francese, da cui viene mutuato anche il significato. L'attestazione letteraria più antica si trova nella *Chanson de Girart de Roussillon*<sup>18</sup>, la cui lingua mescola elementi occitani a voci francesi, in un complesso *mélange* linguistico, in cui i confini sono di difficile individuazione<sup>19</sup>. Il *bordons* continua a far parte dell'equipaggiamento dei pellegrini, come si vede nel ben più tardo mistero

---

<sup>13</sup> Si tratta dei vv. 12815-12816 in Charrière 1839, vol. 1, p. 447. Ma cfr. anche Faucon 1990-1991, vol. 1, pp. 271-272.

<sup>14</sup> Questo gioiello si trova citato nella *Cronique* quattrocentesca di Mathieu d'Escouchy, in Fresne de Beaucourt 1863-1864, vol. 1, p. 249. Ancora, i *bourdon* sono citati nella descrizione del collare che portavano i cavalieri membri dell'Ordine di San Michele, istituito da Luigi XI nel 1469: « Les coursiers desdits ducs estoient, / au moins d'Orleans et Bourbon, / tous couverts d'or, qui soustenoient / sur eux finance, a grand foison, / en grosses coquilles et bourdon, / qui est en effet demonstrance / que les seigneurs de grand renon / estoient de l'Ordre au roy de France» in Guenée – Lehoux 1968, p. 108.

<sup>15</sup> Short – Pearcy 2000.

<sup>16</sup> Fischer 1985, p. 71.

<sup>17</sup> DOM s.v. *bordon*; Raynouard s.v. *bordo*. La ricerca si basa sul *database* di COM2, in cui sono state localizzate 9 occorrenze di *bordon/bordons*.

<sup>18</sup> Combarieu du Grès – Gouiran 1993, al v. 2236: qui non si tratta di un pellegrinaggio vero e proprio, ma *bordon* è comunque da intendersi come 'bastone da viaggio'.

<sup>19</sup> Il più autorevole e completo studio sulla lingua di questa *chanson* è Pfister 1970.

*Ludus Sancti Jacobi*<sup>20</sup>, dove i viaggiatori devono prendere con sé «bordons, pan, mantel e la maletto»<sup>21</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione in un'opera letteraria della penisola è di quasi un secolo successiva a quella francese: si tratta dei *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*<sup>22</sup>, di area fiorentina, composto tra il 1271 e il 1275. Si tratta della parafrasi dei *Flores historiarum* di Adamo di Clermont, più che dello *Speculum historiale*, la terza parte del monumentale *Speculum Maius* di Vincenzo di Beauvais<sup>23</sup>: i *Flores* sono in realtà un compendio dello *Speculum historiale*, integrato però con *excerpta* di altri autori, e si danno come obiettivo la storia universale, dalle origini al 1268<sup>24</sup>. Tuttavia, tutti i manoscritti che conservano l'opera di Adamo di Clermont sono posteriori al 1270<sup>25</sup>, anno in cui iniziò, con ogni probabilità, la stesura dei *Fiori e vita di filosafi* e ciò rende impossibile individuare il modello esatto del volgarizzatore ma gli studi di D'Agostino hanno permesso di riconoscere nel codice conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze Plut. XXXI Sin. COD. VIII un testimone prossimo a quello cui guardava l'anonimo traduttore<sup>26</sup>. Per quello che riguarda il passio dei *Fiori e vita di filosafi* va detto che si tratta del capitolo XXVIII, dedicato al filosofo Secondo della corte di Augusto, che segue abbastanza fedelmente lo *Speculum historiale*, fonte più diretta del *Flores* di Adamo di Clermont. Questo ha reso possibile un confronto tra il testo volgarizzato e quello latino, di cui esiste ad oggi una sola edizione che mette a testo la lezione tradata da uno dei testimoni più importanti dell'opera di Vincenzo di Beauvais, il manoscritto della Biblioteca Municipale di Douai, BM 797, preso a

---

<sup>20</sup> Arnaud 1858, il mistero risale alla fine del XV sec. inizi del XVI.

<sup>21</sup> Si tratta del v. 251 in Arnaud 1858, p. 10.

<sup>22</sup> D'Agostino 1979.

<sup>23</sup> D'Agostino 1979, pp. 26-39.

<sup>24</sup> I *Flores historiarum* furono completati nel 1270 e inviati a papa Gregorio X nel 1271, cfr. D'Agostino 1979, p. 29. Non esiste ad oggi un'edizione completa dei *Flores*, ma solo poche righe, pubblicate da Holder-Egger nel 1882 in MM.G.HH., SS. vol. XXVI, pp. 591-592.

<sup>25</sup> D'Agostino 1979, pp. 39-40.

<sup>26</sup> D'Agostino 1979, p. 30.

modello per *l'editio princeps* del 1624<sup>27</sup>. Il latino, in merito all'educazione del giovane

Secondo racconta che

hic enim adhuc parvulus ad discendum missus, audivit in scolis verbum huiusmodi quod omnis mulier fornicatrix esset et impudica. Tandem in philosophia perfectus remeavit in patriam suam, communem gerens peregrinationis consuetudinem, baculum et peram circumferens, coma capitis et barba prolixa<sup>28</sup>.

Similmente, secondo i *Fiori e vita di filosafi*, Secondo

andò a lo studio molto fanciullo, fuori di suo paese. Istando in iscuola, udìo leggere che neuna femina era casta, s'ella era richesta e tutte erano senza vergogna. E, stato gran tempo in istudio, sì ch'era già conosciuto per filosofo da' savi, tornò in suo paese, disconosciuto, in modo di pellegrino, con ischiavina e con bordone e con gran capelli e con gran barba; e albergò ne la casa sua medesima; e non era conosciuto da neuno, nè da la madre, ch'era ancora viva ed era bella donna<sup>29</sup>.

Come si vede, la traduzione è piuttosto fedele al testo latino, con qualche innovazione: nello *Speculum*, il giovane Secondo torna al paese d'origine portando con sé *baculum et peram*, bastone e bisaccia, che nella redazione italiana diventano *ischiavina* e *bordone*: *baculum* è più genericamente un bastone, non per forza quello dei pellegrini, mentre la scelta del volgarizzatore verte su un vocabolo che potremmo definire "tecnico". Solo i pellegrini viaggiano con i *bordoni* e solo loro si coprono una *schiaivina*, un mantello di tessuto grezzo, con maniche e cappuccio. Le scelte del traduttore sono quindi più precise, condizionate probabilmente dal sintagma «peregrinationis consuetudine»: l'immagine del pellegrino con il suo mantello raffazzonato e il suo bordone doveva essere cristallizzata nell'immaginario medievale, al punto che ricorrere ad un generico *bastone* potesse sembrare un errore.

Le occorrenze del *Fiore*<sup>30</sup> rispecchiano l'uso nel senso di 'bastone dei pellegrini': a portarlo è Astinenza, quando vuole mascherarsi per non essere riconosciuta e lo fa prendendo le sembianze di una povera viandante, dal viso umile, con un bastone rubato e una misera saccoccia<sup>31</sup>. La descrizione dell'equipaggiamento corrisponde a

---

<sup>27</sup> Il testo è oggi consultabile online grazie al *corpus* SourcEncyMe.

<sup>28</sup> Si tratta del capitolo 70 del libro XI, consultabile su SourcEncyMe.

<sup>29</sup> D'Agostino 1979, pp. 208-209.

<sup>30</sup> Contini 1984.

<sup>31</sup> Si tratta del sonetto CXXIX in Contini 1984, p. 260.

quella che si trova nel *Roman de la Rose* <sup>32</sup>: qui porta con sé un *bourdon* «de larrecin», ricevuto in dono da Barat, oltre a una *escharpe*, allegoricamente piena di *soucci*. Questi due elementi ricorrono in altri passi del *Roman*, sempre come i compagni materiali di un pellegrino e, in ogni caso, trovano riscontro in un sonetto del *Fiore*, come il v. 21354<sup>33</sup> che corrisponde al sonetto CCXXVIII<sup>34</sup>.

*Bordone*, come si è visto, entra quindi nel lessico specialistico dei pellegrinaggi<sup>35</sup> e non sorprende di certo che la voce entri nella letteratura mistica medievale e nelle agiografie<sup>36</sup>, come nelle *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca<sup>37</sup> che, riguardo a San Patrizio, predicatore in Scozia, racconta che il santo si ferì con il suo stesso bordone, la cui punta in ferro gli forò il piede<sup>38</sup>.

Il volgarizzamento fiorentino del *Libro delle figure delle stelle fisse le quasi sono nell'ottavo cielo*<sup>39</sup> – l'unico dei libri del *Libro complido en los judizios de las estrellas*, il trattato astronomico promosso da Alfonso X, ad essere tradotto dal castigliano<sup>40</sup> – dà conto di quanto ormai pellegrino e *bordone* fossero un binomio imprescindibile tanto che

---

<sup>32</sup> Langlois 1914-1924, vol. 3, p. 227, ai vv. 12076-12081.

<sup>33</sup> Langlois 1914-1924, vol. 5, p. 81.

<sup>34</sup> Contini 1984, p. 458. Altre corrispondenze sono state trovate tra i vv. 21588 e 21605 del *Roman* con il sonetto 229, così come tra il v. 21606 e il sonetto 230.

<sup>35</sup> Sopravvivono tracce di *bordone* 'bastone', come nel volgarizzamento trecentesco dell'*Eneide* ad opera del senese Ciampolo di Meo Ugurgieri: la voce viene qui a tradurre il latino *contus*, vedasi Lagormarsini 2018, alle pp. 301 e 328 (le occorrenze di *bordone* delle pp. 365 e 407 sono invece da considerarsi 'lance' e quindi dipendente dal francone \**bihordôn*, 'einzäunen', in FEW XV-1, p. 106). Il senso di 'bastone', in questo caso ligneo, si conserva anche nei testi a carattere documentale, come il registro di entrate e uscita di Santa Maria di Cafaggio, che copre gli anni dal 1286 al 1290, cfr. Casalini 1998, alle pp. 226, 237, 296, 297, 298, 299 e 300. Lo stesso si può dire per tutte le occorrenze di *bordone* rintracciate in testi documentari; i dati sono ricavati dal *corpus* OVI.

<sup>36</sup> Vedasi anche la *Leggenda di San Giuliano* in cui il santo parte per un pellegrinaggio verso le sacre reliquie portando con sé solo «bordone e scarsella e cappello», in Fiacchi 1872, p. 251; ma anche il volgarizzamento della *Legenda Aurea*, in merito a San Giacomo maggiore che aiutò un infermo e una donna, che viaggiavano con «bordone (...) e 'l sacchetto», in Levasti 1924-1926, vol. 2, p. 827.

<sup>37</sup> Delcorno 2009.

<sup>38</sup> Delcorno 2009, vol. 2, p. 1556.

<sup>39</sup> Knecht 1965.

<sup>40</sup> Edizioni in Hilty 1954. Per i testimoni, la storia dell'opera e la tradizione stemmatica vedasi Alvar – Lucía Megías 2002, pp. 30-33.

chiunque volesse individuare nelle stelle fisse il disegno di un viaggiatore per Roma, dovesse necessariamente trovare una figura umana accompagnata da un *bordone*<sup>41</sup>.

La diffusione di *bordone* nei testi di area italiana è, a parer mio, da imputare più alla specializzazione della voce nel lessico dei pellegrinaggi<sup>42</sup>, un fenomeno importantissimo per tutto il Medioevo<sup>43</sup> che ha lasciato numerose tracce a livello linguistico<sup>44</sup>. Anche l'occorrenza rintraccia nella *Tavola Ritonda*<sup>45</sup>, che pure è un testo a matrice sicuramente oitanica, più che da imputare al modello francese sarà riconducibile all'italiano stesso.

Il prestito deve essere entrato in Italia in tempi antichissimi, con un percorso simile a quello dei francesismi *bisogno/bisognare, giorno, mangiare, parlare* e *svegliarsi* che si diffusero nell'italiano antico per via dei contatti linguistici instauratesi lungo la linea di pellegrinaggio della via Francigena<sup>46</sup>. La toponomastica stessa ne dà riscontro: Monte Bordone<sup>47</sup>, in Toscana, era una tappa fondamentale di questo percorso che Sigerio, arcivescovo di Canterbury, che si recò, pellegrino, a Roma nel 990<sup>48</sup>, dovette certamente aver passato, dato che dichiara di esser passato per Pontremoli per poi avviarsi verso l'Italia settentrionale.

---

<sup>41</sup> «E ogn' uomo che queste figure vorrà ben cognoscere dee porre mente nelle lor fattezze: primeramente se àno forma di huomi o di femmine, o se sono belli o socci, o di adirata faccia o di benignia, o se stanno vestiti o nudi, o di che vestimenta, o se stanno calçati o discalçi le gambe o ' piedi o alcuna cosa di loro, o di che calçamenta, o se tengono armadure vestite o armi nelle mani, e altresì di che fattezze sono l' armi o l' armadure, e se à fedito con l' armi o vuol fedire, e a che cosa, se a huomo o a femina, o ad altro animale. E se non tiene armadure vestite, né arme nella mano, e tiene altra cosa, di che fattezze è quella chosa, se è bastone come per gastigare, o palo per ferire, o bordone come chi vae a Roma, o gruccia sopra che si sostiene l'uomo quando invecchia o quando è stanco o per alcuna infermitade che abbia per la quale non puote andare, o se tiene ramo o foglia d' arbore o d' alcuna erba», in Knecht 1965, p. 66 (sottolineatura mia).

<sup>42</sup> Il *bordone* entra ben presto anche nell'araldica, spesso compagno di un pellegrino, come nello stemma della famiglia Pellegrini della Val Brembana in Spreti s.v. *Pellegrini*, ma cfr. anche Volpicella [2008], pp. 66-67.

<sup>43</sup> Vedasi gli studi in merito di Micheau 1978; Cardini 1996; Cardini 2002; Maraval 2002 e Webb 2002.

<sup>44</sup> Arcamone 1998.

<sup>45</sup> «Ed essendo alla riva, trovarono uno pellegrino, con grande cappello in su sua testa e [con] grosso bordone in mano, addobbato di grossa schiavina; e aveva una grande barba, ed era molto molto divisato di sua persona: e veruna altra criatura [non] era in quella isola», in Polidori 1864-1865, p. 239 (sottolineatura mia).

<sup>46</sup> Cella 2003, p. 65.

<sup>47</sup> Oggi Bardone, sui cui passa l'autostrada della Cisa.

<sup>48</sup> Del testo del diario esistono due sole edizione integrali: Hook 1860-1870, vol. 1, p. 434 e Stubbs 1874, pp. 391-395. Cfr. per l'inventario dei luoghi anche Ortenberg 1990.



◇ La voce nei cantari:

L'occorrenza nel *Fiorio e Biancifiore* rispetta l'uso ormai tradizionale di *bordone*: la voce era entrata a far parte di un lessico specifico, quello del pellegrinaggio: il bastone si trova così citato insieme alla *iscarsella*<sup>49</sup>, la saccoccia in cui i viaggiatori conservavano i loro beni.

Se si suppone che l'ingresso della voce in italiano risalga ai contatti linguistici delle vie di pellegrinaggio, non è necessario ipotizzare che sia la fonte francese l'intermediario diretto per l'occorrenza nel cantare. All'epoca della composizione del *Fiorio*, *bordone* era probabilmente già entrato nel registro dei termini specifici e proprio da lì il canterino avrà attinto. Va però detto che in una delle due versioni del *Floire et Blanchefleur* si fa riferimento a dei *bordon*, sempre in un contesto di pellegrinaggio: nella redazione di Robert d'Orbigny l'esercito di re Felice, mosso a conquista della Spagna, vede «*pelerins* (...) qui montoient / la montaigne»<sup>50</sup> e in questo gruppo di persone si trovano i futuri genitori di Biancifiore. Nella seconda versione, conservata in un solo manoscritto, il codice 19152 della Biblioteca Nazionale di Parigi, il sovrano pagano ha il nome di Galerien decide proprio di compiere razzie a danno dei *pelerins* che si recano a Santiago de Compostela in Galizia<sup>51</sup>. Il racconto è più dettagliato di quanto non lo sia nella versione "aristocratica" e nel cantare, l'autore indugia sui dettagli dello scontro tanto che i *bordon* sono qui citati come l'unica arma che questi pellegrini hanno, in contrapposizione ai Saraceni, armati di tutto punto<sup>52</sup>. Il contesto dunque è diverso: nel cantare *iscarsella* e *bordone* sono l'equipaggiamento standard dei viandanti e non assume in alcun modo un senso di violento, come succede invece in questa versione dove i bastoni sono citati in contrapposizione alle *lances* dei pagani<sup>53</sup>, ben più pericolose.

In nessuna delle due redazioni si trovano poi ulteriori specifiche sull'equipaggiamento, motivo in più per considerare l'uso di *bordone* come una scelta autonoma del canterino, che, per caratterizzare i suoi personaggi, ricorre agli attributi ormai divenuti topici dei pellegrini.

---

<sup>49</sup> Per la voce *scarsella* rimando a Larson 1995, pp. 579-580 e *infra* pp. 436-446.

<sup>50</sup> Ai vv. 87-88 in Leclanche 2003 p. 6.

<sup>51</sup> Pelan 1975, pp. 29-32.

<sup>52</sup> Ai vv. 137-140, in Pelan 1975, pp. 31-32.

<sup>53</sup> Al v. 139 in Pelan 1975, pp. 31-32.

Lo stesso discorso può essere fatto per le occorrenze di *bordone* nella *Spagna*, che si concentrano nelle ottave del cantare XXII: qui viene raccontato di come Carlo Magno decida di assumere le sembianze di un pellegrino per impedire le nozze tra Macario, nipote di Gano, e la moglie stessa dell'imperatore, costretta suo malgrado al matrimonio. Carlo riesce ad arrivare a Parigi grazie all'aiuto di un diavolo che lo trasporta rapidamente da Pamplona alla capitale francese e lì si spaccia per un povero pellegrino, di ritorno dalla Galizia. Nelle cucine del suo palazzo, l'imperatore chiede del cibo a un cuoco pigro e malevolo e, al suo diniego, reagisce violentemente, uccidendo tre persone con, appunto, il suo *bordone*. Un'altra arma, forse più degna di un re, come una spada, avrebbe reso inutile il travestimento, rivelando immediatamente la condizione sociale ma il *bordone*, invece, era, come si è visto, un elemento imprescindibile per i pellegrini che, senza l'aiuto di questo bastone, avrebbero avuto molte difficoltà nel compiere il loro viaggio. Carlo Magno, dunque, assume i connotati di un pellegrino e, per esser credibile e, allo stesso tempo, per assicurarsi una difesa, si accompagna ad un *bordone*, come fa Bernars che, nell'*Entrée*, «a loi d'un pelegrin: / capel oit et sclavine e bordon pomerin»<sup>54</sup>. È improbabile che questa attestazione abbia in qualche modo influenzato le occorrenze della *Spagna*, dato che le sequenze narrative sono completamente diverse ma, piuttosto, questo conferma, a parer mio, che *bordone* fosse ormai proprio del lessico specialistico del pellegrinaggio e che non vi fosse alcun bisogno di ricorrere a fonti d'Oltralpe per giustificare l'uso: quella del pellegrino con il suo bastone è un'immagine cristallizzata nel mondo medievale, presente in tutte le letterature.

---

<sup>54</sup> Sono i vv. 8984-8985 in Thomas 1913, vol. 2, pp. 37-38 (il passo non è incluso nella più recente edizione Infurna 2011).

## Brocciare v.

‘speronare, pungolare’

◇ Forme:

*brochè, broccia.*

◇ Occorrenze:

- *Spagna*: ◻ X.III.8 La lancia in mano, con lo scudo al collo, / brocò il destrieri e ciascun seguitollo.; ◻ XIII.XVII.3 lo scudo imbraccia ed impugna la lancia, / broccò il destrieri corrente e legiero...; ◻ XVII.VII.2 Polinoro non fa dimoramento: / brocca il destriere fra la gente molta...; ◻ XVIII.XIII.8 Orlando, udendo in tal modo parlare, / broccò il cavallo senza dimorare.; ◻ XXXII.XXVIII.8 Berlinghier dietro a lui non faccia meno: / brocca il destrier ed abandona il freno.; ◻ XXXIII.VI.7 Poi il destrier broccò di gran podesta / sopra un baron della cristiana gesta.; ◻ XXXV.II.7 broccò el destrieri in quelle parti ov'er / per dargli morte la presente sera.

- *UltimeTr*: ◻ XX.4 sopra ad Astor, fratello di Lancialotto, / broccia il destriere, et affedir l'andava.

- *VendettaTr* (ambrosiana)<sup>1</sup>: ◻ XXXIII.2 Ora la bataia è grande e ponderoxa / e Lioneto brochè lo destrere...; ◻ XXXVI.3 brochè el destriere e a ferir l'andava / con la spada che molto ben taia...

◇ Etimo: dall'afr. *brochier* o *brocher*<sup>2</sup>, a sua volta latino BROCCUS o BROCCHUS, 'brocken'<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Riporto qui le occorrenze della redazione ambrosiana in quanto si tratta delle ottave finali, mancanti nella redazione magliabechiana, altrimenti usata come edizione di riferimento.

<sup>2</sup> AND s. v. *brocher*, Bezzola 1925, p. 170; Cella 2003, pp. 108-109; DEAF s.v. *brochier*; DéCT s.v. *brocher*; DEI s.v. *brocciare*; DELI s.v. *broccio*; DFM s.v. *bochier*, DMF s.v. *brochier*, GD s.v. *brochier*, GDC s.c. *brochier*; Hope 1971, pp. 87-88; REW 1319; TLFi s.v. *brocher*, TLIO s.v. *brocciare*. Segnalo poi che in Larson 1995 p. 117 la voce è riportata come antroponimo in due carte emiliane del 1144 e del 1150 (rispettivamente modenese, *Brocchafeltro*, e bolognese, *Brocafiltro*). Nel GDLI si trovano registrati due verbi omofoni, *broccare* 1 'spronare' e *broccare* 2 'fregiare un tessuto con fili d'oro o d'argento' ma credo che si tratti in realtà dello stesso verbo, di derivazione francese, specializzatosi poi in due significati differenti (la forma *broccare* 3 'germogliare' è invece di etimo indipendente).

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La voce è quasi esclusivamente di dominio dell'antico e medio francese. Trattandosi di un verbo proprio del lessico militare-cavalleresco, non stupisce che tra le prime testimonianze di utilizzo letterarie figurati la *Chanson de Roland*, dove *brochier* si trova sia con uso transitivo<sup>4</sup> che intransitivo<sup>5</sup>. *Brochier*, dunque, è ben attestato nelle più diverse *chanson de geste*, in cui gli scontri tra i diversi paladini costituiscono i principali nuclei narrativi<sup>6</sup>, così come nelle cronache, dove gli avvenimenti militari cadenzano il passare degli anni<sup>7</sup>.

Proprio in quanto azione tipica dei cavalieri, il campo di utilizzo privilegiato del verbo è quello delle grandi narrazioni epiche ma un'occorrenza è stata rintracciata in una lirica di un troviero: in una pastorella anonima, ad esempio, *L'autrier me chevalchoie* (RS 1702), un cavaliere errante, alla vista di una bella pastora in lacrime, si invaghisce di lei a tal punto da voler a tutti i costi la sua «pucelage» e, per ottenerla di lancia verso di lei «brochant a esperon»<sup>8</sup>. Il perché questo succeda è facilmente comprensibile: l'entusiasmo e la baldanza del protagonista maschile sono gli stessi dei cavalieri delle *chansons de geste*, seppur abbiano diversi obiettivi. Infatti, Rolando e gli altri paladini puntano alla sopraffazione dell'avversario in senso militare, il contesto è quello di un vero e proprio scontro armato, mentre per il non meglio noto cavaliere della pastorella la lotta è traslata in senso amoroso<sup>9</sup>. La metafora erotica non manca di venir resa

---

<sup>3</sup> FEW 1, pp. 543-548.

<sup>4</sup> Ad esempio, al v. 1197: Rolando «sun cheval brochet» per lanciarsi all'attacco, in Segre 1970, p. 153. Si noti che si tratta di una costruzione piuttosto frequente all'interno della *Chanson de Roland*: la maggior parte dei protagonisti degli scontri si muove infatti a cavallo e l'azione di colpirlo ai fianchi con gli speroni diventa rappresentativa della baldanza con cui questi si gettano nella mischia, spesso per primi. A tal proposito, cfr. anche i vv. 1290, 1325, 1506 e 1528-1530, che non vogliono essere citazioni esaustive ma vengono qui riportate solo a titolo esemplificativo; l'edizione di riferimento è sempre Segre 1970.

<sup>5</sup> Al v. 1658, dove si trova l'arcivescovo Turpino che «brochet par vasselage», in Segre 1970, p. 176.

<sup>6</sup> Per il registro dei testi, piuttosto ampio, rimando a DEAF s.v. *brochier*.

<sup>7</sup> Cfr., ad esempio, le *Chroniques* di Jean Froissart, la cui edizione completa è in Luce – Mirot – Raynaud 1833-1946. Il monumentale lavoro di edizione consta infatti di 15 volumi ed è, ad oggi, l'unico che presenti il testo completo delle cronache redatte da Jean Froissart tra il 1370 e gli inizi del XV sec.

<sup>8</sup> Il gerundio si trova al v. 26, nella III strofa, in Bartsch 1870, p. 123.

<sup>9</sup> Si ricordi che il passaggio ad uso metaforico di espressioni militari-cavalleresche a contesti erotico-amorosi è piuttosto frequente nelle letterature romanze.

esplicita in contesti più grevi, come quello dei *Devinettes françaises*<sup>10</sup>, dove una dama e un cavallo vengono messi sullo stesso piano:

DEMANDE. Quel difference y a il de faire ung chevalier a faire une dame?

RESPONSE. Grant difference y a, car l'en fait ung chevalier en donnant la collee par en hault, et puis le le chevalier fait sa femme dame en la brocquant par en bas<sup>11</sup>.

Una menzione merita, infine, l'occorrenza nei *Voeux de Paon* del lorenese Jacques de Longuyon, composti nel primo quarto del XIV sec.: qui, diversamente dalle altre attestazioni citate, il significato del verbo non è legato al lessico militare ma riflette un diverso legame con l'etimo: l'evoluzione semantica non è qui legata in alcun modo all'ambito equestre ma è invece legata alla sfera del lessico culinario. L'idea legata al BROCCUS o BROCCHUS latino di qualcosa di sporgente non rimanda agli speroni con cui si colpisce un cavallo nei fianchi ma si rifà invece ad un senso forse più prosastico, ossia quello di 'spiedo': il soggetto è infatti un pavone che viene definito «bien brochiés et farsis»<sup>12</sup>.

Per quello che riguarda l'ambito della lingua d'oc, mi sembra piuttosto improbabile che sia stata questa il tramite per il *brocciare* italiano: oltre al fenomeno della palatalizzazione che orienta l'origine del verbo decisamente in senso francese, anche il regesto delle occorrenze occitane indica la provenienza dalla lingua d'oïl. Il maggior numero di attestazioni<sup>13</sup>, infatti, si trova nel *Girart de Roussilion*, una delle più antiche

---

<sup>10</sup> Edizione in Roy 1977.

<sup>11</sup> Roy 1977, p. 135.

<sup>12</sup> Si tratta del v. 3979, in Casey 1956, p. 161. Cito l'occorrenza in quanto registrata nel DFM s.v. *brochier* 1, dove *brochiés* è evidentemente considerato come participio.

<sup>13</sup> Il database di riferimento è quello di COM2: su 17 occorrenze (nelle forme *brocent*, *brocet*, *brocha*, *brochan*, *brochar*, *broche*, *brochent*, *broçant*) 9 si trovano nel *Girart*. Per quello che riguarda, le altre si trovano nel *Blandin de Cornoalha* (3 occorrenze, edizione in Galano 2003), nella *Vie de sainte Énimie* (1 occorrenza, edizione in Okada 1994), nella *Chanson de la Croisade Albigeoise* (1 occorrenza, in Martin-Chabot 1960-1973) e in *Aigar et Maurin* (1 occorrenza, edizione in Brossmer 1903). A queste vanno aggiunte due liriche di trovatori, la canzone di crociata *Ara sai eu de pretz quals l'a plus gran* di Bertran de Born (*BdT* 80.04), composta nel 1190, come incitamento alla Terza Crociata (edizione in Gouiran 1985, vol. 2, pp. 671-691) e *De Berguedan, d'estas doas razos* (*BdT* 10.19), il *partimen* tra Aimeric de Penguillhan e Guillem de Berguedan, scritto tra il 1190 e il 1195 (edizione in Harvey – Paterson 2010, vol. 1, pp. 38-45). Ho escluso dal regesto le voci con mantenimento anche grafico della velare + *a*, in quanto non intaccate dal fenomeno della palatalizzazione. Alle escluse, andrebbe probabilmente aggiunta anche la *Vie de sainte Énimie*, che si configura come una probabile traduzione di un'agiografia latina,

*chanson de geste*, sicuramente originale per la sua lingua<sup>14</sup> che si situa al confine tra oc e oil. Il fatto che qui dunque si trovino forme come *brocent*, *brocet*, *brocha*, *broche* e *brochent* (che pur presentando diverse grafie, credo possa essere tutte considerate come rese grafiche del suono palatale) è probabilmente dovuto alla componente francese.

Segnalo poi, che tutte le occorrenze localizzate si presentano nel consolidato sintagma che vuole come complemento oggetto un cavallo o, con maggior precisione, le reni del destriero.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La voce è da considerarsi debitrice nei confronti dell'anticofrancese solo in presenza della palatalizzazione di *c + a*, configurandosi dunque come un gallicismo fonetico. Più in generale, il fenomeno stesso della palatalizzazione viene associato a una marca distintiva del francese, al punto che il nesso occlusiva velare + vocale diventa particolarmente esposto all'accoglimento emulativo o imitativo di questa variazione grafico-fonetica<sup>15</sup>. I cantari, poi, in quanto testi particolarmente legati alle diverse fonti di Oltralpe sono sicuramente più ricettivi nei confronti dei fenomeni, siano essi anche solo fonetici e se in alcuni testi dell'italiano antico si trova ancora la forma indigena *broccare*<sup>16</sup> non è così per le ottave rime<sup>17</sup>.

In tutte i testi dell'italiano antico, *brocciare* è attestato in un sintagma ben preciso, dove il complemento oggetto è rappresentato dal cavallo. I cantari, in questo, non fanno eccezione e l'unica variazione sul tema si trova in un sonetto del *Fiore*, che si

---

riconducibile alla zona di Marsiglia. Proprio in ragione della sua provenienza geografica, *brocha* è, credo, da leggersi come [broka]. Cfr. anche LevyP s.v. *brocar* e Rayouard s.v. *brocar*.

<sup>14</sup> Cfr. Pfister 1970.

<sup>15</sup> Cfr. Cella 2003, p. XXIX.

<sup>16</sup> Come nel *Serventesi dei Lambertazzi*, in Contini 1960, vol.1, p. 873. La forma con conservazione della velare è ben attestata ma dato che si tratta di un'evoluzione indigena non verrà qui discussa. Per un sintetico regesto delle occorrenze rimando a Cella 2003, p. 108-109. Vedasi anche Larson 1995 s.v. *broccare*, che registra l'antroponimo *Brochafeltro* in una carta latina lucchese del 1055.

<sup>17</sup> Per questa ragione, dunque, verrò qui esposto il percorso evolutivo solo della forma *brocciare*, con palatalizzazione nel nesso *c+a*. *Broccare*, invece, con il mantenimento della velare lo sviluppo indigeno della forma latina, che pur mantenendo mantenendo lo stesso spettro di significati di *brocciare*, si dimostra più conservativo nella fonetica. Per *brocciare* rimando, dunque, a TLIO s.v. *broccare* 1.

configura, tra l'altro, come la prima attestazione della voce<sup>18</sup>: qui però il contesto è chiaramente erotico, a limite dell'osceno: *brocciare* è una metafora per il rapporto erotico<sup>19</sup>.

In tutti gli altri casi, se non si trova il referente espresso del cavallo, esso è piuttosto chiaramente sottinteso, come nell'*Intelligenza*, «...e mMenelau de'Tigri e Apportacusso / contro i troiani brocciavan sovente»<sup>20</sup> o nella *Cronica* di Giovanni Villani, «brocciò a ffedire»<sup>21</sup>. Queste espressioni possono essere considerate ellittiche, dato che gli scontri di cui parlano non sono certo svolti a piedi: uno degli epiteti più frequenti dei Troiani è quello di "domatori di cavalli"<sup>22</sup>, mentre nella *Cronica*, il riferimento agli animali è reso esplicito poco dopo<sup>23</sup>.

Sempre di origine francese è l'uso del verbo con la preposizione *di* + sostantivo con funzione strumentale, che si trova, ad esempio nel *Tristano Riccardiano*<sup>24</sup>: il sintagma ricalca infatti la costruzione già attestata nella *Chanson de Roland*<sup>25</sup> e già registrata in Tobler-Lomatzsch s.v. *brochier*.

Se è pur vero che le occorrenze ricalcano sintagmi propriamente francesi e che la maggior parte di esse è localizzabile in testi con fonti d'Oltralpe<sup>26</sup>, non credo che la presenza di *brocciare* sia imputabile ad una mera "inerzia" traduttoria dei

---

<sup>18</sup> Si colloca dunque sul finire del XIII sec.

<sup>19</sup> «E s'ella ne prendesse gran amata, / di que' che ciaschedun la vuol brocciare, / sì si de ben la femina avisare / d'assegnar a ciascun la sua giornata». In quest'espressione non troppo sottimente metaforica, da donna è il cavallo, sui qui i due uomini vogliono salire. In Contini 1984, p. 338-339.

<sup>20</sup> L'*Intelligenza* è un poemetto toscano del XIII sec., edizione in Berisso 2000, citazione da p. 110 (sottolineatura mia)

<sup>21</sup> Ricordo che la *Cronica* è un testo fiorentino *ante* 1348, anno della morte del suo autore. L'edizione di riferimento è Porta 1990-1991, la citazione è da vol. 2, p. 99 (sottolineatura mia).

<sup>22</sup> Vedasi, ad esempio, il libro III dell'*Iliade* al v. 127, dove i Troiani sono definiti «*πποδάμων*», in Calzecchi Onesti 1990, pp. 94-95.

<sup>23</sup> Le schiere francesi si stanno preparando allo scontro con quelle fiamminghe. Il conestabile, dopo un rimprovero del conte Artese, decide di lanciarsi all'attacco, subito seguito dai Francesi: «il conte Artese e l'altre schiere e battaglie de' Franceschi, veggendo mosso a fedire il conastabile con sua gente, il seguìo l'uno appresso l'altro a sproni battuti, credendo per forza de' petti de' loro cavalli rompere e partire la schiera de' Fiamminghi; a lloro avvenne tutto per contrario, che per lo pingere e urtare, i cavagli dell'altre schiere per forza pinsono il conostabile...», in Porta 1990-1991, vol. 2, p. 99.

<sup>24</sup> In Parodi 1896, p. 328. Per altre occorrenze, rimando a Cella 2003, p. 109.

<sup>25</sup> Cfr., ad esempio, il v. 1506: Rolando «sun cheval brochet des esperuns d'or mier», in Segre 1970, p. 168.

<sup>26</sup> Come il *Tristano Riccardiano*, i *Fatti di Cesare* e, forse, il *Conto di Corciano e Perugia*. Le ricerche sono state fatte nei *database* OVI e TLIO, ma cfr. anche Cella 2003, pp. XXVIII-XXIX.

volgarizzatori: i francesismi delle prose e, ancor più – come si vedrà poi –, dei cantari non sono infatti indiscriminati<sup>27</sup>, tanto più se si guarda all’influenza delle lingue d’Oltralpe solo dal punto di vista fonetico.

Aggiungo poi quello che è a mio parere un esempio significativo della percezione che gli autori del Medioevo potevano avere dei gallicismi: si tratta della già citata *Cronica* del Villani, che non rimonta ad antecedenti letterari francofoni ma che, nel corso delle sue narrazioni, racconta di diverse battaglie che ebbero come protagonisti i Francesi. I gallicismi sembrano concentrarsi soprattutto laddove l’autore potrebbe voler caratterizzare anche dal punto di vista della lingua i personaggi. Non credo sia imputabile alla mera casualità, infatti, che *brocciare* si trovi proprio nella sequenza che vede come protagonista il conestabile del re di Francia: la lingua della scrittura segue, con quelli che potrebbero essere definiti forse degli “intenti mimetici”, e definisce le descrizioni e le caratteristiche dei personaggi. Non solo Villani riporta il discorso diretto dei protagonisti senza tradurlo ma anche la prosa che accompagna e racconta lo scontro si orienta in direzione della Francia.

◇ La voce nei cantari:

Per quello che riguarda le attestazioni di *brocciare* nei cantari va detto che queste si presentano in un numero estremamente ridotto<sup>28</sup>: si tratta di tre sole occorrenze, tutte appartenenti alle ottave rime dedicate a Tristano.

È difficile tracciare un quadro generale da un campione così esiguo di attestazione ma credo che queste confermino quanto già detto: il fatto che si trovino nei cantari di Tristano è sicuramente dovuto a più ragioni, tutte interconnesse tra di loro. In primo luogo, la materia: il *brocciare il cavallo* è una delle azioni proprio dei paladini che guidano l’attacco, ovvero di colore che non hanno paura dello scontro con il nemico e tali sono i tre personaggi che colpiscono il loro destriero con speroni, ossi in ordine,

---

<sup>27</sup> Cfr. a tal proposito Morgana 1994, p. 681e Cella 2003, p. XXVIII, ma soprattutto Crespo 1972, relativamente al *Bestiario d’amore*, dove viene messa in luce la scarsa familiarità del volgarizzatore con la lingua d’oïl: ciò nonostante, la passività del traduttore non si manifesta tanto nella fonetica, quanto nel lessico.

<sup>28</sup> Non vi sono però occorrenze di *broccare* con mantenimento della velare sorda.



Tristano, Lionello e Lancillotto. Segue la fonte, il modello è il *Roman de Tristan*, un testo oitanico la cui lingua ha sicuramente influenzato il canterino, più o meno attivamente e infine vi sono forse quelle motivazioni “mimetiche” già citate per il Villani: l’uso di una voce foneticamente francese al posto della perfettamente equivalente *broccare* fa sì che il testo assuma una coloritura diversa, certamente più caratterizzante che, credo, stimolasse l’immaginario dell’autore medievale e del suo pubblico.

## **Ciambra** s.f.

'camera (da letto)'

◇ Forme:

*ciambra, çambra, sambra, zambra.*

◇ Occorrenze:

- *BGh*: ▫ I.XXIII.2 Quello fu tempo da andare a'ddormire, / in bella zambra che furon menati...; ▫ I.XXIX.5 Di zambra uscì, e Marco Bello secondo, / che non v'era persona di presenza...

- *Carduino*: ▫ II.XIV.7 e come nella zambra volle entrare, la donna cominciò forte a mughiare.; ▫ II.XV.7 e per la zambra in qua e llà procura, / e non vi vede né casa né mura.

- *DaVe*: ▫ XVII.5 prese messer Guglielmo per lo braccio / e menollo in zambra allato a letto...; ▫ XXII.8 come mai non l'amò per tal follia; uscì di zambra e andossene via.; ▫ XLVI.2 ella n'andò nella zambra amorosa / dove dormia la stella mattutina...; ▫ L.8 Così parlando il cavalier al sire, / tornò ciascuno in sua zambra a dormire.; ▫ LV.4 El giorno avia già l'aria fatto bella / quando l'uscì dalla zambra amorosa...; ▫ LXIII.5 e chi è in questa zambra in ogni canto / vedrà la morte mia simile apressol; ▫ LXVII.3 ell'era già della zambra uscita / con altre donne ed in sala danzava...

- *Febus*: ▫ I.XI.11 guardando dentro vidde gran ricchezze / e ricche zambre di grande adornezze.; ▫ I.XXIII.2 Non fu giamai né re né imperadore / che una tal zambra avesse in sua vita.; ▫ I.XXX.7 e tostamente della zambra uscìa / e entrò dentro a un'altra che v'avia.; ▫ I.XXXI.4 e riguardando a uso di Camelotto / <s'> un'altra ricca zambra non avesse...; ▫ I.XXXII.2 E stando dentro vidde bel lavoro, / el quale era in quella zambra seconda...; ▫ I.XXXII.6 poi nel mezzo di questa zambra adonda / avea un letto, di sopra contato...; ▫ I.XLV.8 Poi si partì, e in un'altra zambra entrava.; ▫ I.XLIX.2 Breus lasciò stare le cose scure / e in un'altra zambra fu entrato...; ▫ I.LI.3 in una zambra entrò, e un altare v'era / e suso v'avia acesi duo gran lumi...; ▫ V.XXXI.7 e le ricchezze, le zambre e

gli ucelli / gli altri abituri fe'[ro] e gioganti felli.; ◻ VI.L.8 poi si morì quella donna gioconda / e messa fu nella zambra seconda.; ◻ VI.LI.2 Come figliuola di re adornata / fu sopelita in quella ricca zambra...

- *FiBi*: ◻ CXXII.6 e Biancifior co'lo giglio frongiuto / in una ciambra andaro a sollazzare.

- *GdT*: ◻ IV.XXVII.7 essendo ognuno in sua sambra rinchiuso / tornaro in piú sopra lor piangere uso.

- *Gibello*: ◻ I.XIII.2 -Aspettame un poco- quella aquilla disse; / in zambra intrò et doventò donzella...

- *Liombruno*: ◻ I.XIII.2 -Aspettame un poco- quella aquilla disse; / in zambra intrò et doventò donzella...

- *MorteTr*: ◻ V.3 fuor della canbra la lancia ponea / - per poco senno di fuorj la lasciòe.; ◻ VIII.2 E sì gli disse: «Nobile Signore, / T[ristano] è in canbra con madonna Y[sotta]...

- *PG*: ◻ XXV.6 e la raina quela si azetava / e in una zambra la mese al balcone...; ◻ XXVIII.6 e la raina Zenevre lo feze chiamare, / e in una zanbra lei lo guidava...; ◻ XXXIV.2 Tuta la baronia da corte fono partuta; / misér Galvano in la so zanbra fo ito,...; ◻ LXXI.1 In una zanbra lei lo menava rato, / e prestamente lie lo feze dixarmare...

- *Spagna*: ◻ VI.XLI.5 i vostri guernimenti tutti quanti / sono in cotesta zambra allo ver dire.; ◻ VI.XLII.1 Orlando quella zambra disseròe / e trovò l'armadura dei baroni...; ◻ VIII.XXIX.5 Marsilio, l'Argaliffo e Falserone / in una zambra fugir tostamente.; ◻ XVI.XXIX.6 e la donzella per cui son ta' mali / a la zambra d'Orlando n'andò presta...; ◻ XXII.XX.5 Ghione alla sua zambra ne fu andato / e fortemente cominciò a picchiare.; ◻ XXII.XXIII.2 Vieni su, bell dama d'onor degna, / al pelegrin che è nella zambra mia.; ◻ XXII.XXIV.1 Nella sua zambra Ghion la menòe.; ◻ XXIV.XI.2 nella mia zambra ho tutte disegnate / quante arme son di sotto al nostro Dio...

- *UltimeTr*: ▫ XLIV.4 disse ch'a dormir fossono menatj / in una riccha canbra che v'avea....

◇ Occorrenze in cantari derivati da *fabliaux*:

- *Indovinello*: ▫ XXIV.2 Quando fu tempo d'andare a dormire / e l'uno e l'altra nella zambra giro...

◇ Etimo: dal francese *chambre*, a sua volta dal latino CAMERA<sup>1</sup>, attraverso una sincope vocalica e un processo di palatalizzazione dell'occlusiva velare iniziale [k] nell'affricata [tʃ], ridotta nel XIII sec. alla fricativa [ʃ].

Alcune grafie, come *zambra* e *sambra*, possono essere considerate come il tentativo di riprodurre le modifiche fonetiche avvenute nel francese nel corso del XIII sec<sup>2</sup>. e, dunque dar conto di uno stadio successivo dell'evoluzione linguistica<sup>3</sup>. Che la spirantizzazione sia un processo più tardo rispetto al passaggio dell'affricata è tanto più evidente se si guarda alla distribuzione delle forme grafico-fonetiche nei cantari. Solo il cantare più antico, il *Fiorio e Biancifiore*, riporta la forma *ciambra*, mentre tutti gli altri, più recenti, riportano forme con -z-, -ç- e -s-.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La prima attestazione in area francese risale al XI sec. e si deve ad un testo letterario anglo-normanno, il *Roman d'Alexis*, in cui ricorre più volte nella forma *cambra*<sup>4</sup>. La successiva diffusione della voce sarà poi ampia e capillare nei più vari testi della lingua oitanica e non solo<sup>5</sup>: si tratta infatti di una parola molto attestata nel panorama

---

<sup>1</sup> Il latino sembra aver mutuato la voce dal greco *καμάρα* 'volta, luogo chiuso coperto da una volta'; con il senso di 'camera, luogo chiuso' si trova già nel latino medievale (cfr. Du Cange s.v. *camera*). FEW II- 1, p. 130. Cfr. AND s.v. *chambre* 1; Cella 2003, pp.110-112; Bezzola 1925, p. 201; Hope 1971, vol. 1, p. 127; Contini 1960, I, p. 222; DEAF s.v. *chambre* 1; DFM s.v. *chambre*; DEI s.v. *ciambra*; DMF s.v. *chambre*; TLIO s.v. *zambra* > *ciambra*, REW 1545. Cfr. anche Mantovani 2013, p. 238.

<sup>2</sup> Rheinfelder 1976, § 398.

<sup>3</sup> Cella 2003, p. 111. Cfr. anche Baer 1939, pp. 9-10.

<sup>4</sup> Si guardi, ad esempio, ai vv. 55 e 141 in Storey 1968 p. 95 e p. 99. Cfr. L'edizione Hemming 1994 che prende come testimone base il manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouv. acq. fr, 4503.

<sup>5</sup> Il FEW (II-I, p. 130) riporta alcune varianti dialettali dallo stesso etimo latino diffuse nell'area dell'odierna Francia, quali *crampe*, propria dell'antico gascone, *chambra*, della zona del Delfinato, e *tšāp*, del vallone. Ad esse va ad aggiungersi, ovviamente, la variante del provenzale,

galloromanzo; ripercorrerne qui l'intero percorso sarebbe dispersivo, ragion per cui il campo d'indagine è stato limitato alle attestazioni principale.

La *chambre* ha una funzione molto importante nei romanzi cortesi, già con le narrazioni di Chrétien de Troyes<sup>6</sup>: in questo spazio riparato, infatti, si consumano gli amori, come quello tra Lancillotto e Ginevra, ostacolati talvolta dalla presenza di Keu<sup>7</sup>. Non necessariamente, però, la *chambre* ha un ruolo negli incontri clandestini: spesso si tratta di stanza privata in cui si cambiarsi d'abito<sup>8</sup> o in cui riposare<sup>9</sup>.

Una menzione meritano le meravigliose *chanbres* costruite da Jehan<sup>10</sup> su ordine di Cligés, così che il cavaliere e la sua amata Fenice potessero avere un luogo protetto in cui incontrarsi senza correre rischi:

- 5536 La a Cligés Jehanz mené,  
si le mainne par les estages,  
qui estoient point a ymages,  
beles et bien anluminees.
- 5540 Les chanbres et les cheminees  
li mostre, et sus et jus le mainne.  
Cligés voit la meison sostainne,  
qui estoient point a ymages,  
que nus n'i maint ne ne converse.
- 5545 D'une chanbres en autre traverse,  
Tant que tot cuide avoir veü...<sup>11</sup>

---

*zambra*. Sempre al FEW rimando per un regesto più articolato e completo delle diverse occorrenze di questa forma in area galloromanza: trattandosi di una voce piuttosto comune, tracciarne qui la storia completa diventerebbe estremamente dispersivo. Al FEW si affianca un altro strumento utile ai fini di ricostruire il percorso di diffusione di *chambre*, il TLFi s.v. *chambre*.

<sup>6</sup> DéCT s.v. *chambre*.

<sup>7</sup> Ginevra dice a Lancillotto che «asanbler ne porriens nos, / qu'an ma chanbre devant moi gist / Kex li seneschax, qui linguist / des plaies dom il est coverz», sono i vv. 4528-4531 in Croizy-Naquet 2006, p. 304, ma cfr. anche 4520-4523 in Roques 1958, p. 138.

<sup>8</sup> Si prendano ad esempio i vv. 1623-1631 dell'*Erec et Enide* in Roques [1990], p. 50.

<sup>9</sup> Nell'*Yvain*, ai vv. 651-652, si legge che «li rois fors de la chanbre issi, / ou il ot fet longue demore, / que dormi ot jusqu'a ceste ore», in Roques 1960, p. 20.

<sup>10</sup> Jehan è un architetto dalle capacità straordinarie, come viene detto da Cligés stesso ai vv. 5362-5368: «n'est terre ou l'en ne le conoisse / par les oevres que il a feites, / et deboissiees et portreites; / Jehanz a non et s'est mes sers. / N'est nus mestiers, tant soit divers, / se Jehanz i voloit entandre, / que a lui se poïst nus prandre; / car anvers lui sont tuit novice, / com anfes qui est a norrice», in Gregory – Luttrell 1993, p. 193 ma cfr. anche Harf-Lancner 2006, pp. 348-349, ai vv. 5364-5372. Per la figura di Jehan rimando al contributo di Nykrog 1996, pp. 85-86.

<sup>11</sup> Gregory – Luttrell 1993, p. 199-191 e Harf-Lancner 2006, p. 358, ai vv. 5540-5548.

Questa stupefacente stanza ricorda la *salle aux images* del *Tristan* di Thomas<sup>12</sup>, in cui *chambre* (o, nel caso di Chrétien, le *chambres*) così riccamente decorata si configura come un santuario d'amore, consacrato alla *fin'amor* stessa<sup>13</sup>.

*Chambre* mantiene principalmente, anche nel medio francese, il senso di 'stanza privata' che può rispondere a diverse funzioni sia in testi letterari che a carattere documentale: si prendano ad esempio i registri criminali redatti dai funzionari di reali di Parigi, dove viene citata una *chambre* in cui si trovano dei giacigli<sup>14</sup>, e le *Cent nouvelles nouvelles*, in cui, ancora, si parla una camera da letto<sup>15</sup>.

In altri casi, la *chambre* assume un valore politico: si tratta infatti dell'organo principale del Parlamento, che prende il nome dalla stanza dove i consiglieri si riuniscono, come si vede, ad esempio, nelle disposizioni di legge del regno di Carlo VI. Qui infatti si legge che «Alexandre le Boursier et Jehan Coignet, généraux commissaires sur le fait de toutes finances pour le Roy, Bureau de Domp martin et autres trésoriers de France, vindrent en la chambre de parlement»<sup>16</sup>.

Dare conto dell'incredibilmente ampio numero di occorrenze della voce in ambito provenzale sarebbe, in questo contesto, estremamente dispersivo. La *chambre*, in quanto luogo deputato agli amori, è ovviamente molto presente nelle liriche dei trovatori, la cui produzione lirica ha certamente influenzato l'uso della voce in area italiana, dove, di fatto, *zambra* resta una parola "preziosa".

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

---

<sup>12</sup> Fourrier 1960, pp. 147-151. Si noti però che nel *Cligés* si tratta di una *meison sostainne* e non di una sola stanza, cfr. Gregory – Luttrell 1993, p. 302, al v. 5616 e Harf-Lancner 2006, p. 362 al v. 5621.

<sup>13</sup> Si pensi alla definizione della *fin'amor* codificata dai *romans* di Chrétien de Troyes ricavata da Lewis 1936, p. 2: «the sentiment, of course, is love, but love of a highly specialized sort, whose characteristics may be enumerated as Humility, Courtesy, Adultery, and the Religion of Love».

<sup>14</sup> I registri risalgono alla prima metà del XIV sec, la citazione è da Langlois – Lanhers 1971, p. 142.

<sup>15</sup> Sweetser 1966, p. 74.

<sup>16</sup> Douët-d'Arq, 1863-1864, vol. 1, p. 388.

La prima attestazione in area italiana risale ai primi decenni del XIII sec. e si trova nei *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*<sup>17</sup>. In questo testo di area veneta<sup>18</sup>, la *çambra* è già la camera da letto in cui la moglie di un certo Martino di Pisa aveva appena trascorso dei lieti momenti con l'amante, che deve quindi fuggire con un sotterfugio<sup>19</sup>.

Le occorrenze successive si devono a Guittone, sia in rima che in versi. La prima si trova nella lettera in prosa, la XXV, a Messer Cacciaguerra, a oggi non ancora identificato<sup>20</sup>. Non si può evincere molto, infatti, sul destinatario da quest'epistola stessa, se non che, probabilmente, era un giovane politico di nobile estrazione sociale, nel pieno della sua maturità. I toni di questa lettera dal carattere programmatico sono amichevoli, Guittone esorta Messer Cacciaguerra a mantenere un comportamento retto, evitando i falsi piaceri terreni. In questo contesto la *ciambra*<sup>21</sup> è la camera del tesoro<sup>22</sup>: un luogo chiuso, raccolto, atto a conservare le ricchezze mondane. Seppur il "tesoro" sia qui un bene tangibile, il significato non si differenzia troppo da quello di 'camera da letto': si tratta pur sempre di uno spazio in cui si conserva o si inseguono dei piaceri terreni e fisici, sia in senso secolare che carnale. Sicuramente interessante è poi l'occorrenza rintracciata in *O dolce terra aretina*<sup>23</sup>: in questa canzone politica ci si trova davanti ad un lungo succedersi di gallicismi, sia derivati dalla lingua d'oïl, come *disdutto*, che da quella d'oc, come *miradore*, *piagenzia* o *espacchio*<sup>24</sup>. La *zambra* è, in senso metaforico, la città di Arezzo, che un tempo fu una sorta di *locus amoenus*, una *camera* dunque, riparata dal mondo esterno<sup>25</sup> mentre ora è piena di angosce e sofferenze<sup>26</sup>.

---

<sup>17</sup> L'edizione di riferimento del *corpus* TLIO è ancora Contini 1960, vol. 1, pp. 521-555, ma cfr. la più recente, curata da Tagliani, in Meneghetti – Tagliani 2020, pp. 124-149.

<sup>18</sup> Cfr. Formentin. 2019, pp. 335-339.

<sup>19</sup> Ai vv. 153-156 in Meneghetti – Tagliani 2020, p. 129.

<sup>20</sup> Margueron 1990, p. 255, il testo è alle pp. 256-262. Per la questione della datazione rimando a Margueron 1966, pp. 57-63.

<sup>21</sup> Margueron 1990, p. 256.

<sup>22</sup> Se in Guittone la voce ha un'accezione metaforica, nel registro delle spese della filiale parigina della banca dei Gallerani, la *ciambra* è proprio il luogo in cui riporre i beni di un certo Nicholas della Riviera, in Mosti 2011, p. 256.

<sup>23</sup> Contini 1960, vol. 1, pp. 222-226, le occorrenze sono al v. 9 a p. 222 e al v. 24 a p. 223. Si veda anche Frosini 2010 alla nota 43 di p. 72.

<sup>24</sup> Per un regesto più completo dei gallicismi in questa lirica si vedano le note a commento dell'edizione, in Contini 1960, vol. 1, pp. 222-226.

<sup>25</sup> Contini 1960, vol. 1, p. 222 ai vv. 1-15.

<sup>26</sup> Ai vv. 21-24 in Contini 1960, vol. 1, p. 223.

Più in generale, la *zambra* è un luogo riparato e protetto da sguardi indiscreti<sup>27</sup> e, dunque, la stanza ideale per tenervi incontri privati<sup>28</sup>, ritirarvi in caso di malesseri<sup>29</sup> e consumarvi gli amori, leciti<sup>30</sup> o illeciti<sup>31</sup> (tanto che il tenerne la porta serrata è, per una dama, motivo di lode<sup>32</sup>), e il rimanervi soli, come nella rima di Marino Ceccoli, è segno di vedovanza<sup>33</sup>.

Più rare sono le accezioni in senso negativo: si trovano alcune occorrenze di *ciambra* 'fogna, latrina' nei *Sermoni subalpini*<sup>34</sup>, nello statuto del Comune di Siena degli anni 1309-1310<sup>35</sup>, nella *Santà del corpo* di Zuccherò Bencivenni<sup>36</sup>, e un'attestazione di *zambra* come 'cella di prigione' nel *Centiloquio* di Antonio Pucci<sup>37</sup>.

---

<sup>27</sup> Nell'anonima lauda veronese *Beneta sia l'ora e 'l çorno* è la camera dove l'io lirico si ritira in preghiera, in Varanini 1972, pp. 9-19 (l'occorrenza è al v. 41). Nella *Legenda de Santo Stady* del veneziano Franceschino Grioni la *çambra* è una stanza privata di un palazzo, al v. 203, in Monteverdi 1930, p. 203, ma cfr. anche Badas 2009. Nel poemetto *Intelligenza* la *zambra* è la stanza dove trascorrere l'inverno, riscaldati da un camino, in Berisso 2000, p. 28, all'ottava LXIII.

<sup>28</sup> In quest'accezione si trova, ad esempio, nella redazione veronese nella *Leggenda di Santa Caterina d'Alessandria*, in Mussafia 1873, p. 265, al v. 259.

<sup>29</sup> Si veda ad esempio il *Romanzo di Perugia e Corciano*, in Catalano 1924, p. 114, ma cfr. anche l'edizione Mancini 1980.

<sup>30</sup> La *zambra* è la 'camera matrimoniale' in una laude di Jacopone da Todi, *A l'amor ch'è venuto en carne a noi se dare* (si tratta della lirica 65 dell'edizione Ageno 1953, pp. 265-274), ai vv. 165-170 si trova la descrizione della camera nuziale, in Ageno 1953, p. 271. Allo stesso tempo, nel *Lamento della sposa padovana* la moglie piange, al sicuro nella stanza da letto, il marito lontano, in Contini 1960, vol. 1, pp. 802-809 (l'occorrenza è al v. 9 a p. 806). Ancora, è certamente la 'camera matrimoniale' nell'agiografia compilata da Franceschino Grioni, in cui la medesima voce, come si è già detto, indica anche, più in generale, una stanza di un palazzo. Al v. 227, però, non sussistono dubbi sul fatto che si tratti del luogo dove due coniugi trascorrono la notte: «la sera se n'andava a chollegar / entro so çambra volentier / Plaçidas con sua muier», in Monteverdi 1930, p. 55.

<sup>31</sup> La *zambra* è il luogo in cui si incontrano una dama e il suo *drudo*, che, certamente, non è il marito, come succede nel dialogo in versi di Compagnetto da Prato, *L'amor fa una donna amare*, in Catenazzi, pp. 43-45 (le occorrenze si trovano ai vv. 40 e 44 a p. 45). Sicuramente più celebre è l'anonima *Eu ò la plù fina druderia*: in questa canzone d'amore, l'autore descrive la purezza del sentimento d'amore che però, in questo caso, si concretizza nella «çambra aulente» della bellissima Margherita, in Baldelli 1971, p. 304 (la citazione è dal v. 14) ma cfr. anche Brugnolo 1995.

<sup>32</sup> Mi riferisco qui ai *Prioverbi* di Garzo, in Contini 1960, vol. 2, p. 312: «zambra serrata / fa donna laudata», sono i vv. 489-490.

<sup>33</sup> Marti 1956, p. 678, al v. 10, ma cfr. anche la più recente edizione Mancini 1996-1997, vol. 1, pp. 11-79.

<sup>34</sup> Babilas 1968, p. 251. Cfr. anche l'edizione Delfuoco – Bernardi 2004 e lo studio linguistico in Stella 1994, pp. 76-81.

<sup>35</sup> Lisini 1903, vol. 2, p. 301 ma cfr. anche la più recente edizione Elsheikh 2002.

<sup>36</sup> In Baldini 1998, p. 159. Si guardi poi anche al ricettario del fiorentino Ruberto di Guido Bernardi: «chi vòle bene andare a çambra. - Pilglia fiele di toro e sale giemo, e bolli e meschola insieme, e ungnine lo petingnione: in un'ora lavora. La radisce de la malva, chotta e pesta chon



Una riflessione a parte meritano le occorrenze rintracciate nell'*Inchiesta del San Gradale*, il volgarizzamento toscano della *Queste del Saint Graal*<sup>38</sup>. Il roman francese ha una struttura insolita per il panorama romanzesco medievale: il racconto è accompagnato da una glossa che sposta il racconto su un piano mistico-religioso<sup>39</sup> e che diventa essa stessa una narrazione dai toni morali quasi a sé stante<sup>40</sup>, in una raffinata costruzione simbolica. La composizione del testo si colloca tra il 1225 e il 1230<sup>41</sup> e l'opera dovette godere di una discreta fortuna nella Penisola, come dimostra l'ampia tradizione indiretta<sup>42</sup> e dal cospicuo numero di manoscritti presente nelle biblioteche delle grandi famiglie italiane a partire dagli ultimi anni del XIII sec., come quella dei Gonzaga<sup>43</sup> e degli Este<sup>44</sup>. La traduzione trecentesca di area toscana in cui sono state trovate delle attestazioni di *çambra* – e dunque oggetto di quest'analisi – si trova conservata in un solo codice, il Panciatichiano 33 (già 44 e E B 5.1.23) della Biblioteca Nazionale di Firenze, siglato **P**<sup>45</sup>, che si dimostra strettamente imparentato con il manoscritto 177 della Biblioteca Arcivescovile di Udine (**Ud**)<sup>46</sup>, in cui si rilevano tratti toscani nel francese del testo<sup>47</sup>. Il volgarizzamento si configura come una traduzione piuttosto fedele, fatto salvo per alcuni errori dettati da una mancata comprensione del francese<sup>48</sup>, tanto che vengono conservate sia le scelte lessicali sia l'ordine delle parole<sup>49</sup>:

---

sugna, e mesovi un pocho di cruscha; la malva overo la marchorella, chotta chon sungnia, e mangiare fritelle fatte di farina di grano e di scatapuçça, ti farà bene andare a çambra» in Giannini 1898, p. 31 ma cfr. anche Ferrario 1958 (sottolineature mie).

<sup>37</sup> San Luigi 1772-1775, vol. 3, p. 62: «E 'l conte Carlo la sua per vendetta / mise in pregione, e 'n quella zambra scusa / finì sua vita, e così fu corretta» (sottolineatura mia).

<sup>38</sup> Infurna 1993.

<sup>39</sup> Si veda l'introduzione di Francesco Zambon in Infurna 1993, p. 7.

<sup>40</sup> Todorov 1971, pp. 131-137. Si veda poi Meneghetti 1984, pp. 214-215.

<sup>41</sup> Baumgartner 1981, pp. 20-21 e Infurna 1993, pp. 23-24.

<sup>42</sup> Breillart 1937 e Infurna 1993, pp. 25-26. Segnalo però anche il contributo di Viscardi 1951 che riconosce alla *Queste* uno scarso successo in Italia.

<sup>43</sup> Morlino – Sogliani 2016.

<sup>44</sup> Breillart 1937, pp. 289-295.

<sup>45</sup> Una descrizione del codice si trova in Infurna 1993, pp. 31-33 e, per quel che riguarda gli episodi di Tristano, in Parodi 1896, pp. XIX-XXXVI e in Heijkant 1989, pp. 59-251.

<sup>46</sup> Per il rapporto di parentela tra i due codici rimando alla dettagliata spiegazione di Infurna 1993, pp. 35-41.

<sup>47</sup> Le istruzioni per il miniatore sono riconducibili al toscano occidentale, cfr. Infurna 1990. Per i tratti linguistici più propriamente detti si vedano i contributi di Castellani 1952, p. 50 e Folena 1959.

<sup>48</sup> Infurna 1993, pp. 43-52.

i gallicismi sono, prevedibilmente, molti dato che una certa passività traduttoria, coadiuvata da una naturale vicinanza tra italiano e francese, si unisce a una tendenza gallicizzante che corredata il testo di quella che potrebbe essere definita una patina esotica<sup>50</sup>. *Çambra* fa dunque parte di un ampio regesto di forestierismi mutuati dal testo-fonte come dimostra la – quasi – perfetta affinità tra il volgarizzamento e il *roman*: mettendo a confronto le due opere si trovano infatti numerosi riscontri. Nell'*Inchiesta del San Gradale* si legge che

Et quando le monache [seppero che] messer Lancialotto era venuto, tutte li si fanno incon[tro et lo ] fe[cero scendere da cav]allo et disarmarlo et menarlo in una b[ella çambra, et] honore li fanno et grande gioia. Et quando messer Lancialotto fue nella çambra, si vide due suoi fratelli cugini, ciò era Biordo e Lionello, et dormieno in due ricche letta<sup>51</sup>.

Come si può vedere, il traduttore è piuttosto fedele al modello francese che recita così:

Et quant cil de laienz sorent que Lancelot estoit venuz, si li vont tuit a l'encontre et li font molt grant joie. Et quant il l'orent mené en une chambre et il fu desarmez, si voit je'sir ses deus cousins Boort et Lyonel en deus liz. Et lors est a merveilles liez<sup>52</sup>.

Eccezion fatta per alcuni minimi cambiamenti, come la precisazione del soggetto (le monache) e una maggior attenzione ai dettagli<sup>53</sup>, si può notare un'estrema somiglianza tra le due redazioni.

Ancora, anche il racconto della consegna del corno a Galvano è pressoché identico: il *roman* racconta che

Et maintenant issi une damoisele d'une chambre, qui aportoit un cor d'yvoire bendé d'or molt richement. Si le baille a Galaad et li dist : "Sire, se vos volez que cil viegnent qui des ore 25 mes tendront de vos ceste terre, si sonez cest cor, que len puet bien oïr de dis lieues"<sup>54</sup>.

Analogamente si comporta il testo italiano che riporta che

---

<sup>49</sup> Infurna 1993, p. 52. Si guardi anche a Limentani 1962, p. LX, che riferendosi al *Palamèdes pisano* afferma che «il conseguente francesizzare della sua prosa non costituisce una grande forzatura dei caratteri volgari».

<sup>50</sup> Limentani 1962, p. LX e Infurna 1993, p. 56.

<sup>51</sup> Infurna 1993, p. 93 (sottolineature mie).

<sup>52</sup> Pauphilet 1923, p. 24 (sottolineatura mia).

<sup>53</sup> Va precisato che, in realtà, non si conosce il modello preciso usato dal volgarizzatore, che deve aver usato una redazione ad oggi non conservata ma certamente prossima a quella tradata dal codice **Ud**, cfr. Infurna 1993, p. 35.

<sup>54</sup> Pauphilet 1923, p. 71.

Allora 'scio una damigella d'una cambra et recolli uno corno riccamente adornato con bandelle d'oro intagliate. Et allora lo diede a messer Galeotto, et disse: "Sire cavalieri, se voi volete che quelli che denno tenere la terra per voi da qui inanzi vengano, sie sonate questo corno, ch'elli serae bene udito da tutta gente"<sup>55</sup>.

Anche per quel che riguarda l'ultima occorrenza di *sambra* del volgarizzamento si trova pieno riscontro nel modello: la «ricca sambra là ov'era messer Calvano»<sup>56</sup> corrisponde, infatti, alla «chambre ou mesire Gauvains estoit»<sup>57</sup>.

Si rende infine necessaria una nota sulla distribuzione geolinguistica della voce: il lemma è localizzabile soprattutto in area settentrionale, più precisamente veneta<sup>58</sup>, e tosco-umbra e, in tutti le attestazioni, risente di adattamenti di diverso grado. Solo in un caso sembra di trovarsi davanti a un provenzalismo schietto, senza mutamenti grafic-fonetici: si tratta della lirica *Del meo voler dir l'ombra* del lucchese Inghilfredi<sup>59</sup>, una canzone che riprende il lessico e le immagini di *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29.14) di Arnaut Daniel, pur senza mutuarne il metro. *Cambra* è una delle parole-rima della sestina del "miglior fabbro", che Inghilfredi riprende, ponendola a fine verso in una rima inclusiva con *incambra*<sup>60</sup>. In *Del meo voler*, dunque, *cambra* si configura come un trascinamento da un modello occitano chiaramente individuale; la stessa certezza non si può avere per il *Tesedia* di Boccaccio: anche qui viene usata la forma *cambra*<sup>61</sup> ma manca una fonte precisa. Nell'opera in ottave, infatti, Boccaccio combina diversi modelli, ispirandosi ora alla *Tebaide* di Stazio, ora alle rielaborazioni francesi della materia tebana<sup>62</sup>, ricorrendo ad una lingua che rimanda alla tradizione dotta, latineggiante (o pseudolatineggiante), oltre che etimologizzante<sup>63</sup>. Nel lessico sono frequenti i cultismi, spesso dedotti sia da fonti classiche, come, appunto, Stazio, che

---

<sup>55</sup> Infurna 1993, p. 166 (sottolineatura mia).

<sup>56</sup> Infurna 1993, p. 170.

<sup>57</sup> Pauphilet 1923, p. 74

<sup>58</sup> GAVI s.v. *camera*.

<sup>59</sup> Marin 1978, pp. 97-106, l'occorrenza è al v. 41 a p. 98. Qui *cambra* è 'sede, spazio protetto', cfr. Marin 1978, pp. 103-104.

<sup>60</sup> Al v. 38 in Marin 1978, p. 98. Per il rapporto tra la sestina di Arnaut Daniel, *Al poco giorno* di Dante Alighieri e *Del meo voler dir l'ombra* rimando a Giunta 2011, pp. 477-479.

<sup>61</sup> L'edizione di riferimento dei *corpora* OVI e TLIO è quella curata da Limentani in Branca 1964-1998, vol. 2, pp. 253-664 (l'occorrenza è all'ottava LXXVIII del Libro IV, a p. 377) ma cfr. anche Agostinelli – Coleman 2015, p. 122. In questo contesto, *cambra* sta per 'stanza privata'.

<sup>62</sup> Manni 2016, p. 57.

<sup>63</sup> Manni 2016, pp. 59-60.

moderne, Dante in particolar modo<sup>64</sup>, e i gallicismi, talvolta rari e ricercati, come *plusori*, *coraggio* e, ovviamente, *cambra*<sup>65</sup>.

◇ La voce nei cantari:

I canterini danno mostra di una discreta ricezione del gallicismo: ancora una volta, dunque, i cantari si configurano come un genere particolarmente ricettivo nei confronti della letteratura d'Oltralpe ma, allo stesso tempo, sufficientemente autonomo da non limitarsi ad una assimilazione passiva, tanto che nel *Fiorio* e nel ben più tardo *Indovinello* si trova anche la forma *camera*<sup>66</sup>. Come già in *Cella*<sup>67</sup>, credo che si possa parlare di "accoglimento emulativo": una scelta consapevole di un tratto fonetico percepito come più prestigioso<sup>68</sup> e che, allo stesso tempo, risponde però a ragione metriche ben precise, in quanto, grazie alla sincope, bisillabo. L'indigeno – e trisillabo – *camera*, da intendersi specificatamente come 'stanza da letto', è infatti più comune nella prosa, in particolar modo in quella di ascendenza francese, come dimostrano le 146 occorrenze nel *Tristano Riccardiano* e le 34 del *Palamedès pisano*<sup>69</sup>. In entrambi i testi non compare mai la forma sincopata e, nel caso del *Palamedès*, c'è una perfetta corrispondenza tra la *camera* e la *chambre* del modello francese<sup>70</sup>, che manca però nei cantari di *Febus-el-Forte*, dove compare quasi sempre la forma gallicizzante *zambra*. La

---

<sup>64</sup> Manni 2016, p. 62.

<sup>65</sup> Manni 2016, p. 62. Si noti poi che molti cultismi e gallicismi (non *cambra*, però) sono a fine verso e rispondono dunque ad esigenze di rima.

<sup>66</sup> Riporto qui solo l'esempio tratto dal *Fiorio*: «Ciascuna di costoro sí era gravida, / la cristiana co'lla saracina, / e partorino in una ricca camera / di maggio che era la rosa in su la spina.». Il verso è così un così metricamente corretto anche se presenta un'imperfezione della rima, testimoniata però da tutta la tradizione. Cfr. Benucci – Manetti – Zabagli 2002, vol. 1, p. 10 (sottolineatura mie). Lo stesso si può dire per il *Liombruno*.

<sup>67</sup> *Cella* ne parla riferendosi ai poeti lirici, in particolar modo Guittone d'Arezzo, a cui, con le sue otto occorrenze (tre nelle *Lettere*, cinque nelle poesie) spetta il primato nell'utilizzo di questo gallicismo. Cfr. *Cella* 2003, p. XXVII e p. 111.

<sup>68</sup> Oltre che arcaizzante, come nota sempre *Cella* sull'uso in poesia. Cfr. *Cella* 2003, p. 111.

<sup>69</sup> La ricerca delle occorrenze è stata fatta nel *corpus* TLIO. Oltre ai due testi citati, *camera* si trova anche nella *Storia di San Gradale* (19 occorrenze), nella *Tavola Ritonda* (92 occorrenze, rispetto ad una sola di *zambra*, che, tra l'altro, è in una delle inserzioni in versi del testo), nell'*Inchiesta di San Gradale* (9 occorrenze), nel *Tristano Veneto* (114 occorrenze), oltre che in vari testi di tematica troiana e di ascendenza francese (si tenga presente, però, che il *corpus* è in continuo aggiornamento).

<sup>70</sup> Cito, ad esempio «ed elli si riguarda inanti e vide un'altra camera [...]. E quand'elli est venuto a quella cammera...» che traduce il francese « il regard avant et voit adonc un autre chambre [...] Quant il est venus a cele chambre...». Cfr. Limentani 1962, pp. 46-47 (sottolineature mie).

voce indigena non è assente nel *Febus* ma è di certo in schietta minoranza, in quanto compare una sola volta nel primo cantare<sup>71</sup> (12 sono le occorrenze di *zambra*) ma, a ulteriore riprova del fatto che non si tratti di una ricezione passiva, va notato come nel sesto cantare di *Febus* ci sia la voce *cameriera* e non la forma gallicizzante con la palatale *ciamberiera* attestata, ad esempio, dal *Fiore*<sup>72</sup>.

Il cantare della *Dama del Verzù* fornisce altri dati a dimostrazione dell'attivo riuso di questo gallicismo: la *zambra*, luogo eletto per gli amori privati, qui compare con discreta frequenza e lo stesso si può dire per la novella in versi francese, la *Châtelaine de Vergy* ma non vi è una perfetta corrispondenza. Pur nello stesso quadro narrativo, *zambra* e *chambre* si trovano collocati in sintagmi e sequenze diverse: ancora, dunque, non si tratta di un trascinarsi passivo ma, anzi, piuttosto rielaborativo. La fascinazione per la letteratura cortese – e, dunque, per la sua lingua, – così come la suggestione che questa doveva certo evocare, sono ben presenti nell'opera del canterino che però rielabora le sue fonti con autonomia.

Rilevante è, a mio avviso, anche il fatto che il gallicismo non compaia mai in sede di rima se non in un solo caso, ossia nell'ultimo cantare di *Febus-el-Forte*, nell'ottava 51. Va considerato, infatti, che si tratta di un suono non comune nell'italiano e che se, da un lato poteva aiutare i canterini per il computo metrico, dall'altro vincolava fortemente la scelte delle altre parole rime, motivo per cui nel *Febus*, si tratta di rime inclusive, *zambra : ambra : Fambra*<sup>73</sup>.

Per trovare la medesima disinvoltura nell'uso di *camera* e *zambra* bisogna aspettare il Pucci: nei suoi cantari vi sono infatti occorrenze di entrambe le forme e, in almeno un caso, di una forma che sembra collocarsi a metà strada tra il gallicismo e la variante

---

<sup>71</sup> I.XXII.8 «Breus già qua e là per uscirne, / ad una ricca camera s'avenne.» Limentani 1962 p. 196 (sottolineatura mia).

<sup>72</sup> Per la discussione di questo gallicismo, assente nei cantari, rimando a Cella 2003, p. 110.

<sup>73</sup> Quest'ultimo è, inoltre, il nome proprio di una delle dame di compagnia della figlia di *Febus*, *Albiera*. Il nome della "compagna e cameriera", così come quello della fanciulla nobile, sembrano essere frutto dell'inventiva del canterino e sono probabilmente legati ad esigenze di rima: a riprova di questo, va segnalato che questi due nomi non compaiono né nel testo francese né nel volgarizzamento in prosa italiano. Si noti che il nome *Albiera*, per quanto raro, è attestato ancora ai giorni nostri ma non si può dire lo stesso per *Fambra*: ad oggi, non è stato possibile trovare altri personaggi così chiamati. Segnalo però che nella versione catalana dell'*Inchiesta del Santo Graal* il sostantivo *fambra* ricorre frequentemente al posto di *fembra*, 'donna'. Ci si trova davanti a un tratto fonetico proprio di questo manoscritto, che sostituisce di "e" tonico con "a" in voci di origine latina o romanza. Cfr. Crescini -Todesco 1917 pp. LXV-LXVI.

indigena, ossia *cambera*<sup>74</sup>. Credo che questa alternanza possa essere spiegata dalle già citate ragioni metriche: tutti i cantari in cui compaiono entrambe le forme<sup>75</sup> sono infatti riconducibili al Pucci e dunque danno prova di una forte presenza autoriale, che sottoponeva il computo metrico ad una stretta sorveglianza. In questo senso, la possibilità di scegliere di volta in volta se ricorrere ad un bisillabo o ad un trisillabo – tanto più che non si trovano mai esposti in rima – diventa una risorsa utile, per non dire fondamentale.

I cantari oggetto di questo studio, invece, sono testi anonimi, spesso poco sorvegliati, tanto che non mancano ipermetrie e ipometrie e, venendo meno il riferimento autoriale, sono più suscettibili di modifiche e riadattamenti, data anche la certa, per quanto poco testimoniata, diffusione di cui dovettero godere, almeno in forma orale.

Un altro dato emerso dallo spoglio linguistico dei cantari con fonti francesi è la diversa diffusione di questo gallicismo a seconda della tipologia del testo o, per meglio dire, della fonte francese. I cantari di materia cavalleresca riportano molte più occorrenze mentre in quelli derivati da *fabliaux*, come *l'Indovinello* e i *Tre preti*, questa voce è quasi del tutto assente. Ciò potrebbe stupire in ragione del contenuto: questi ultimi sono infatti testi a carattere molto più licenzioso, che alludono – o fanno precisi riferimenti – a rapporti intimi, il cui luogo deputato è, appunto, la camera da letto. In realtà, questo trova una spiegazione, a mio parere, nel differente ruolo giocato dalla fonte: come già detto, l'uso del gallicismo risponde ad intenti nobilitanti e arcaizzanti, ben più evidenti – per non dire necessari- quando si parla di cavalieri e avventure cortesi. I cantari derivati da *fabliaux*, per loro natura, tendono a muoversi su registri più bassi e popolareggianti: in questo modo, viene meno la volontà di impreziosire il testo con ornature linguistiche, quali, appunto, i gallicismi. I testi di matrice arturiana e, più in generale, cavalleresca, invece, vi ricorrono con una frequenza ben maggiore<sup>76</sup>: i canterini si sforzano quindi di connettere saldamente i loro lavori con la più prestigiosa tradizione francese, anche dal punto di vista linguistico.

---

<sup>74</sup> Questa forma si trova nel cantere di *Madonna Leonessa*: «Quand'e' fu tempo, ed e' per ubbidire / andò a lui nella cambera; allo stremo / d'andare a letto, trovò Salamone / ignuda, e disse: “Ben vegna il barone». Cfr. Benucci – Manetti – Zabagli 2002, vol. 1, p. 103 (sottolineatura mia).

<sup>75</sup> Mi riferisco qui a discreto gruppo di cantari, di cui fanno parte il *Centiloquio*, i cantari di *Madonna Leonessa*, della *Reina d'Oriente* e di *Apollonio*.

<sup>76</sup> Ne è riprova il cantare della *Dama del verzù*, dove *zambra* occorre sette volte, *camera* una sola, all'ottava LVIII: «E giunse nella camera tremando, / come colei che di dolor moria...»

Caso a parte costituiscono i cantari della *Struzione*: nonostante la tematica arturiana e l'evidente presenza della fonte francese, la voce *zambra* è del tutto assente. Manca anche l'indigena *camera*, ma lo stesso non si può dire per la *Mort Artu*, dove *chambre* è, invece, ben attestato. Una prima spiegazione di questa assenza la si può trovare nella lacuna più evidente -e più nota- della *Struzione*: infatti, benché l'arco narrativo dei sette cantari corrisponda all'interezza del romanzo, il passaggio dalla prosa all'ottava ha ovviamente determinato una riduzione del materiale e ciò si manifesta nell'assenza di alcuni episodi, fra cui quello della *chambre aux images*<sup>77</sup>. Nella *Mort Artu*, nei capitoli 48-54, viene raccontato di come Artù, al ritorno dal torneo di Tanebourc, arrivi al castello di Morgana e venga sontuosamente accolto. Alla fine di un banchetto celebrativo, il re viene portato dalla sorella nella stanza in cui Morgana aveva tenuto prigioniero per mesi Lancillotto: per avere conforto, il cavaliere aveva dipinto sulle pareti la sua storia d'amore con Ginevra e qui, dunque, Artù si trova davanti alla prova del compiuto adulterio. Di questa sequenza narrativa non rimane traccia nel cantare: l'episodio della *chambre* viene del tutto omesso e, conseguentemente, nella *Struzione* viene meno l'intera descrizione del luogo. Sul perché di quest'omissione, la discussione è, a oggi, ancora lontana dalla sua fine ma mi sembra rilevante, ai fini dell'indagine linguistica qui condotta, riportare la posizione di Picone, secondo cui queste lacune siano la prova dell'abilità del canterino e che esse siano «dimostrazione dell'arte del levare del rifacitore italiano, [...] e quindi della sua abilità di narratore popolare»<sup>78</sup>. Di fatto, quest'omissione consente una maggiore semplificazione della storia, evitando la moltiplicazione dei piani della narrazione tipica del romanzo francese e mantenendo,

---

<sup>77</sup> Un'altra lacuna piuttosto consistente è quella dell'agonia e della morte di Galvano, con la seguente processione funebre: il cavaliere aveva chiesto di essere sepolto nella tomba del fratello Gaheriet e, per questo, Artù fa trasportare il feretro a Camelot. Il corteo funebre si arresta però davanti al castello di Beloè, dove il signore del castello, acerrimo nemico di Galvano, uccide la moglie in lacrime per la morte del cavaliere, per poi venir ucciso a sua volta dai sodali di Artù. Le altre lacune sono invece di ridotta estensione. Mi limito a discutere qui solo dell'episodio della *chambre aux images* per ovvie ragioni: è in questa sequenza narrativa che ricorre più volte la voce *chambre* e, quindi, con l'omissione dell'intera vicenda, si spiega, almeno in parte la mancata occorrenza nei cantari di Lancillotto di *camera* o del gallicismo.

<sup>78</sup> Picone 2007, p. 265. Del tutto opposta è la tesi di Griffith 1924 (pp. 62-63), che ipotizza alla base del testo italiano una versione della *Mort Artu* più antica di quella della *Vulgata*. Si noti come la testa lacuna sia presente nel *Tristano Panciatichiano*, ma non vi è sempre una perfetta corrispondenza tra le omissioni dei due testi.

allo stesso tempo, il susseguirsi degli eventi più lineare<sup>79</sup>. Tornando al gallicismo, è evidente come l'eliminazione di questa intera sequenza spieghi anche, almeno in parte, il mancato uso di forme come *ciambra* o *zambra*. Allo stesso modo, agiscono i procedimenti di *reductio*<sup>80</sup>, per cui il canterino omette le parti non necessarie allo sviluppo della storia (o poco utili, nel caso di un'opera performativa), che, invece, nella prosa rispondono ad esigenze di contestualizzazione, al limite dello stereotipo formulare<sup>81</sup>.

In soli due casi si trova una corrispondenza tra il francese e l'italiano: nel secondo cantare la regina Ginevra viene accusata di aver ucciso un cavaliere<sup>82</sup> con un frutto avvelenato e mentre attende che si svolga il duello in sua difesa, viene rinchiusa in quella che la *Mort Artu* chiama genericamente una *chambre*. Il canterino, invece, è, questa volta, più preciso della sua fonte, non è una camera qualsiasi, ma una vera e propria prigione: all'italiano «lasciando la reina sì chonfusa, / che poscia non finì di lamentare / nella prigione<sup>83</sup> dov'era rinchiusa»<sup>84</sup> corrisponde quindi il francese «et quant il fu de la chambre issuz et ele voit qu'ele ne trouveroit riens qui la confortast, ele

---

<sup>79</sup> Si tratta di un effetto spesso ricercato dai canterini, a maggior ragione se si pensa alla possibilità che questi testi venissero recitati: l'eccessivo complicarsi della vicenda avrebbe vincolato molto la resa performativa.

<sup>80</sup> Cito ad esempio i primi quattro versi dell'ottava XXXIV del II cantare, che riassume parte del capitolo 89 della *Mort Artu*: nel cantare si legge «e que' ch'aveva tutto il mondo a vile / rispose: "Io v'andrò chome che vada!" / Bordo vegiendol fermo in quello stile / preghollo almen che portasse la spada...». La prosa francese racconta la vicenda più nel dettaglio, riportando un lungo discorso diretto: «Et Lancelos li respont qu'il ne leroit en nule maniere qu'il n'i alast. "Sire, fet Boorz, puis qu'il vos plect que vos i ailliez, je vos enseignerai par ont vos iroiz. Veez ci un jardin qui dure jusqu'à la chambre la reïne; entrez i. Si trouverez la plus coie voie et la plus estrange de gent que je saiche. Or si vos pri por Dieu que vos ne lessiez en nule maniere que vos ne portoiz vostre espee'». Come si vede, *chambre* è nel testo francese ma la *reductio* del canterino fa sì che l'intero discorso, con tutte le informazioni dettagliate, venga ridotto ad un solo verso, per altro in forma indiretta, Frappier 1936 pp. 114-115 (sottolineature mie).

<sup>81</sup> Sono frequentissimi nel corso del romanzo passaggi in cui i vari personaggi entrano in una *chambre*: l'indicazione spaziale contribuiva di certo a richiamare nella mente del lettore l'ambiente delle corti, nelle cui camere si ordivano intrighi e si consumavano amori più o meno leciti. Cito ad esempio, «et quant la reïne enetent ceste parole, si s'en test atant et s'en entre en sa chambre...»; «et [Ginvera] s'en vint droit en sa chambre et manda Boort que il venist parler a lui...» e «Atant [Boort] s'en ist de la chambre et vint a son frere et a Hestor»; «et en une chambre delez la sale avoit un chevalier...». Frappier 1936 p. 32, p. 36-37. (sottolineature mie).

<sup>82</sup> Nei cantari non viene riportato il nome del malcapitato mentre il romanzo francese è più prodigo di dettagli: si tratta di un cavaliere della Tavola Rotonda, Gaheris de Karaheu.

<sup>83</sup> Di fatto, anche *prigione* è un gallicismo ma a tal punto acclimatato che non sarà preso in considerazione nel corso di questa ricerca.

<sup>84</sup> Si tratta qui dell'ottava 20.



commence un duel si merveillex et si grant...»<sup>85</sup>. Il secondo caso di corrispondenza si trova nello stesso cantare, qualche ottava più avanti: qui viene teso un agguato a Lancillotto per coglierlo di sorpresa in compagnia di Ginevra e si ha uno scontro armato<sup>86</sup>. Nella prosa, *chambre* ricorre più volte in questa sequenza narrativa, spesso nella costruzione «l'uis de la chambre»<sup>87</sup> e così si trova nell'ottava, dove viene detto che i cavalieri ostili a Lancillotto si appostano «all'uscio della camera»<sup>88</sup>. Qui il canterino ricorre alla forma indigena e, pur seguendo sia a livello narrativo che, per alcuni versi, sintattico il modello francese se ne distacca dal punto di vista linguistico, scegliendo forme italiane e non gallicizzanti, in una modalità che gli è ben familiare.

Nonostante il legame con la fonte sia innegabile, ancora una volta il confronto linguistico tra la *Mort Artu* e *La Struzione della Tavola Ritonda* non porta a grandi risultati: i gallicismi – o le forme gallicizzanti – sono piuttosto rare in questi cantari e si tratta, quasi sempre, di quelli più comuni e ormai acclimatati. Il canterino dunque, differentemente dagli altri autori di opere in ottava rima, non sembra intenzionato ad impressionare il suo pubblico con ornamenti linguistici ma non è da escludersi che lui stesso potesse avere in mano un esemplare volgarizzato, che abbia agito da filtro su francesismi e provenzalismi<sup>89</sup>.

Infine, un'ultima riflessione sui i cantari di Tristano: trattandosi di testi relativamente brevi e non particolarmente fitti di gallicismi, ho potuto verificare le tre redazioni delle

---

<sup>85</sup> Frappier 1936 p. 100 (sottolineature mie).

<sup>86</sup> I nemici sono diversi: nella *Mort Artu* è Agravain il nemico di Lancillotto, nel cantare sono invece Mordaretto, Chieso e Dudinello.

<sup>87</sup> Riporto qui il passo, si tratta dei capitoli 89-90 della *Mort Artu*: «Agravains qui grant compaignie avoit avec lui de chevaliers les meinne a la fenestre et leur moustre Lancelot et dit : "Veez le la. Or gardez, quant il sera en la chambre, qu'il ne vos eschape." Et il dient que de l'eschaper est il noiant, car il le sorprendront tout nu. Et Lancelos, qui de l'aguet ne se donoit garde, vint a l'uis de la chambre qui ouvroit par devers le jardin, si l'uevre et entre dedenz et va de chambre en chambre tant que il vient la ou la reïne l'atendoit. [90] Quant Lancelos fu la dedenz, si ferma l'uis après lui, si comme aventure estoit qu'il n'i devoit pas estre ocis. Si se deschauça et despoilla et se coucha avec la reïne. Mes il n'i ot mie granment demoré que cil qui por lui prendre estoient en aguet vindrent a l'uis de la chambre; et quant il le truevent fermé, si n'i ot celui qui n'en fust touz esbahiz; lors sorent il bien qu'il avoient failli a ce qu'il vouloient fere». Frappier 1936 p. 115 (sottolineature mie).

<sup>88</sup> Lo svolgersi della vicenda è pressoché identico.

<sup>89</sup> Se così fosse, le lacune e l'inversione nell'ordine di alcuni episodi potrebbe rimontare a questo volgarizzamento, la cui possibile esistenza è di certo meritevole di approfondimento. Dal momento che esula dallo scopo della tesi, non è stato possibile indagare ulteriormente la questione, ma resta la prospettiva di un'indagine futura.

*Ultime imprese* e della *Morte di Tristano*<sup>90</sup>. Di questi cantari ne esistono infatti tre versioni: la prima, d'ora in poi siglata **A**, è contenuta nel manoscritto Ambrosiano N.95 e la seconda, da ora **M**, di un codice magliabechiano<sup>91</sup>, edite da Bertoni nel 1937<sup>92</sup>, oltre ad una terza (da qui **R**), di più recente scoperta curata da Cigni<sup>93</sup>. Per lo spoglio delle occorrenze si è usato, in questo lavoro il testo di **M**<sup>94</sup>, verificandolo però di volta in volta con le altre due redazioni. Come già detto, i testi non sono particolarmente ricchi di gallicismi e ancor meno lo è **M**: l'idea che ne emerge è che **M** si configuri in realtà come la versione meno aderente al modello francese, che traspare invece più chiaramente in **R** e in **A**<sup>95</sup>. In questa prospettiva, il caso di *zambra/camera* ne è un'ulteriore riprova: per ben due volte **A** e **R** riportano il gallicismo, mentre **M** trascrive la forma indigena.

### **Ciaramella** s.f.

'strumento a fiato d'uso militare'

◇ Forme:

*ceramella, ceramelle, zeramelle.*

---

<sup>90</sup> Vengono qui considerati come due cantari distinti, nonostante nel manoscritto Magliabechiano Cl. VIII. 1272 non vi sia soluzione di continuità.

<sup>91</sup> Il codice è il Magliabechiano Cl. VIII. 1272.

<sup>92</sup> Bertoni 1937. Oltre ai due cantari già citati, si trova qui anche il cantare della *Vendetta* e il frammento del *Lancis*.

<sup>93</sup> Cigni 1997. È la versione tradita dal ms. 2971 della Biblioteca Riccardiana di Firenze.

<sup>94</sup> Viene indicato dal Bertoni stesso come il testo più autorevole. Inoltre, è, ad oggi, quello di riferimento per il *corpus* online OVI.

<sup>95</sup> «D'altra parte, una piana aderenza sembra trasparire in **R** tanto attraverso alcune forme onomastiche (*Galeatto* restituito per intero in 4, 7, che nella versione di **M** è scritto con la sola iniziale puntata) come in alcune scelte lessicali (almeno due volte: *levare* di 75,2 sul fr. *lever*, contro *riçcare* di **M**; *intese* di 69,1 sul fr. *entent*, contro *sentì* di **M**) sulle quali si trova eventualmente in accordo con **A** (l'epiteto *cugin germano* di 63,5, contro il nome *Alibruno* attestato dal solo **M**)...», in Cigni 1997, p. 146.

◇ Occorrenze:

- *Febus* ▫ III.LVI.1 Trombe e nachere, ceramelle e tamburi / organi, arpe, viole e liuti...

- *GdT*: ▫ III.XVI.5 e già s'udia sonar la ceramella / ch'e' Greci erano al campo con lor gente...; ▫ VI.XXXVI.3 da ogni parte gente s'aparechia / sonando trombe, ceramelle e corni...

- *VendettaTr* (ambrosiana): ▫ XLVII.3 lo re Marcho ch'era ben armado, senza trombe e senza zeramelle...

◇ Etimo: dall'afr. *chalemelle* a sua volta dal latino CALAMELLUS, diminutivo di CALAMUS<sup>96</sup>. In francese moderno, si conserva la voce *chalumeau* da *chalemel* con metaplasmo di genere<sup>97</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

*Chalemelle* si trova nel Cotgrave definita come 'little pipe made of a reed'<sup>98</sup> e le sue prime occorrenze sembrano risalire al XII sec. Di certo, si tratta di una voce che conosce una fortuna piuttosto limitata (soprattutto se confrontata con la variante maschile *chalumeau*<sup>99</sup>) di cui è piuttosto difficile rintracciare le occorrenze proprie del significato di 'strumento a fiato'<sup>100</sup>. Tra le prime attestazioni letterarie in questo senso, vi è l'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes<sup>101</sup>: per le nozze del cavaliere e la sua dama c'è gran festa a

---

<sup>96</sup> FEW II-2, p. 52 e DEI s.v. *ciaramella*. Cfr. DFM s.v. *chalemelle*; DMF s.v. *chalemelle*; Bezzola 1925 p.130; Cella 2003, p. 365; Hope 1971, p. 90; TLIO s.v. *ciaramella*; REW 1484 e 1485. Vedasi anche Viel 2014, pp. 262-263.

<sup>97</sup> TLFi s.v. *chalumeau*. Il fatto che nell'italiano, così come nel francese antico, si siano diffuse le forme derivate dalla voce femminile invece che dal sostantivo latino maschile potrebbe essere spiegato a partire da un antico plurale in *-a*, forme motivate dall'unione di più di un *calamellus* per creare lo strumento musicale; cfr. FEW II-2, p. 53b.

<sup>98</sup> Cotgrave s.v. *chalemelle*. Per Manetti si tratta di un aerofono ad ancia doppia di origine araba, diffuso ai tempi del califfo Hārūn ar-Rašīd (763-809), in Manetti 2008, pp. 502-550.

<sup>99</sup> Si noti che nel DEAF non è riportata l'entrata *chalemelle*.

<sup>100</sup> Il significato di più diretta derivazione latina è quello di 'roseau', come in Godefroy s.v. *chalemele* e in FEW II-2, p. 52 ('Röhrchen'; 'Strohalm').

<sup>101</sup> Ci si trova nella seconda metà del XII sec., circa tra il 1160 e il 1170.

corte e «li uns sinfle, li autres chante, / cil flaiüte, cil chalemele»<sup>102</sup>, e ancora «sonent (...) buisines et chalemeles»<sup>103</sup>.

Altre occorrenze in testi francesi sono localizzabili in testi del tardo Medioevo, si pensi, ad esempio, alle opere di Jean Froissart<sup>104</sup>.

Per quello che riguarda il dominio occitano<sup>105</sup>, la lingua d'oc conosce (sempre in scarsa misura) la forma *caramela* senza palatalizzazione della consonante velare: ne è un esempio l'occorrenza nel *Roman de Flamenca*<sup>106</sup> e in alcune liriche di trovatori, come l'alba anonima *En un vergier soz fuella d'albespi* (BdT 461.113)<sup>107</sup> e *Pos sai etz vengutz, Cardaillac* di Delfino d'Alvergnà (BdT 119.07)<sup>108</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione in italiano antico<sup>109</sup> la si deve a un testo di origine settentrionale: l'autore è Bonvesin da la Riva che, negli ultimi decenni del XIII sec., che nella sua descrizione infernale racconta di come tra i dannati non si sentano «tambur e segurei e organo e dian, / viol e caramelle e anovelet urban»<sup>110</sup>.

---

<sup>102</sup> Sono i vv. 1990-1991 in Roques 1990, p. 61 (sottolineatura mia).

<sup>103</sup> Vv. 1999-2000 in Roques 1990, p. 61 (sottolineatura mia).

<sup>104</sup> Sia nella *Chronica*, che risale all'ultimo quarto del XIV sec. (ed. in Renouard 1873) sia nel *Méliador*, anch'esso della fine del XIV sec. (ed. in Lognon 1895). Altre occorrenze tardo medievali si trovano nella *Prise d'Alexandrie* di Guillaume de Machaut (ed. in Mas Latrie 1877), negli scritti di Eustache Deschamps (ed. in Raynaud 1878-1901) e nei *Faictz et dictz* di Jean Molinet (1467-1506, ed. in Dupire 1936-1939).

<sup>105</sup> Cfr. Levy s.v. *calamela*; Raynouard s.v. *caramela*.

<sup>106</sup> Manetti 2008, pp. 114. Anche se forse, in questo caso, è da intendersi come la terza persona singolare dell'indicativo presente del verbo *caramellar*.

<sup>107</sup> Chaguinian 2008, p. 206. Segnalo che l'alba è stata recentemente oggetto di un nuovo interesse, dato che viene citata nello sceneggiato *Il nome della rosa* con la regia di Giacomo Battiato, tratto dal romanzo di Umberto Eco. La miniserie televisiva è andata in onda dal 4 al 25 marzo 2019.

<sup>108</sup> Witthoef 1891, p.42.

<sup>109</sup> In realtà, l'italiano antico mutua dal francese una doppia variante: oltre alla voce con rotacismo, infatti, si diffonde anche la variante *cennamella/cemannella* con consonante nasale dall'afr. *chanemele*. Queste seconde varianti non sono però attestate in nessuno dei cantari del *corpus* di questa tesi, per cui rimando per il regesto delle occorrenze a Cella 2003, p. 358-359 e a Larson 1995 s.v. *cennamello* per l'antroponimo *Cenamello*. La voce è registrata anche in DEI s.v. *cenamella* e in DELI 2 s.v. *cennamella*.

<sup>110</sup> Sono i vv. 511-512 del *De scriptura nigra* di Bonvesin della Riva, in Contini 1941, p. 118 (sottolineatura mia).

Oltre a Bonvensin, la voce si trova in altri testi settentrionali, come la *Ierusalem* di Giacomino da Verona<sup>111</sup> e il *Trattato de regimine rectoris* del veneziano Paolino Minorita<sup>112</sup> ma si diffonde poi in tutta la penisola italiana<sup>113</sup>. *Ciaramella* si trova, ad esempio, in alcuni statuti senesi del 1309-1310<sup>114</sup>, nella *Cronica* dell'Anonimo Romano<sup>115</sup> oltre che in opere siciliane, come il volgarizzamento di Valerio Massimo in volgare messinese per mano di Accurso di Cremona<sup>116</sup> e il *Declarus* di Angelo Senisio<sup>117</sup>.

◇ La voce nei cantari:

Poco resta da dire sulle occorrenze nel cantare della *Guerra di Troia*, nel *Febus*<sup>118</sup> e nella redazione ambrosiana della *Vendetta per la morte di Tristano*<sup>119</sup>. La scelta del gallicismo può essere spiegata, per il terzo cantare delle vicende troiane<sup>120</sup>, ricorrendo a ragioni metriche, dato che *ceramella* si trova in posizione di rima ma questo non chiarifica la

---

<sup>111</sup> Al v. 116: «viòle, rote né celamelli», in Contini 1960, vol. I, p. 631.

<sup>112</sup> Nel raccontare la storia della musica, Paolino Minorita racconta di come Apollo inventò la *çétara*, Mercurio la *lyra* e di come in Grecia fu inventata la *çaramela* (in Mussafia, p. 38). La forma con *ç* è probabilmente da intendersi come la forma spirantizzata, un fenomeno tipico dei dialetti veneti, tanto più che la si trova anche nel volgarizzamento veneto dell'*Ars Amandi* di Ovidio (edizione in Lippi Bigazzi 1987) e nel sirventese *Ell Dio d'amore* nello Zibaldone da Canal (edizione in Stussi 1967 e Baricci 2017). *Zaramele* è anche nella parafrasi pavese del *Neminem laedi* (edizione in Stella-Minisci, in corso di stampa, l'occorrenza è già registrata nel *corpus* OVI).

<sup>113</sup> Le occorrenze sono state localizzate tramite ricerca nei *corpora* OVI e TLIO.

<sup>114</sup> Lisini 1903, pp. 113. Agli statuti vanno ad aggiungersi altri testi di area toscana, come un sonetto di Folgore da San Gimignano (ed. in Marti 1956, pp. 374-393), la redazione toscana della *Leggenda di Santa Caterina d'Alessandria* (ed. Papa 1897), il *Libro d'oltremare* di Niccolò da Poggibonsi (ed. Bacchi Della Lega 1881) e nel commento alla *Divina Commedia* di Francesco da Buti (ed. Giannini 1858-1862).

<sup>115</sup> Porta 1979. Qui le forme sono *ceramella* e *cerammella*, con raddoppiamento con il raddoppiamento consonantico proprio dei dialetti centrali.

<sup>116</sup> Ugolini 1967.

<sup>117</sup> Marinoni 1955, pp. 44-45.

<sup>118</sup> Per quello che riguarda il *Febus*, l'occorrenza si trova in versi dedicati all'*enumeratio* degli strumenti suonati in un'occasione di festa: non vi è corrispondenza né con il testo francese né con quello italiano; cfr. Limentani 1962 pp. 98-105 (è la sequenza dedicata alla conquista del regno di Norbellandia da parte di Febus).

<sup>119</sup> L'ottava XLVII si trova nella sola redazione ambrosiana, quella magliabechiana si arresta ai primi versi dell'ottava XVII. La grafia della voce è certamente più settentrionale delle altre individuate e, anche qui, manca di corrispondenza con il *Tristan en prose*.

<sup>120</sup> Nel VI invece si deve probabilmente alla volontà di creare un trittico di strumenti a fiato, in una sorta di *climax*.

questione della percezione: il fatto che si trovi a fine verso, infatti, non marca necessariamente la voce come forestierismo<sup>121</sup>.

Non bisogna dimenticare che nell'opera del canterino non mancano reminiscenze dantesche (limitate quasi esclusivamente alla *Commedia*<sup>122</sup>), che talvolta spingono l'anonimo autore verso una forzatura del testo, pur di mantenere la rima in serie completa<sup>123</sup>. Proprio Dante e il suo *Inferno* potrebbero aver agito da intermediari per *ceramella*: il canto XXII si apre con il commento che il personaggio-autore fa al gesto scurrile del diavolo Barbariccia con cui si era chiuso il canto precedente<sup>124</sup>. Qui Dante evoca scene di battaglia allo scopo di creare un effetto comico così da potersi riferire alla *trombeta* demoniaca con il nome, un po' più altisonante, di *cennamella*<sup>125</sup>, accompagnata però dall'aggettivo *diversa*. Come già accennato, la voce in italiano conosce un doppio sviluppo, con rotacismo o con mantenimento della nasale e quest'ultima forma è la variante messa a testo dall'editore, che però definisce comunque "ottima" la *ceramella* di alcuni codici<sup>126</sup>. Non è possibile sapere quale versione conoscesse il nostro canterino<sup>127</sup> e l'estrema somiglianza tra le due forme di certo non deve esser stata un ostacolo interpretativo<sup>128</sup>: la voce di certo era nelle sue

---

<sup>121</sup> Si ricordi poi che il canterino attinge a due diverse fonti, il volgarizzamento di Filippo Ceffi dell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne e la *Storia di Troia* di Binduccio dello scelto, che traduce la *Prose 2* del *Roman de Troie* (Mantovani 2013, pp. 20-21). Di *Prose 2* non esiste ancora un'edizione consultabile, mentre nelle altre opere citate non sono state localizzate occorrenze.

<sup>122</sup> Carbonaro 1995, p. 41 e Mantovani 2013, pp.22-25.

<sup>123</sup> Mantovani 2013, p. 23. Vedasi ad esempio *GdT* I.VIII: *guerra/terra/serra* o I.LXXXVIII.3, dove l'espressione fraseologica *dal bellico in giù* è già dantesca.

<sup>124</sup> Il canto XXI si chiude infatti con il celebre sintagma «ed elle avea del cul fatto trombeta» in Petrocchi 1994, vol. 2, p. 361.

<sup>125</sup> Riporto la variante messa a testo da Petrocchi, in Petrocchi 1994, vol. 2, p. 364.

<sup>126</sup> «L'antica vulgata sembra piuttosto solidale col tipo *cennamella* o *cenamella*, ove si eccetui **Co** col pur ottimo *ceramella*» in Petrocchi 1994, vol. 2, p. 364. Il manoscritto siglato **Co** è il codice 88 della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona, a cui bisogna aggiungere la variante *cheramella* del codice, che Petrocchi sigla Mad, il ms. 10186 della Biblioteca Nacional di Madrid.

<sup>127</sup> Il ms. Palatino 95 della Biblioteca Laurenziana di Firenze riporta, per altro, la versione con nasale *cienbamelle*. Cfr. Mantovani 2013, p. 181.

<sup>128</sup> La prossimità tra le due forme, probabilmente, faceva sì che gli autori (o i fruitori) potessero ricondurre indipendentemente entrambe le varianti allo stesso significato senza grosse difficoltà.

competenze e, forse, più che dal francese era già presente nell'immaginario suo e del suo pubblico proprio grazie a Dante<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> Non che le occorrenze localizzate in testi italiani non possano aver giocato un ruolo importante nella diffusione della voce, ma di certo *l'Inferno* ha influenzato molto di più la cultura medievale di quanto possano aver fatto le altre opere citate.

## **Cimiere** s.m.

‘ornamento sopra l’elmo che rappresentava l’insegna di chi lo porta’

◇ Forme:

*cimera, cimier, cimiere, cimieri, cimiero.*

◇ Occorrenze:

*GdT*: ◻ VI.XXXVI.8 chi raconciava iscudi e chi panzieri, / chi suo elmo allaciava e chi cimiere.; ◻ VIII.X.5 le sopravesti, l’arme e le cimiere / givan per terra con gravosi danni...; ◻ VIII.XIV.4 e tratto l’avean l’elmo e la cimera / e a piè combattea allor sospeso...

*-Spagna*: ◻ II.XII.6 e questo re con sì bella compagna / portava per cimiero un nero gallo...; ◻ II.XVII.6 e per cimier portava su la guarda / una serena che da ogni mano...; ◻ II.XXI.1 Portava questi per cimieri un cerbo / ed era l’arme sua nel campo bianco...; ◻ II.XXII.7 e per cimieri portava una branca / di liopardo, / ch’era gialla e bianca.; ◻ II.XXIV.7 e cimieri e gli scudi lavorati / con pietre fine e di perle adornati...; ◻ XVIII.VI.2 Invè di lui sperona suo cavallo / e ferè Sansonetto sul cimiere.; ◻ XVIII.XVIII.7 e ferè il conte in sul forte cimiero / d’un grievo colpo dispietato e fiero.; ◻ XIX.XXI.8 Ugon d’un colpo Sansonetto fiere / ch’una gran parte taglia del cimiere.; ◻ XIX.XXIX.1 Assai colpi gli diè in sul cimieri: / non che niente ne possi smagliare.; ◻ XXXI.VIII.8 di più colori veggio chiari e cupi, / e lion per cimier, draghi, orsi e lupi...; ◻ XXXII.XL.3 e per cimieri portava un serpente / che d’ariento avea ambedue l’ale. ◻ XXXIV.VII.7 ferillo della spada in sul cimieri, / che morto il fe’ cadere del destrieri.; ◻ XXXIV.XII.3 e .8 tratti la sopravesta e poi il cimiere / e vèstite d’altre arme travisato / ... / dell’arme sua e ‘l cimieri di testa.; ◻ XXXIV.XIII.1 Di sopraveste e di cimier mutossi / e nello storno tosto se distende.; ◻ XXXIV.XVII.( sì fortemente quel colpo piegollo, / che col cimier del caval toccò ‘l collo.; ◻ XXXVII.XXIII.4 e poi di sopra il panno è disegnata / a punto l’arme e ‘l cimier di ciascono.; ◻ XXXVIII.XII.1 Ferillo Desiderio nel cimiero, / sicché di testa gliel fece cadere.



◇ Etimo: dal francese *cimier*, derivato da *cime* a sua volta dal greco κύμα<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

Non si tratta di una voce particolarmente fortunata: basti pensare che non sono registrate occorrenze nel DMF<sup>2</sup>, mentre nel DFM<sup>3</sup> si trova solo *cimier* 'queue (des animaux de chasse)', con cui pur condivide l'etimologia.

Secondo il FEW<sup>4</sup>, *cimiero* come 'ornement le plus souvent garni de plumes, qui forme la cime du casque et surmonte la partie qui couvre la tête' è attestato a partire dal XIII sec, ma mancano, di fatto, di precisi riferimenti a testi letterari<sup>5</sup>, se non nella *Chanson de Jérusalem*<sup>6</sup>. In questa *chanson*, scritta negli ultimi decenni del XII sec., da un non altrimenti noto Gerard de Douai, si legge «ceste tors est moult fors, a envis la prendres / ains i aura des vostres et malmis et navres, / qu'ele soit abatue, ne li chimiers ostes»<sup>7</sup> ma per quanto il Godefroy lo registri sotto 'ornement le plus souvente garni d'aigrettes, de plumes, qui forme la cime du casque', segnalo che per il TLFi<sup>8</sup> sarebbe invece 'partie haute (ici d'une tour)'.

Secondo Pastoureau, i cimieri, con il loro ruolo di segni di riconoscimento, sarebbero entrati in uso nel XII sec., ma

ne remplissent une fonction héraldique véritable qu'un peu avant 1250 dans les pays germaniques (où leur rôle sera toujours plus prononcé qu'ailleurs), et seulement après 1320 dans les autres régions. Leur apparition marque une nouvelle tentative d'individualisation au sein du système armorial. Ils reproduisent parfois la figure principale de l'écu, mais

---

<sup>1</sup> FEW II, p. 1608b. Cfr. DEAF s.v. *cimier*, oltre a DEI s.v. *cimiero*; DELI 2 s.v. *cimiero* e TLIO s.v. *cimiero*. Nel Du Change è registrata la voce *cimerium* come appartenente al lessico araldico ma l'occorrenza registrata è successiva a quelle di area galloitalica (circa 1389).

<sup>2</sup> DMF s.v. *cimier* 2.

<sup>3</sup> DFM s.v. *cimier*.

<sup>4</sup> FEW II, p. 1608b.

<sup>5</sup> E così anche in DEAF s.v. *cimier*

<sup>6</sup> GD s.v. *cimier*.

<sup>7</sup> Sono i vv. 4560-4562 in Hippeau 1868. La più recente edizione Thorp 1992 riporta però un testo diverso: «ceste tors est molt fors et envis le prendrés. / Ains i avra de vos .M. ocis et navrés / ançois que l'aiés prise, ço saciés par vertés» (si tratta dei vv. 4958-4960 a p. 145). La lezione messa a testo da Aubry è in realtà trasmessa da un solo codice, il manoscritto siglato **D** (Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS fond français 786) compilato da un copista piccardo e datato alla metà del XIII sec.; cfr. Thorp 1992, p. 11. (sottolineatura mia)

<sup>8</sup> TLFi s.v. *cimier* 1.

dépendent plus souvent de la fantaisie de ceux qui les portent, et les changements en sont fréquents chez un même personnage<sup>9</sup>.

Secondo lo storico, dunque, i cimieri ornamentali diventarono fondamentali solo nel momento in cui le armature iniziarono a perdere importanza sul campo di battaglia, mantenendola invece nell'ambito dei tornei. Viene a cristallizzarsi nell'immaginario medievale la figura del cavaliere con un ricco elmo decorato, che diventa quindi un simbolo di riconoscimento attraverso il quale suscitare paura e rispetto.

◇ Le occorrenze in testi franco-italiani:

Un riscontro maggiore sull'uso della voce nel Medioevo viene dai testi cavallereschi franco-italiani.

*Cimier*, con diverse grafie, quali *çimere* o *cimers*, si trova infatti in due opere: *l'Aquilon de Bavière*<sup>10</sup> e la *Guerra d'Attila* di Niccolò da Casola<sup>11</sup>. In queste due grandi narrazioni i *cimieri* figurano sempre come elemento ornamentale dal valore riconoscitivo: i cavalieri si identificano tramite essi e sono così riconosciuti dai compagni di battaglia così come dai nemici.

Se si guarda alle date di composizione dell'*Aquilon* e della *Guerra* appare evidente come questi non possano esser stati il canale d'introduzione del gallicismo: entrambi i testi sono infatti più tardi rispetto alla prima attestazione in area italiana<sup>12</sup> ma possono aver contribuito nella fissazione, nel bagaglio culturale degli autori del Medioevo, dell'immagine del cavaliere dal ricco elmo sormontato da un elemento decorativo. *Cimieri* e grandi eroi diventano così un binomio inscindibile: senza *cimiero* il valoroso cavaliere non può essere riconosciuto come tale, proprio perché il *cimiero* è appannaggio esclusivo dei più alti esponenti militari.

---

<sup>9</sup> Pastoureaux 1976, pp. 33-34.

<sup>10</sup> Non sussistono dubbi sul significato di *cimier* nei contesti dell'*Aquilon de Bavière*, si pensi, per esempio al capitolo XX in cui si legge «cuxin, dist Adrian, vos avés nominanze che vos non trovés home che vos dure a la lance; e se vos me crérés, vos deviserés vetre cimer por non esre coneus». Il *cimiero* è il simbolo identificativo dei cavalieri, senza il quale questi potranno non essere riconosciuti. La citazione è dall'edizione Wunderli 1982-2007.

<sup>11</sup> Edizione in Stendardo 1941.

<sup>12</sup> Come si vedrà più avanti, la prima attestazione in area italiana risale al XIII sec. e la si deve a Rustico Filippi, mentre i due testi franco-italiani risalgono alla seconda metà del XIV sec., cfr. per *l'Aquilon*, Wunderli 1982-2007, vol. 3, per la *Guerra* rimando invece a Stendardo 1941 pp. IX-X.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione in area italiana <sup>13</sup> la si deve a Rustico Filippi, nel sonetto *Quando ser Pepo vede alcuna potta*: si tratta di versi comici, di argomento erotico in cui *cimiere* starebbe per 'criniera' con allusione ai capelli della donna<sup>14</sup>.

In anni successivi, la voce si diffonde nella Penisola ma solo in testi toscani<sup>15</sup> e meridionali<sup>16</sup>. Particolarmente interessanti possono essere una delle quattro occorrenze della *Cronica* dell'Anonimo Romano<sup>17</sup> e una delle due attestazioni ritrovate nella *Cronaca di Pisa* di Ranieri Sardo<sup>18</sup>: in entrambi i casi citati *cimiero* viene a identificare, attraverso un processo retorico quale la metonimia, il cavaliere in persona. Nella *Cronica*, quindi, si legge che Galeotto Malatesta si vide venire incontro, tra Macerata e Ancona, l'esercito imperiale, formato da «Todeschi e Toscani, conti della Alamagna, usati a guerra, molti cimieri, loro cornamuse sonanno, loro naccari»<sup>19</sup>, mentre Ranieri Sardo racconta che l'imperatore uscì da Pisa «insino fuori di porta chon ben 60 cimieri»<sup>20</sup>.

◇ La voce nei cantari:

Dato l'appartenenza del lemma al lessico militare, non stupisce il fatto che il gallicismo si trovi solo nei cantari in cui gli scontri tra i diversi eserciti sono l'argomento principale. Sono dunque i cantari della *Guerra di Troia* e della *Spagna* a raccontare di meravigliosi *cimieri* ma quello che colpisce è che *cimier* non si trova nei testi galloromanzi che costituiscono il loro antecedente.

---

<sup>13</sup> *Cimieri* è registrato come antropónimo in una carta di Montepiano, antecedente all'ottobre 1176, in Larson 1995, p. 187.

<sup>14</sup> «Quando ser Pepo vede alcuna potta / egli anitrisce sì come distriere / e no sta queto: inanzi salta e trotta / e canzisce che par pur un somiere; / e com' baiardo ad ella si ragrotta / e ponvi il ceffo molto volentiere, / ed ancor de la lingua già non dotta / e spesse volte mordele il cimiere. / Chi vedesse ser Pepo incavallare / ed anitrir, quando sua donna vede, / che si morde le lab[b]ra e vuol razzare, / quelli, che dippo par, non si ricrede: / quando v'ha il ceffo sì la fa scia[c]quare, / sì le stringe la groppa ch'ella perde», in Marrani 1999, p. 167.

<sup>15</sup> Come il volgarizzamento fiorentino di Valerio Massimo, una rima del lucchese Pietro dei Faintinelli, la *Tavola Ritonda*, le novelle e i versi del Sacchetti, la *Cronica* di Matteo Villani, il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, il *Centiloquio* del Pucci, la *Cronaca di Pisa* di Ranieri Sardo, oltre che le rime di Nicolò de Rossi che però hanno una patina linguistica tosco-veneta.

<sup>16</sup> Nella *Fiorita* di Armannino, di area abruzzese e nella *Cronica* dell'Anonimo Romano.

<sup>17</sup> Edizione in Porta 1979.

<sup>18</sup> Edizione in Banti 1963.

<sup>19</sup> In Porta 1979, p. 226 (sottolineatura mia).

<sup>20</sup> In Banti 1963, p. 112 (sottolineatura mia).

Per quel che riguarda la *Guerra di Troia*, le due fonti più dirette<sup>21</sup>, ossia il volgarizzamento a opera del notaio fiorentino Filippo Ceffi, dell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne e la *Storia di Troia* di Binduccio dello Scelto non danno conto di nessun *cimiero* che svetta sul campo di battaglia. Allo stesso modo si comportano i modelli delle traduzioni, la già citata *Historia* latina e il *Roman de Troie*<sup>22</sup>. In quest'ultimo, in realtà, figura un *cimier* ma è piuttosto da intendersi come 'morceau de la croupe d'une grosse pièce de gibier', dato che si trova inserito nella descrizione di un banchetto in cui ci sono «longes, lardez o les daintiez, / cimiers e hanches e forchiez»<sup>23</sup>.

La *Spagna*, invece, non intesse rapporti così evidenti con un testo-fonte ma, dato che ripercorre le vicende dell'*Entrée d'Espagne*, si può cercare un confronto tra le ottave dei cantari e il poema franco-italiano. Nell'*Entrée* i cavalieri non sono mai identificati dai loro incredibili cimieri ma sono piuttosto gli scudi, gli *escuz*, e gli usberghi, gli *oubers* a svolgere questa funzione.

Non si può, quindi, individuare una fonte diretta per i *cimieri* dei cavalieri protagonisti del cantare ma si può immaginare che gli anonimi autori avessero ben in mente un'immagine cristallizzata e che attingessero dunque al bagaglio culturale condiviso del mondo dei tornei, delle grandi battaglie e della vita di corte. Più che una fonte, dunque, un'idea: i *cimieri* diventano degli elementi connotativi ben precisi, capaci forse di ricreare in chi ne sentiva parlare questo mondo immaginato, quasi al limite del fantastico.

---

<sup>21</sup> Cfr. Mantovani 2003, pp. 20-23.

<sup>22</sup> Va detto che, in realtà la fonte più diretta del volgarizzamento di Binduccio dello Scelto non è il romanzo in versi ma la sua prosificazione *Prose 2* che, ad oggi, è ancora inedita.

<sup>23</sup> Sono i vv. 14969-14970 in Constans 1904-1912, vol. 3, p. 2. Per la definizione si guardi al glossario nel vol. 5, p. 129.

**Corina** s.f.

‘cuore’

◇ Forme:

*corina*.

◇ Occorrenze:

-*FiBi*: ▫ XVIII.3 La dogli<a> mi distrugge a la corina / se Fiorio si perde per amare.

◇ Etimo: dall’afr. *corine* e dal provenzale *corina*<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La prima attestazione in lingua d’oïl di *corine* risale alla seconda metà del XII sec. e la si trova in un testo di area anglonormanna<sup>2</sup>, e cioè nelle avventure dell’eroe Horn scritte da un autore che si identifica con il nome di Thomas<sup>3</sup>. Nella sequenza, Horn sta combattendo contro il pagano Turlino, «parent iert Guedalf, nez iert de sa cosine»<sup>4</sup>, e nel corso dello scontro ha la meglio: a nulla servono lo scudo e il doppio usbergo, l’eroe cristiano gli «trencha le piz, le feie e la corine»<sup>5</sup>, uccidendolo.

Di qualche anno successiva, del 1174<sup>6</sup>, è l’occorrenza nella *Vie de de Saint Thomas Becket*, di Guernes de Pont-Sainte-Maxence<sup>7</sup>, dove, nel dialogo tra un pastore e San Giovanni, quest’ultimo dice, riferendosi ai *cavalieri* che potrebbero condannare il primo a morte, che «mais de vostre corine ne vus puet nuls geter»<sup>8</sup>.

*Corine* conosce poi una progressiva diffusione nell’area di dominio della lingua d’oïl<sup>9</sup> mentre, al contrario, si dimostra poco fortunata in area provenzale. Le attestazioni in

---

<sup>1</sup> FEW II-2, p. 1174a. Cfr. Bezzola 1925 pp. 225; Cella 2003, p. 375; Contini 1960 vol. I, p. 66; REW 2217; TLIO s.v. *corina* 1.

<sup>2</sup> Cfr. AND s.v. *corine*.

<sup>3</sup> Pope 1955-1964.

<sup>4</sup> È il v. 1665, in Pope 1955 -1964, vol. I, p. 56.

<sup>5</sup> Si tratta del v. 1668, in Pope 1955 -1964, vol. I, p. 56.

<sup>6</sup> La composizione del romanzo di Horn viene situata attorno al 1170, cfr. Pope 1955-1964, vol. II, pp. 123-124.

<sup>7</sup> Walberg 1936.

<sup>8</sup> Si tratta del v. 5370, in Walberg 1936, p. 165.

<sup>9</sup> Cfr. DEAF s.v. *corine*, che offre un regesto più completo delle occorrenze di questa voce.

lingua d'oc, infatti, sono estremamente ridotte: a oggi, è stato possibile ritrovare<sup>10</sup>, in provenzale, solo due occorrenze della forma *corina*<sup>11</sup> e una di *corine*, l'unico dizionario a darne traccia è il Levy<sup>12</sup>.

La più antica – e sicura – la si ritrova in un *vers* satirico-morale di Marcabru, *L'iverns vai e'l temps s'aizina*: nella prima *cobla* viene descritta un'atmosfera primaverile, con la stagione invernale giunta ormai alla sua fine e il reincontro degli uccellini innamorati, che ritrovano ciascuno il proprio compagno, «segon plazensa *corina*»<sup>13</sup>. Di fatto, questa è la prima attestazione della voce, certamente precedente al *roman* di Horn: nell'ultima strofa Marcabru allude a un personaggio storico Ebolo II di Ventadorn. La morte di quest'ultimo avvenuta nel 1147, costituisce il *terminus ante quem* per la datazione della lirica, che quindi deve essere stata composta in anni precedenti<sup>14</sup>.

Ancora, un'attestazione si trova in quello che Meyer chiama il *Débat de la sorcière et de son confesseur*<sup>15</sup>: l'anziana strega vuole fare ammenda e per questo racconta ad un prete tutta la sua storia, chiedendogli una penitenza. Il confessore, dopo un sintetico discorso moraleggiante, le impone di digiunare tutti i venerdì ma la strega non è d'accordo; si tratta però di un frammento e dunque il testo si interrompe piuttosto bruscamente all'inizio del dibattito tra i due. *Corina* si trova nel corso nella narrazione autobiografica della strega, «tug m'apellavon la devina, / car fazia delascorina»<sup>16</sup>. Meyer non segmenta quanto trascritto dal copista del manoscritto e credo che *delascorina* possa essere diviso

---

<sup>10</sup> La ricerca è stata fatta tramite COM2. Ci sono poi tre occorrenze della forma *corin*, tutte nel *Roman d'Arles* ma nessuna di queste risale allo stesso etimo: si tratta infatti di una diversa grafia (se non, forse, di un errore paleografico) della parola *cozin*, cioè 'cugino'. Le occorrenze si trovano ai vv. 898, 908, 1188 e, nella forma *cozin* al v. 828. per quello che riguarda la lingua dell'autore (o degli autori) del *roman*, l'editore indirizza verso la zona della Provenza, nello specifico verso Avignone; cfr. *Le Roman d'Arles* in Haupt 2003, p.115.

<sup>11</sup> Nel *database* della COM2 ve ne sarebbe poi una terza ma questa non trova riscontro con il testo proposto dagli editori: si tratterebbe un'occorrenza in una tenzone, *Bernardo, la jenser dona qu'esmyr* (BdT 441.1), tra il giullare Bernardo e un non meglio identificato signore dal nome di Tomas, ma la più recente edizione porta riporta *conina*, 'rabbit-skin', forse più coerentemente con il tono ingiurioso del testo; cfr. Harvey-Paterson 2010, vol. 3, pp. 1234-1235. *Corina* si trova invece nell'edizione del 1915 di Bertoni, che però la riporta in apparato seguita da un punto interrogativo; cfr. Bertoni 1915, p. 474.

<sup>12</sup> Levy s.v. *corina*: Herz (?). Ovviamente, la stessa voce si trova anche nel Petit Levy, riportata nello stesso modo.

<sup>13</sup> Marcabru, *L'iverns vai e'l temps s'aizina*, v. 9 in Gaunt-Harvey-Paterson 2000, p. 390 (sottolineatura mia).

<sup>14</sup> Gaunt – Harvey – Paterson 2000, p. 389.

<sup>15</sup> Meyer 1885, pp. 521-524.

<sup>16</sup> Meyer 1885, vv. 121-122, p. 523.

come “de las corina”, considerando forse *corina* come un caso di plurale asigmatico; se così fosse, il significato non sarebbe più quello di ‘cuore’ ma, forse, di ‘interiora’: si tratta pur sempre di una strega, nelle cui competenze magiche poteva esserci la lettura e l’interpretazione delle interiora degli animali.

Infine, vi è l’occorrenza della forma *corine* nel *Girart de Roussillon*, la *chanson de geste* dedicata alle lotte tra l’eponimo vassallo ribelle e il suo signore Carlo Martello<sup>17</sup>. Questa *chanson*, però, non può essere del tutto ascritta al dominio provenzale e la terminazione in *-e* anziché in *-a*, come invece per le due occorrenze sopra citate, ne è un’ulteriore conferma: la lingua del testo è infatti ibrida, «ni vraiment oïl ni tout à fait oc»<sup>18</sup>, tanto che Pfister la definì come una somma di tre diverse componenti «la langue spontanée employée par l’auteur original de la région de Vienne, la langue artistique de la poésie des troubadours et la langue épique de l’ancien français»<sup>19</sup>.

Si noti infine che in tutte le attestazioni occitane *corina/corine* si trova in sede di rima, analogamente a quanto succede nella lirica italiana.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Le attestazioni in italiano antico rimandano soprattutto all’area centro meridionale, con una sola occorrenza dichiaratamente settentrionale, i *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, che lo utilizza come sinonimo di *cor* in sede di rima<sup>20</sup>. Tre sono le attestazioni liriche della scuola siciliana: la canzone *Dolze coninzamento* di Giacomo da Lentini<sup>21</sup> e due poesie anonime toscane della scuola siciliana, *Oi lassa ‘namorata*<sup>22</sup> e *Sol*

---

<sup>17</sup> «e pui obre tot jor de grant corine», *La chanson de Girart de Roussillon* in De Combarieu du Grès-Gouiran 1993, v. 9567, p. 702 (sottolineatura mia).

<sup>18</sup> De Combarieu du Grès-Gouiran 1993, p. 6.

<sup>19</sup> Pfister 1970 p. 325. Per uno studio completo sul *Girart de Roussillon* rimando a Pfister 1970b

<sup>20</sup> «lo cor de la femena no reapusa né fina / tant fin q’ela no emple çò q’ à en soa corina» (sottolineature mie). *Proverbia que dicuntur*, vv. 173-174, in Contini 1960, vol. 1, p. 530 [testo pp. 523-555]. Cito dall’edizione Contini in quanto si tratta dell’edizione di riferimento del *corpus* OVI, ma segnalo il più recente contributo Meneghetti – Tagliani 2020, pp. 124-149.

<sup>21</sup> «Dolze coninzamento / canto per la più fina / che sia, al mio parimento, / d’Agri infino in Mesina, / ciò è la più avenente: / “o stella rilucente / che levi la maitina!” / Quando m’apar davanti / li suo’ dolci sembianti / mi ‘ncendon la corina» (sottolineature mie), *Dolze coninzamento* vv. 1-10, in *PSs* 2009, vol. I, p. 339 [testo pp. 335- 347].

<sup>22</sup> «Và, canzonetta fina, / al buono avventuroso, / ferilo a la corina / se ‘l truovi disdegnoso; / nol ferir di rapina / che sia troppo gravoso» (sottolineature mie); in *PSs* 2009, vol. II, p. 799 [testo pp. 797-803].

*per un bel semblante*<sup>23</sup>. Tutte queste liriche sono di chiara ispirazione provenzale: la poesia, o per meglio dire, la canzonetta di Giacomo da Lentini trova piena corrispondenza per la disposizione rimica di alcune strofe in una tenzone provenzale e il genere della canzonetta eterostrofica a cui questa lirica appartiene è ampiamente diffuso nella lirica d'Oltralpe<sup>24</sup>. Allo stesso modo, le due canzoni anonime mostrano di essere profondamente influenzate dall'ideologia cortese, in particolar modo la seconda, che fa del servizio d'amore il suo centro tematico, riprendendo immagini tipicamente provenzali, quali quella dell'elefante<sup>25</sup>, tratta dai bestiari, oltre che motivi della lirica trobadorica, come quello della donna nel cuore<sup>26</sup>. Queste due canzoni anonime, inoltre, presentano entrambe, per altro, lo stesso sintagma morfologico, tipicamente francese, del *Fiorio*, «a la corina», rendendo ancora più evidente il prestito galloromanzo.

Il gallicismo ricorre poi anche in un sirventese dei *Memoriali Bolognesi*<sup>27</sup> e, nella forma *curina*, in una delle *Laude cortonesi*<sup>28</sup>.

Mi sembra necessario rilevare come, in tutti i casi rintracciati nel corso di questo spoglio, il gallicismo *corina* si trovi in sede di rima (interna nel caso della lauda); inoltre, eccezione fatta per il *Fiorio e Biancifiore*, in tutti i casi è in rima con un altro evidente gallicismo, ossia *fin* o la sua forma verbale *affina*.

La presenza di *corina* in italiano antico, dunque, è sempre dovuta a ragioni metriche: in tutti i testi citati, compaiono almeno una volta -ben sette nel caso del cantare- le forme

---

<sup>23</sup> «De la vostra bieltate / naque la signoria, / la qual m'ave in ballia e 'n sua potestate; / aggiatene pietate, donna fin, / ch'io nonn-ò libertate, / né nesuna ballia / che tuta in voi non sia (or lo rimembrate, / s'è che 'l mi guarentate) a la corina...» (sottolineature mie), *Sol per un bel semblante*, vv. 25-32 in *PSs* 2009, vol. III, p. 703 [testo pp. 701-710].

<sup>24</sup> Per una discussione puntuale della tradizione e dei richiami poetici rimando a quanto scrive Antonelli nell'introduzione e nel commento a questa canzonetta, in *PSs* 2009, vol. 1, pp. 335-347.

<sup>25</sup> «Sì come il leofante, ch'è gaduto, / mi ritrovono pesante, / sì mi grava il disire; / e spero di guerire, donna avenante, / del bel semblante là onde m'ai feruto...», *Sol per un bel semblante*, vv. 40-44, in *PSs* 2009, vol. 3, pp. 703.

<sup>26</sup> «Di ciò non m'è pesante, / che 'n me regna e dimora / vostra dolze figura ed avenante...» *Sol per un bel semblante*, vv. 5-7, in *PSs* 2009, vol. III, pp. 702.

<sup>27</sup> «Quando vi sguardo m'arde la corina / d'un amoroso foco che m'affina, / che ben mi par miracolo, dovina / sí mi 'ncende.» (sottolineature mie), *Io faccio prego all'alto Dio potente*, vv. 45-48, in Orlandi 1981, p. 95 [testo pp. 94-97].

<sup>28</sup> «Gram rein'a - chi inchina - ciascun regno, / sì m'affina - la curina - quando segno / i' ò non degno! - 'N core tegno / tuo figura - chiar' e pura, / ch'ongne mal m'è 'n obliança.» (sottolineature mie), *O Maria, d-omelia*, vv. 4-8, in Varanini-Banfi-Ceruti Burgio 1981, p. 126 [testo pp. 125-126].



dell'indigeno *cuore*, come *cor* e *core*, derivate direttamente dal latino CŌR senza interferenze provenzali o francesi.

◇ La voce nei cantari:

Come si può intuire da quando detto sopra, l'utilizzo di *corina* è il frutto di una scelta consapevole degli autori delle liriche e lo stesso si può dire per il canterino, che agisce del tutto autonomamente, scegliendo questa voce, forse, come impreziosimento linguistico: né nella fonte francese<sup>29</sup> del cantare né nel *Filocolo* di Boccaccio ricorrono le forme *corine/corina*. Soprattutto il fatto che nell'opera del Boccaccio non vi sia alcuna occorrenza del gallicismo, mentre ricorrono per ben 211 volte forme di *cuore*, evidenzia come l'utilizzo di questa voce sia un fatto di originalità e di marca distintiva: sia che il cantare costituisca la fonte del *Filocolo*<sup>30</sup> sia che il rapporto di derivazione si configuri in senso opposto<sup>31</sup>, resta il fatto che solo nel cantare si ritrova questo gallicismo, destinato, tra l'altro, ad avere uno scarso successo, come testimoniato dallo sparuto numero di attestazioni. Trattandosi di un *unicum* nella tradizione canterina, è difficile, oltre che prematuro, cercare di individuare delle dinamiche precise nell'uso di questa voce ma credo il confronto con le altre attestazioni in italiano antico sia più che fondamentale: in questo senso, mi sembra piuttosto evidente come l'utilizzo di *corina* possa rispondere a delle esigenze di tipo – per così dire – “decorativo” ed esclusivo della letteratura in versi, per fornire, forse, una ancor più preziosa patina gallicizzante.

---

<sup>29</sup> La fonte francese, il poema *Floire et Blanchefleur* è molto probabilmente filtrata da un intermediario franco-veneto, cfr. Crescini 1889.

<sup>30</sup> È quanto sostiene Crescini, in Crescini 1882 e Crescini 1889.

<sup>31</sup> È quanto sostenuto da Monteverdi sulla base di una lezione erronea del *Filocolo* che trova riscontro nel cantare. Cfr. Monteverdi 1958, pp. 335-340.

**Danzare** s.m.

'muoversi a tempo di musica'

**Danza** s.f.

'ballo; situazione; rapporto sessuale'

**Danzare** s.m.

'muoversi a tempo di musica'

◇ Forme:

*danzando, danzar, danzare, danzava.*

◇ Occorrenze:

-*FiBi*: ▫ LVII.8 anzi dovrebbe ridere e sollazzare / per nostro amore a le danze danzare.

-*DaVe*: ▫ LXVI.3 e disse loro che volea danzare a guisa della dama del verzieri...;

▫ LXVII.4 e .5 con altre donne ed in sala danzava / così danzandole tolse la vita...

◇ Occorrenze in cantari derivati da *fabliaux*:

-*Indovinello*: ▫ XXXVII.5 però che 'l danzar troppo a questo suono, / lo 'ndovinello sí potrie guastare...;

◇ Etimo: dall'afr. *dancier*<sup>1</sup>, a sua volta dall'antico francone \*DINTJAN.

---

<sup>1</sup> FEW XVI-2, p. 61. L'etimo non è però del tutto certo: *danser* è un termine proprio della lingua d'oïl più che dell'occitano, dove, come si vedrà, si diffonde la voce *dansa* da intendersi come l'indicazione di un preciso genere lirico. Per via dell'assoluto predominio del francese, è probabile che *danser* rimonti al germanico, forse da nederlandese *deinzen* 'gaa bagover', a sua volta dal frisone *dintje*, 'ryste let', con influenza dell'islandese *dyja* 'to shake', cfr. Falk – Torp, s.v. *deise*, s.v. *dytte 2* e s.v. *dætte*; per l'islandese vedasi Cleasby – Vigfusson s.v. *dyja*. Se si accetta questa trafila di derivazione, non si spiega l'evoluzione francese nella vocale centrale della sillaba pretonica, motivo per cui in Falk – Torp viene inserito un intermediario germanico \**dantison*. In EWF2 s.v. *danse* all'origine si troverebbe una voce alto germanica, *dansôn* 'ziehen', da cui un ballo in cerchio fra più danzatori, che però non spiega il passaggio di -sô- alla fricativa alveolare, graficamente resa in -ci-. In FEW XV-2, p. 63b alla nota 4 si considera *dansôn* come una variante apofonica dell'alto germanico *dinsan*, che poi ha portato alla formazione del verbo \**dansjan* per analogia sui verbi della prima coniugazione. Per Castellani 2000 pp. 120-121,

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La prima attestazione letteraria del verbo *danser* si trova in un *roman* cortese, *l'Erec et Enide* di Chrétien de Troyes: le giovani donne «querolent et dancent» a ritmo di musica<sup>2</sup>, esibendosi e divertendosi secondo una modalità ben conosciuta nelle corti medievali<sup>3</sup>. Seppur certamente in relazione con il verbo *ballar* e il sostantivo *bal*, *danser* viene progressivamente ad indicare il muoversi ritmicamente nella sua accezione più raffinata ed elegante<sup>4</sup>, proprio degli esponenti più alti della gerarchia sociale, e cioè dei più assidui frequentatori della corte, nobili dame ed eroici cavalieri<sup>5</sup>.

L'ambientazione cortese è quasi sempre presente quando si parla di *dancier*, si veda ad esempio un testo ben più tardo come il *Rèmede de Fortune*, di Guillaume de Machaut, dove ricorrono nella stessa sequenza narrativa molte voci strettamente legate all'ideologia della corte<sup>6</sup>. Ancora, è un contesto estremamente raffinato quello dove si muovono i personaggi del *roman* della fine del Trecento di Jean d'Arras, *Méluise*<sup>7</sup>: qui si legge che «après soupper furent les tables levees et furent graces dictes. Les dames s'en alerent en leurs retraiz, et se vestirent en cours habiz pour dancier. Et fu la feste moult belle»<sup>8</sup>. Si tratta dunque di un divertimento serale<sup>9</sup>, che richiede persino un abbigliamento adeguato, praticato in occasioni di festa, sempre con eleganza e misura, come nell'ormai quattrocentesco *Livre des trois vertus* di Christine de Pizan<sup>10</sup>, dove viene

---

invece, la voce deriverebbe dal latino tardo \*DEANTIARE da ANTE, come in REW 2562. Cfr. anche AND s.v. *dancer* 2 (la prima attestazione registrata risale al 1396, nel *Manières de langage*, un manuale di insegnamento del francese per anglofoni, edizione in Kristol 1995); Bezzola 1925, p. 129; Cella 2003, pp. 384-385; DEI s.v. *danzare*; DELI 2 s.v. *danzare*; DFM s.v. *dancier*; DMF s.v. *danser*; GD s.v. *danser*; T – L s.v. *dancier*; TLIO s.v. *danzare*; oltre a Viel 2014, p. 182.

<sup>2</sup> In Roques 1990, al v. 1993, p. 61.

<sup>3</sup> Cfr. gli altri contesti riportati in DéCT.

<sup>4</sup> Diversamente, appunto, da *baller*, in DMF 'sauter, s'agiter'. Nella prima occorrenza nel *Roman de Troie* di Benoit de Saint Maure è una *danzela* che «bale e tresche e tombe e saut»: l'azione è molto dinamica e a compierla è una giovane ragazza, che seppur descritta come «mout corteise», non è certo una gran dama che si muove elegantemente in delicate danze.

<sup>5</sup> Proprio per questo motivo, forse, sia *danza* che *danzare* diventeranno propri della lirica italiana, mentre resteranno poco conosciuti alla prosa.

<sup>6</sup> Ai vv. 3414-3417 «en riant de sa courtoisie, / moult courtoisement m'apella. / En disant: "que faites vous la, / Biaus sire? Danciez avec nous!"» in Palmer – Leo – Smilansky 2016-2019, vol. 2, p. 277 (sottolineature mie).

<sup>7</sup> Stouff 1932.

<sup>8</sup> Stouff 1932, p. 40 (sottolineatura mia).

<sup>9</sup> Vedasi più avanti nel *roman* «et lors s'en party chascuns. Les uns s'en vont couchier, les autres dancent et esbauoient»: chi non danza può recarsi nella camera da letto, in Stouff 1932, p.122.

<sup>10</sup> Willard 1989.

ricordato alle giovani ragazze in età da marito che «se a festes sont, a dances ou assemblees, la doivent bien estre sur leur garde et que bien soient enmanierees, pour ce que plus de gens ont les yeulx sur elles : dancent simplement, chantent bassetement»<sup>11</sup>. Allo stesso modo, una donna più matura «ne lui apertient dancer, baler ne rire folement»<sup>12</sup>, ma deve piuttosto prediligere la morigeratezza nel comportamento.

Nei registri criminali della città di Parigi<sup>13</sup>, l'idea di ballo cortese viene meno ma resta legata ad un'occasione speciale: a *danser* sono le coppie di novelli sposi e chi li accompagna nei festeggiamenti<sup>14</sup>.

Come si vedrà anche per il sostantivo, *danser* assume progressivamente dei significati metaforici ed estensivi, si pensi, ad esempio, al *Miracle de saint Nicolas et d'un juif*<sup>15</sup>, in cui il verbo diventa 'mener telle vie'<sup>16</sup>, «quant je voy ceste dance / qu'i convient que je dance / en angoisse et meschance, / je peux bien dire helas»<sup>17</sup>.

*Dancer* si trova poi con il suo senso proprio ma in contesto figurato quando si tratta di danze macabre, delle rappresentazioni molto in voga nel XV sec., si pensi alla *Danse macabre des femmes*<sup>18</sup> e alle *Fortunes et adversitez* di Jean Régnier<sup>19</sup>.

Con un'accezione erotica, che mantiene pur sempre un legame con il significato primigenio dato dalla corporalità e dall'idea di ritmicità del movimento, lo si trova nel *Testament Villon*, una delle opere più raffinate del tardo Medioevo, in cui si legge «et vous, la gente Saulcissiere, / qui de dancer estes adestre, Guillemete la Tappiciere, / ne mesprenez vers vostre maistre»<sup>20</sup>.

La voce *danser* è propria della lingua d'oïl, ma è stato possibile ritrovare alcune – rare – occorrenze in area occitana, quasi tutti in liriche ascrivibile al genere della *dansa*<sup>21</sup>.

---

<sup>11</sup> Willard 1989, p. 195 (sottolineatura mia).

<sup>12</sup> Willard 1989, p. 198 (sottolineatura mia).

<sup>13</sup> In riferimento agli anni 1389-1392, cfr. Duplès-Agier 1861.

<sup>14</sup> Duplès-Agier 1861, p. 341.

<sup>15</sup> Si tratta in realtà di un testo limite per motivi cronologici: la sua composizione risale all'ultimo ventennio del XV sec., periodo in cui l'età del Medioevo era nel pieno del suo declino e si stava aprendo il secolo del Rinascimento, cfr. Jodogne 1982.

<sup>16</sup> DMF s.v. *danser*.

<sup>17</sup> Jodogne 1982, p. 73.

<sup>18</sup> In Tuckey 1994, l'occorrenza cui mi riferisco è a p. 41.

<sup>19</sup> Droz 1923, p. 216.

<sup>20</sup> In Rychner – Henry 1974, p. 58.

<sup>21</sup> *Infra* pp. 219-223.

Sono contenute esortazioni a ballare in *A l'entrada del tems clar* (BdT 461.12)<sup>22</sup>, una delle più antiche conservatesi, e in *Tuit cil qui sunt enamourat* (BdT 461,240a)<sup>23</sup>, mentre l'azione del muoversi a tempo di musica viene citati in testi d'ambientazione cortese, come il *roman de Flamenca*<sup>24</sup> e la *Court d'Amour*<sup>25</sup>, con qualche altra attestazione in opere minori<sup>26</sup>.

Il diffondersi della voce *danzare* in area italiana è quindi imputabile al solo anticofrancese e alle sue dinamiche di corte, che, con la loro *routine* e le loro regole di comportamento, dovettero suscitare una grande fascinazione sugli autori della penisola.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Come si vedrà anche per il sostantivo deverbale, *danzare* sembra specializzarsi nell'ambito lirico e proprio ad un poeta si deve la prima attestazione: si tratta di Rinaldo d'Aquino nella canzone *In amoroso pensare*<sup>27</sup>, composta nella prima metà del XIII sec. Quest'autore della Scuola Siciliana dovette riscuotere un discreto successo, si pensi a *Per fin'amor vao sì allegramente*<sup>28</sup>, citata per due volte da Dante nel *De vulgari eloquentia*<sup>29</sup>: il suo lessico raffinato è certamente debitore nei confronti della lirica

---

<sup>22</sup> Serra-Baldó 1998.

<sup>23</sup> Lewent 1920.

<sup>24</sup> Manetti 2008, vedasi il v. 756 a p. 124, in dittologia sinonimica, «ballar e danzar».

<sup>25</sup> Ai vv. 856; 894 e 1576, in Bardell 2002, pp. 88, 90 e 126.

<sup>26</sup> Il *database* di ricerca è COM2.

<sup>27</sup> Panvini 1964, vol. 1, pp. 114-115.

<sup>28</sup> In Contini 1960, vol. 1, p. 112-114.

<sup>29</sup> La prima volta senza indicazione del nome dell'autore nel libro I, XII.8, dove viene citata come esempio di canzone illustre di un autore proveniente dall'Apulia, con *Madonna, dir vo voglio* di Giacomo da Lentini, traduzione di *A vos, midontç* di Folchetto di Marsiglia (BdT 155.4). La seconda citazione, con l'indicazione della paternità della lirica è in II, V.4 in cui viene riportato come esempio di endecasillabo incipitario, insieme a Guiraut de Bornelh con *Ara ausirez encabalitz cantarz* (BdT 242.17), Thibaut de Champagne, re di Navarra con *De fin amor si vient sen et bonté* (Linker 240.14; RS 407), Guido Guinzelli con *Al cor gentile repara sempre amore*, Guido delle Colonne con *Amor che lungiamente m'hai menato*, Cino da Pistoia con *Non spero giamai per mia salute* e, infine, se stesso (definito «amicus eius») con *Amor, che movi tua virtù da cielo*. Cito gli *incipit* come sono riportati nel *De Vulgari* perché proprio sulla canzone di Rinaldo d'Aquino vi è una discrepanza: il verso citato da Dante riporta in realtà una lezione propria, sconosciuta alla tradizione manoscritta. Dante infatti cita l'incipit come *Per fino amore vo sì lentamente* ma i codici riportano *allegramente* (Chigiano, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L.VIII.305, siglato **Ch**) e Palatino B.R. 217, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, siglato **P**) e *altamente* (il canzoniere Vaticano 3793, Città del Vaticano, Biblioteca

galloromanza, come suggerisce la presenza di numerose forme suffissate in *-anza* che ricorrono in sede di rima (*disianza-tempestanza-erranza-pietanza-dimoranza*). In questo contesto, si trova quindi l'occorrenza del verbo *danzare*, qui all'infinito e gerundio presenti, *danzar* e *danzando*<sup>30</sup>: a muoversi elegantemente in questa canzone sono il poeta e la sua amata: quell'ora in cui l'autore ha potuto ammirare la sua bella e starle vicino ha fatto sì che il desiderio aumentasse tanto da farlo morire per amore.

Il *danzare* insieme diventa quindi occasione di incontro per i due amanti, un momento fondamentale del servizio amoroso, dato che qui il poeta innamorato può donarsi anima e corpo alla sua dama, atto di galante sottomissione che viene reso esplicito nella anonima *Nova danza* (in realtà un discordo) dove, con l'uso della prima persona, l'autore racconta che «a la fiata ch'io danzai / a la vostra mano / tutt'a voi mi donai, / cavalier sovrano, / e non pensai / ch'el vostro cor fusse lontano!»<sup>31</sup>. L'ideologia cortese è fortemente legata all'azione del danzare: sono le nobili dame e i valorosi cavalieri a muoversi a tempo di musica e lo fanno con estrema grazia, proprio in quelle eleganti corti che tanto si richiamano alla letteratura d'Oltralpe<sup>32</sup>, tanto che per Folgóre da San Gimignano in aprile si danza «alla provenzalesca», vestiti «alla francesca»<sup>33</sup>. L'ambiente cortese è presente anche nella frottola *Bisbidis* di Immanuel Romano<sup>34</sup>, in cui Immanuel Romano descrive la corte veronese di Cangrande, ricreando, attraverso l'uso delle onomatopee, i suoni che l'autore dichiara di avervi udito: il «bis bis bis, - bisbidis disbidis, / bisbisbidis» è il vocio dei pettegolezzi di corte, così come il «intarlatin -

---

Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793, siglato V). Per il *De Vulgari eloquentia* vedasi Fenzi 2012, pp. 90-92 e pp. 174-176, ma cfr. anche *PSs*, vol. 2, pp. 172-181.

<sup>30</sup> Ai vv. 25-32 «in quell'ora ch'eo vi vidu / danzar gioiosamente; / ed eo con voi danzando / dottando [in] lo meo cor cridu / che tanto brevemente / moro pur disiando, / ché lo meo core a me medesmo sperde», in Panvini 1964, vol. 1, p. 115 (sottolineature mie).

<sup>31</sup> In *PSs* vol. 3, p. 1132 [testo pp. 1130-1133] (sottolineatura mia).

<sup>32</sup> Cfr., ad esempio, la ballata *Ella mia dona zogliosa* dei Memoriali bolognesi del 1287: «ella mia dona zogliosa / vidi cun le altre danzare. / Vidila cum alegranza, / la sovrana de le belle, / che de zoi menava danza / de maritate e polcelle, / là 'nde presi gran<de> baldanza, / tutor danzando con elle: / ben resembra plui che stelle / lo so viso a riguardare. / Danzando la fresca rosa, / preso fui de so belloire: / tant'è fresca et amorosa / ch'a le altre dà splendore», in Orlando 1981, p. 41

<sup>33</sup> In Contini 1960, vol. 2, p. 409.

<sup>34</sup> Nato a Roma, di famiglia ebraica, fu forse amico di Dante Alighieri (cfr. Battistoni 1999), compose le *Mahberot*, un prosimetro in cui l'autore raccoglie gran parte della sua produzione, venendo così a creare uno dei più importanti contributi alla letteratura ebraica.

intarlatìn / intarlatìn» è il rumore di chi canta e danza<sup>35</sup>. Il *danzare* si cristallizza come un divertimento proprio di cavalieri e dame e porta con sé degli elementi a cui l'ideale cortese è strettamente connesso o, almeno, lo è nella sua rappresentazione in versi: si pensi al poemetto dell'*Intelligenza*, dove il «che per lo gran dolzor del tempo gaio / sotto l'ombre danzano le garzette, / ne [l]i bei mesi d'april' e di maio / la gente fa di fior le ghirlandette, / donzelli e cavalier' d'alto paraio / cantan d'amor novelle canzonette» descrive, di fatto, una scena stereotipata legata alla produzione trobadorica<sup>36</sup>.

Parte della fortuna della voce è poi sicuramente imputabile a Dante: le occorrenze nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*<sup>37</sup> hanno fatto sì che *danzare* e, come si vedrà, *danza* trovassero una legittimazione del loro uso in un'opera dall'incredibile valore letterario, quale è la *Commedia*, riflettendosi anche nei commenti dedicati alle cantiche<sup>38</sup>.

Non mancano usi parodici del verbo, che si trovano, ad esempio in una lauda di Jacopone da Todi, *Audite un'ntenzione ch'è 'nfra l'anema i il corpo*<sup>39</sup> : come reso esplicito dal verso incipitario, questa lauda nasconde in sé una tenzone tra l'anima e il corpo, ossia un dibattito sulla necessità di far penitenza, sostenuta dall'anima e a cui il corpo si oppone fermamente. Al primo rifiuto del corpo, l'anima risponde così: «sozo, malvascio corpo, lussurioso, engordo, / ad onne mia salute sempre te trovo sordo! / Sostene lo flagello d'esto nodoso cordo, / emprende esto discordo, ca t'ècci opo danzare!»<sup>40</sup>. Il corpo dovrebbe *danzare* percosso da un flagello di corda: certamente non è un ballo elegante, ma piuttosto il movimento sgraziato e agitato di chi vorrebbe evitare i colpi infertigli. Sempre poco raffinata è la danza di Imbolare, figlio di Povertà che nel *Detto d'Amore*, fa danzar «a suon di vento»<sup>41</sup>, i corpi dei ladri morti impiccati.

---

<sup>35</sup> In Marti 1956, p. 324.

<sup>36</sup> Berisso 2000, p. 3, ma anche più avanti a p. 119, dove l'ambientazione è il *verziere, locus amoenus* protetto, in cui possono avverarsi amori altrimenti proibiti. Come si vedrà successivamente, nello stesso passo ricorre anche il sostantivo *danze* (sottolineatura mia).

<sup>37</sup> Come già detto, il *danzare* è proprio delle classi sociali più nobili e quindi, dopo la morte, lo è delle anime già pure e delle tre virtù teologali, cfr. Petrocchi 1966-1967 vol. 3, pp. 508 e 546; vol. 4, p. 393. Cito l'edizione Petrocchi poiché è quella di riferimento del *corpus* OVI, che però registra la prima edizione 1966-1967, qui il rimando è a Petrocchi 1994.

<sup>38</sup> Cfr., ad esempio, *l'Ottimo commento*, in Boccardo – Corrado – Celotto 2018, vol. 2, pp. 200; 238 e 527.

<sup>39</sup> Ageno 1953.

<sup>40</sup> Ageno 1956, p. 9 (sottolineatura mia).

<sup>41</sup> Contini 1984, p. 504.

Tra le occorrenze in prosa<sup>42</sup>, mi sembrano particolarmente interessanti quelle contenute nell'*Expositione sopra l'Inferno* compilata da Guglielmo Maramauro tra il 1369 e il 1373<sup>43</sup>.

Nel commento al canto VII spiega così alcune terzine:

Qui D. fa una comparatione del farro de Messina, chiamato Cariddi, per la corrente, però che va l'una onda contra l'altra e frangesi insieme. Cossì questi doi vitii, avaritia e prodigalitate, li quali sono contrarii, l'uno dando quel che deve ritenere e l'altro ritenendo quello che deve dare, sono assimigliati a le dicte onde. Così conven etc., cioè che questi avari e questi prodigi riddino, idest danzeno, in questo loco; però che è verbo ed è disceso [da] «ridare» per 'danzare' in toscano. E come l'una onda se intoppa contra l'altra nel dicto faro, cossì li dicti avari s'intoppano cum li prodigi in forma circolare<sup>44</sup>.

*Riddare* sarebbe quindi la voce indigena, propria della Toscana, mentre *danzare* è visto come voce "altra", anche se non possibile sapere se per Maramauro fosse un gallicismo o solo una parola propria di altre regioni italiane. Di certo, però, non è percepita come forma propria, ma doveva essere comunque conosciuta, perché è proprio a *danzare* che si affida per spiegare al suo pubblico uno schietto regionalismo.

Alcune attestazioni del gallicismo si trovano nelle *Cronache*, nella descrizione delle dinamiche di alcune corti<sup>45</sup>, come quella di «Guiglielmo re di Puglia» i cui sudditi e cavalieri vissero una nuova «Tavola ritonda», tanto gioioso fu il suo regno<sup>46</sup>, o di

---

<sup>42</sup> Rimando a *danza* s.f. per la discussione delle occorrenze nelle opere del Boccaccio, vedasi dunque *infra* pp. 227-230.

<sup>43</sup> Pisoni – Bellomo 1998.

<sup>44</sup> In Pisoni – Bellomo 1998, p. 183.

<sup>45</sup> Cfr. anche la *Cronaca* in versi dell'aquilano Buccio di Ranallo, compilata nel 1362, dove l'azione del danzare è svolta in concomitanza alle giostre, i più celebri divertimenti per i cavalieri cortesi, come nella *Cronica* dell'Anonimo romano, dove vengono citati anche i tornei. Per la *Cronica* in versi cfr. De Bartholomaeis 1907, p. 211, per l'Anonimo Romano si veda Porta 1979, p. 35.

<sup>46</sup> Si tratta dell'anonima *Cronica fiorentina* conservata nel manoscritto Gaddi rel. 77 della Biblioteca Laurenziana di Firenze: qui si racconta che «[Ruberto] allora entrò in Puglia, ov'egli acquistò uno figliuolo maschio ch'ebbe nome Ruggieri re di Cicilia, e una figliuola ch'ebbe nome Gostança, la qua' fu madre di Federigo secondo imperadore, il quale fu promosso contro a Octo quarto imperadore. Questo Ruggieri generò Guiglielmo re di Puglia, il quale in tucti suoi facti fu savio e gratiose sopra gli altri principi del mondo a quel tempo. Nel costui tempo il regnio di Puglia e di Cicilia crebbe e abondò di richeçe e d'allegramento e di gaudio e letitia, più che nullo altro reame del mondo: ché questo re Guiglielmo li teneva in tanta pace, ch'elli non actendeano se none a sonare e ad cantare e danzare. Et quasi elli fecero di nuovo un'altra Tavola Ritonda». In questa *Cronica* vi sono però alcuni errori nella genealogia dei personaggi citati: il



celebrazioni religiose, come la festa di San Giovanni del 1333, le cui celebrazioni cominciarono un mese prima<sup>47</sup>, o, ancora, come vani festeggiamenti che non aiutano in nessun modo i regnanti<sup>48</sup>. Un rapporto diretto tra il *danzare* e la Francia viene poi esplicitato nella *Cronaca* di Marchionne: qui, nel capitolo in cui vengono raccontati gli avvenimenti del 1342, anno in cui Arezzo, Colle Val d'Elsa, Pistoia e San Gimignano e Volterra si arresero al Duca di Atene, che aveva portato in Italia numerosi soldati francesi, Marchionne racconta che i Fiorentini, colpevoli di non aver molto senno<sup>49</sup>, «presero de' costumi e vestimenti istrani de' Franceschi assai più che non bisognava loro, tantochè si domesticarono insieme, e colle donne in danzare ed in parlare più che non era onesto, e quale per forza e quale per amore; ed assai oltraggi riceveano i Fiorentini da' Franceschi»<sup>50</sup>.

Il *Centiloquio* di Antonio Pucci, che versifica la *Cronica* di Giovanni Villani, costituisce un'ulteriore spia dell'appartenenza di *danzare* alla lirica più che alla prosa. Se, infatti, il Villani ricorre solo in due occasioni al gallicismo<sup>51</sup>, lo stesso non si può certo dire del

---

capostipite *Ruberto* è in realtà Ruggero I di Sicilia e non Roberto il Guiscardo, che ne è invece il fratello. Da Ruggero I nacquero Costanza d'Altavilla (futura madre di Federico II di Svevia) e Ruggero III di Puglia, che ebbe però solo due figli illegittimi, Tancredi e il Guglielmo citato dalla *Cronica* che, in realtà non fu mai re. Il solo Tancredi divenne re di Sicilia nel 1189 fino al 1194, anno della sua morte, preceduto però dallo zio Guglielmo I di Sicilia e poi dal cugino Guglielmo II detto il Buono. Per il testo vedasi in Schiaffini 1926, p. 93 (sottolineatura mia).

<sup>47</sup> «E in questo anno, uno mese innanzi la festa di san Giovanni, si feciono in Firenze due brigate d'artefici, l'una nella via Ghibellina, tutti vestiti a giallo, e furono bene CCC; e nel Corso de' Tintori dal ponte Rubaconte fu l'altra brigata vestiti a bianco, e furono da Vc. E durò da uno mese continuo giuochi e sollazzi per la città, andando a due a due per la terra con trombe e più stomenti, e colle ghirlande in capo danzando, col loro re molto onorevolmente coronato e con drappo ad oro sopra capo, e alla loro corte facendo al continuo e cene e desinari con grandi e belle spese. Ma la detta allegrezza poco tempo apresso tornò in pianto e dolore, spezialmente in quelle contrade, per cagione del diluvio che venne in Firenze, e più gravò là che in altra parte della città, come innanzi faremo menzione; e parve segno per contrario della futura avversità, sì come le più volte avviene delle false e fallaci felicità temporali, che dopo la soperchia allegrezza segue soperchio amarore. E ciò è bene da notare per assempro di noi e di chi apresso di noi verrà» in Porta 1990-1991, vol. 2, p. 748. Vedasi anche il racconto della Pasqua del 1343, sempre in Porta 1990-1991, vol. 3, p. 315.

<sup>48</sup> Il *danzare* diventa simbolo di inutile vanità, cfr. la *Cronica* di Matteo Villani: «in questi dì mandò messer Niccola Acciaiuoli di Firenze suo grande siniscalco, per trattare pace da llui a messer Malatesta da Rimini, e ambasciadore allo 'mperadore, e apresso al Comune di Firenze, per avere da catuno aiuto di gente contro alla compagna, e per sentire la volontà e 'l processo dello 'mperadore; ma da ssé ne regno niuna provisione fece, fuori che danzare e festeggiare colle donne, in detrimento della sua fama», in Porta 1995, vol. 1, p. 603.

<sup>49</sup> Rodolico 1903, p. 197.

<sup>50</sup> Rodolico 1903, p. 197.

<sup>51</sup> In Porta 1990-1991, vol. 2, p. 784 e vol. 3, p. 315.

*Centiloquio* dove più volte viene citata l'azione del muoversi a tempo di musica, anche in senso figurato<sup>52</sup>: così nell'incendio che distrusse Firenze nel 1177, il fuoco *danza* da Ponte Vecchio al Mercato<sup>53</sup> e le Fiandre accolgono Carlo di Valois rispettando le usanze cavalleresche di balli e feste, come nella «tavola ritonda»<sup>54</sup>.

Nella *Tavola Ritonda*, però, il gallicismo si trova una sola volta: delle belle e giovani dame cantano, suonano e *danzano* per rallegrare l'atmosfera<sup>55</sup>.

Molto scarse sono, infine, le attestazioni in testi a carattere documentale: solo in due documenti, entrambi fiorentini del XIV sec., si trova il verbo *danzare*. In entrambi i casi si tratta delle regole da rispettare per le feste di nozze e il gallicismo vi ricorre accompagnato dai sinonimi *carolare* e *danzare*, a valore esplicativo<sup>56</sup>.

◇ La voce nei cantari:

---

<sup>52</sup> Nel *corpus* OVI sono registrate 13 occorrenze di *danzare*.

<sup>53</sup> «Nel mille censettantasette danza / dal vecchio Ponte al Mercato vecchio / il fuoco sì, che poco ben ci avanza», in San Luigi 1772-1775, vol.1, p. 45 (sottolineatura mia).

<sup>54</sup> «Avvenne poi per la Pasqua vegnente, / che 'l Re di Francia andò in Fiandra a vedere / quel, che acquistato aveva nuovamente. / Onde tutti i Fiamminghi d' un volere / incontro gli si fecero armeggiando, / siccome a tal Signore è del dovere, / e poichè fu smontato, rinnovando / vennen le feste a brigata, a brigata, / con nuovi giuochi; a tutt' ore danzando, / e per certi prod' uomini ordinata / in Guanto fu la tavola ritonda, / e d'ogni parte la gente invitata: / sicchè quivi giugnendo, ad ogni sponda / Donzelli, e Cavalieri, e gran Baroni, / qual per vedere, e qual per altro abbonda, / donando robe a giullari, e buffoni, / con tanta festa, ch'io nol potre' dire, / nè quanti fur gli smisurati doni. / Quando il Re Carlo si venne a partire, / gridava il popol, che scemasse il dazio, / mad e' non volle, e non potè udire. / Com' el si fu partito, in corto spazio, / non che iscemate fosser per la festa / le pene lor, ma raddoppiò lo strazio», in San Luigi 1772-1775, vol. 2, p. 116.

<sup>55</sup> «E allora la Dama fae assettare nel grande giardino due ricche letta di seta, e favvi apportare da sonare e da leggiere e da schermire, e per contare di belle e nobili storie della vecchia legge; e fae star con loro, per donare loro allegrezza, dodici donzelle belle, le quali sempre cantavano e sonavano e danzavano e davano allegrezza agli cavalieri, e con grande diletto: non per tanto ch'eglino si sapessono nè potessono dipartire» in Polidori 1864, p. 419.

<sup>56</sup> Il primo dei due è tra gli *Ordinamenti intorno agli sponsali ed ai moratorii* ed è della prima metà del XIV sec. e recita che «che niuno modo o verso ne lo tale luogho si possa carolare, danzare overo ballare, fuore de la casa dove sono tale nozze, de di overo de nocte, con lume overo senza lume, a la pena di lr. vinticinque per ciaschuna persona e volta che fosse facto contra, così a chi ballasse come a chi li facesse fare». Il secondo è databile con maggior precisione: questi *Ordinamenti* risalgono al 1356/1357, anni in cui furono volgarizzati da Andre Lancia, e vi si legge, secondo una sintassi e un contenuto del tutto analoghi al precedente documento, che «in neuno modo fuori dalla casa delle nozze, di die o di notte, con lume o senza lume, si possa per alcuno o per alcuna ballare o danzare o carolare, sotto pena di lb. xxv di pic. a torre a ciascuna persona che farà contro o farà fare»; per il primo documento vedasi Emiliani-Giudici 1866, vol. 3, p. 151; per il secondo Azzetta 2001, p. 184 (sottolineature mie).

*Danzare* non riscuote una grande fortuna nel *corpus* dei cantari qui presi in analisi: mancano del tutto occorrenze nel cantare cavalleresco forse più celebre, ossia *La Struzione della Tavola Ritonda* e, più in generale, le attestazioni rintracciate non sembrano dipendenti dai modelli francesi.

Se per il cantare della *Dama del Verzú* rimando alla discussione in merito al sostantivo deverbale *danza*<sup>57</sup>, va detto che in nessuna delle due versioni del *Floire et Blanchefleur* né nella cosiddetta “aristocratica”<sup>58</sup> né in quella “popolare” ma il «a le danze danzare»<sup>59</sup> ricorda da vicino una ballata *Alla danza la vidi danzare*, attribuita talvolta a Albertuccio della Viola<sup>60</sup> che «fiorì nel 1260»<sup>61</sup>. Non si tratta di una lirica particolarmente raffinata e la paronomasia attraverso l’esplicitazione del complemento oggetto interno con figura etimologica genera così un’allitterazione che si ripercuote in tutta la ballata ma che non trova echi di questo tipo nel cantare di *Fiorio e Biancifiore*, dove il «a le danze danzare» resta isolato a fine ottava.

Per quello che riguarda *l’Indovinello*, anche in questo caso non sono state trovate corrispondenze con il *fabliau* identificato come il suo antecedente. Il *fabliau de la Grue*<sup>62</sup>, attribuito a un certo Garin non lascia intravedere nessuna analogia con il cantare dal punto di vista lessicale. Va poi sottolineato che le ottave del cantare, citate dal Boccaccio nel *Corbaccio*<sup>63</sup>, ricorda per molti versi la novella 10 della giornata III, quella narrata da Dioneo che vede protagonisti una giovane musulmana Alibech e il monaco Rustico: come nell’*Indovinello*, la ragazza è una vergine ingenua e la controparte maschile ne approfitta, convincendola ad avere rapporti con lui per «rimettere il diavolo in Inferno»<sup>64</sup>. La storia presenta molte somiglianze ma le metafore usate dai due protagonisti maschili sono molto diverse: da una parte il diavolo e l’inferno, dall’altra un indovinello e un feroce uccello. Questa diversità fa sì che non ci siano, nemmeno tra questi due testi, delle corrispondenze lessicali: la scelta di ricorrere al

---

<sup>57</sup> Cfr. *infra*, pp. 216-

<sup>58</sup> Leclanche 2003.

<sup>59</sup> In Benucci 2002, vol. 1, p. 27.

<sup>60</sup> Valeriani – Lampredi 1816, p. 225.

<sup>61</sup> Nannucci 1837, vol. 2, p. 34.

<sup>62</sup> Cfr. *NRCE*, vol. 4, pp. 151-187 e pp.395-402, ma anche Rossi – Straub 1992, pp. 185-197. Esiste una versione anglo-normanna del *fabliau* per la quale rimando a Short – Percy 2000, pp. 31-33.

<sup>63</sup> In Nurmela 1968, p. 120.

<sup>64</sup> In Branca 1976, p. 251 [testo pp. 251-256].

gallicismo *danzare* è propria del canterino, che decide di parodiare una voce strettamente legata alla vita cortese, alludendo alla componente erotica.

**Danza** s.f.

‘ballo; situazione; rapporto sessuale’

◇ Forme:

*danza, danze.*

◇ Occorrenze:

- *FiBi*: ▫ LVII.8 anzi dovrebbe ridere e sollazzare / per nostro amore a le danze danzare.

- *BGh*: ▫ I.XXVII.8 ED e', veggendo la sua innamoranza / come da prima incominciò la danza.

- *DaVe*: ▫ LVII.1 Maggior fatto è che quidare una danza / aver sí ben vostra cucciola avezza...

- *Spagna*: ▫ VII.XLV.6 Nell'altro canto ve dirò la danza / e la battaglia che fèr coi Pagani.;  
▫ XVI.XLIII.4 Verso la terra il conte a fugir prende: / il Pagan dietro gli segue la danza.

◇ Occorrenze in cantari derivati da *fabliaux*:

- *Indovinello*: ▫ XXXIV.8 E quella notte fèn, secondo usanza, / piú e piú volte da capo la danza.

- *TrePreti*: ▫ II.7 sí che s'intenda questa nuova danza, / come fûr tre traditi da una manza.

◇ Etimo: dall'afr. *danse* e dal provenzale *dansa*, a loro volta dall'antico francone \*DINTJAN<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> FEW XVI-2, pp. 62-63a. Cfr. anche AND s.v. *dance*; Bezzola 1925, p. 129; Castellani 2000, p. 120, DELI 2 s.v. *danza*; DFM s.v. *dance 1*; DMF s.v. *danse*, Cella 2003, pp. 383-384; GD s.v. *dansee*; GDC s.v. *danse*; TLIO s.v. *danza*; oltre a Viel 2014, p.181. Per DEI s.v. *danza 1* si tratta della voce

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

Come per il verbo, la prima attestazione letteraria di area oitanica risale agli ultimi decenni del XII sec. e la si deve a Chrétien de Troyes: nei suoi *romans* ambientati nella corte di Artù, le occasioni di festa sono un momento di socialità importante, in cui le dame e i loro cavalieri possono darsi alle «baules et queroles et dances»<sup>2</sup>, cantando e muovendosi a tempo di musica. Sin dalla sua prima occorrenza, *dance* si dimostra fortemente legata alla componente ritmica, sia per via dell'accompagnamento musicale, sia con un rimando alla corporalità dell'azione. Nel *Roman de la rose* di Jean Renart<sup>3</sup>, scritto tra il 1200 e il 1211, viene raccontato che l'imperatore Corrado ha molto a cuore una graziosa aria da ballo, al punto che vuole insegnarla ad un giovane molto apprezzato dalla corte e quindi «l'empereres le tint mout cort / que li apreïst une dance / que firent pulceles de France»<sup>4</sup>.

Già attorno al 1223, però, ci si trova davanti all'uso di *dance* con un significato figurato, oltre che estensivo: la *danza* non è più solo il ballo ma diventa, in senso più ampio, una 'situazione' in cui succede qualcosa, senza necessariamente aver valore positivo o negativo. Chi conosce bene le dinamiche, che nei *Miracoli di Nostra Signora* di Gautier de Coinci è il Diavolo chiamato Anemis, viene descritto come colui che «tant seit de la vielle dance / qu'a sa dance fait bien baler / celz qui plus droit cuident aler»<sup>5</sup>.

La componente dinamica non viene meno nel successivo evolversi del significato di danza: in senso figurato, la *dance* diventa il combattimento tra due o più cavalieri che si

---

deverbale di *danzare* mentre per Castellani 2000 p. 120 la voce deriverebbe dal latino tardo \*DEANTIARE da ANTE, come in REW 2562.

<sup>2</sup> È il verso 1646 del *Chevalier de la charrette* in Méla 1992, p. 152 (è invece il v. 1652 nella più recente edizione Croizy-Naquet 2006, p. 156). Cfr. anche nel *Perceval*, «mener dance», il v. 4569 in Méla 1990, p. 332 (si trova invece al v. 4637, sempre con la stessa costruzione, in Roach 1959, p. 136). Più in generale, si veda DÉCT s.v. *dance*.

<sup>3</sup> Dufournet – Lecoy 2008.

<sup>4</sup> Sono i vv. 3410-3412 in Dufournet – Lecoy 2008, p. 278 (sottolineatura mia). Dufournet mette a testo, corredandola di note e traduzione, l'edizione Lecoy 1962, in cui i vv. si trovano a p. 105.

<sup>5</sup> Ai vv. 1810-1812, in Koeing 1955-1970, vol. 1, p. 159, ma anche nella più recente edizione Beretta 1999, p. 110. L'espressione *savoir de la vielle dance* resta come costruito, diventando un'espressione idiomatica, come si vede in un testo satirico quattrocentesco, *Les .XV. joies de mariage*, in cui il protagonista maschile racconta cosa abbia fatto alla madre «qui sceit assés de la veille dance», in Rychner 1963, p. 105 (sottolineatura mia).

muovono velocemente sul campo di battaglia: si veda, ad esempio, la cronaca in versi di Guillaume Guiart, la *Branche des royaux lignages* composta nel primo decennio del XIV sec., in cui l'autore ricorre più volte a *dance* per riferirsi agli scontri armati, esplicitando a volte la similitudine. Nell'opera si trovano dunque versi che riportano semplicemente la «mortel dance»<sup>6</sup> ma anche espressioni più articolate, come succede ai vv. 7085-7088, in cui cavalieri «vont, par commune accordance, / enclorre entour comme un dance, / et prennent, pour les esmoier, environ eus à hardoyer»<sup>7</sup>.

Se si torna al significato originario della voce, si può vedere come di *dances* ne esistano di molti tipi distinti tra loro per il tempo della musica, il movimento richiesto o il prestigio della danza stessa, specificazioni che forse dipendono, almeno parzialmente dalla codificazione dei generi lirici che trova nei *Leys d'amors*<sup>8</sup> la sua prima istituzionalizzazione scritta.

Una «basse dance»<sup>9</sup> è un ballo lento ed elegante<sup>10</sup>, le «dances à cours»<sup>11</sup> sono invece più ritmate, la «dance au chapelet»<sup>12</sup> identifica una sequenza precisa di movimenti in cui i ballerini «reçoivent tour à tour un chapelet (de fleurs) qu'ils présentent à la dame qu'ils invitent, en l'embrassant. La danseuse le redonne sans doute après quelques pas à un autre danseur»<sup>13</sup>, di cui la «dance ronde»<sup>14</sup> è una possibile variante<sup>15</sup>. Ancora,

---

<sup>6</sup> Al v. 11704, in Buchon 1828, vol. 2, p. 450.

<sup>7</sup> In Buchon 1828, vol. 2, p. 273 (sottolineatura mia).

<sup>8</sup> Anglade 1919 e Anglade 1926. Il ruolo delle *Leys d'amors* nella codificazione lirica verrà discusso più avanti.

<sup>9</sup> Ad esempio nei *romans* quattrocenteschi *Cleriadus et Meliadice* (in Zink 1984, p. 255) e il *Roman de messire Charles de Hongrie* (in Chênerie 1992, p. 126).

<sup>10</sup> Cfr. il glossario del *Cleriadus et Meliadice*, in Zink 1984, p. 746.

<sup>11</sup> Si guardi alla *Chronique* di Mathieu d'Escouchy compilata nel 1465, in Fresne de Beaucourt 1863-1864, vol. 2, p. 383.

<sup>12</sup> Si guardi a *Le jugement du povre triste amant banny*, ai vv. 431-445: «qui pis est a dancé la dance / qu'on appelle le chappellet. / Or du chappellet c'est ung cas / des tous les plus mauvais qu'y voie; / ne des aultres tant ne chault pas: / chascun a part s'en va sa voie; / mais a cestui fault qu'on pourvoie / pour en faire pugnition, / ou les biens d'Amours sont en voie / d'aller tous a perdition. / Telles dances a tollerer /ne sont en aucune manière, / car c'est pour baisers attirer, / la chose d'Amours la plus chiere, / qu'on ne peut avoir sans renchiere», in Piaget 1905, p. 388 (sottolineature mie).

<sup>13</sup> DMF s.v. *danse*.

<sup>14</sup> La *danse ronde* viene citata nei registri criminale di Parigi, che coprono un arco di tempo che va dal 6 settembre 1389 al 18 maggio 1392. Qui vengono raccontati gli atti criminosi di una certa Margot che, durante una serata danzante, cercò di confondersi tra la folla di danzatori e il registro recita che «elle qui parle regarda les gens desdites noces qui danssoyent à danse ronde» in Duplès-Agier 1861, vol. 1, p. 341 (sottolineatura mia).

viene fatta una distinzione tra danza «comique, ce est celle qui est de rude maniere comme l'en fait es villages»<sup>16</sup> e danza tragica «faicte plus artificiellement et plus noblement, si comme l'en fait a Paris»<sup>17</sup>. Non vanno poi dimenticate le danze macabre, ovvero le rappresentazioni, iconografiche e letterarie, in forma allegorica di tutte le condizioni umane che, appunto, formano un cerchio attorno alla personificazione della Morte: la più antica raffigurazione pittorica di cui si ha notizia è quella realizzata a Parigi nel 1424, lungo le mura del Cimitero degli Innocenti, distrutto però nel 1669<sup>18</sup>. Le danze macabre dovettero essere molto in voga per tutto il Medioevo e oltre, lasciando tracce della loro fortuna sia dal punto di vista iconografico<sup>19</sup> che testuale, come nel *Respit de la mort*<sup>20</sup> o nella *Danse Macabré des charniers des Saints Innocents à Paris*<sup>21</sup>, una descrizione versificata proprio della prima danza macabra affrescata.

Per quel che riguarda le accezioni metaforiche, si assiste ad una progressiva espansione dello spettro di significati: strettamente connessa all'idea di "danza macabra" è il senso di 'morte', intesa come il destino comune del genere umano<sup>22</sup>, ma diventa anche 'activité sexuelle'<sup>23</sup>, riallacciandosi alla componente corporale connaturata al significato originale<sup>24</sup>.

Il senso di 'ballo' resta però il più testimoniato: la *danse* continua ad essere un divertimento tipico degli ambienti cortesi, lo si vedere nelle quattrocentesche

---

<sup>15</sup> Vedasi *L'Amant rendu cordelier à l'observance d'amours*, in cui si legge «item, s'on dance au chapellet, / troys a troys, ou a dance ronde, / mettés a vos yeux ung volet / pour fouyr ceste joye du monde», in Montaiglon 1881, p. 75.

<sup>16</sup> Nel *Livre de politiques d'Aristote*, nel volgarizzamento di Nicola Oresme, in Menut 1970, p. 119.

<sup>17</sup> In Menut 1970, p. 119.

<sup>18</sup> Zvonareva 2016b, pp. 515-522. Cfr. anche il *Journal d'un bourgeois de Paris*, che riporta gli avvenimenti dal 1409 al 1449 e che riporta che «l'an mil CCCC XXIII, fut faicte la Danse Macabre aux Innocens» in Tuetey 1881, p. 203.

<sup>19</sup> Si pensi alla straordinaria *Danza macabra* di Giacomo Borlone de Buschis, dipinta tra il 1584 e il 1585 all'Oratorio dei Disciplinati di Clusone (BG); cfr. Vigo 1980.

<sup>20</sup> Risale all'ultimo quarto del XIV sec., per l'edizione cfr. Hasenohr-Esnos 1969.

<sup>21</sup> Edizione in Chaney 1945.

<sup>22</sup> Come ne *La Complainte de l'amant trespasé de dueil*, un poema del circolo letterari di Tournai, composto da Pierre de Hauteville tra il 1441 e il 1447, cfr. l'edizione Bidler 1986.

<sup>23</sup> DMF s.v. *danse*.

<sup>24</sup> Diventa 'rapporto sessuale' nei *Faictz et dictz* di Jean Molinet, nel *Debat du viel gendarme et du viel amoureux*: si noti che l'autore lo definisce una vera e propria «basse dance» che, come si è visto in precedenza, rimanda al tipo più raffinato di ballo, cfr. l'edizione Dupire 1936-1939, vol. 2, p. 620 [testo pp. 616-627].

*Chroniques* di Jean Froissart, in cui signori e cavalieri attendono l'inizio delle «dansés»<sup>25</sup>, fino al *Voyage de Naples*, ormai rinascimentale<sup>26</sup>.

Per quel che riguarda il dominio della lingua d'oc<sup>27</sup> è importante sottolineare come il termine *dansa* venga poi ad indicare un genere lirico ben preciso con delle determinate caratteristiche fissate dalla trattatistica<sup>28</sup>. Per la *Doctrina de compondre dictats*, che colloca il genere in settima posizione,

si vols far dança, deus parlar d'amor be e plament, en qualque estament ne sies. E deus li fer dedents ·iij· cobles e no pus, e respot, una o dues tornades, qual te vullés; totes vegades so novell. E potz fer, si·t vols, totes les fins de les cobles en refrayn semblan. E aquella raho de que la començaras deu[s] continuar e be servir al començament, al mig, e a la fi. (...) *Dansa* es dita per ço com naturalment la ditz hom dança[n] o bayllan, cor deu [haver] so plazent; e la ditz hom ab esturmens, e plau a cascus que la diga e la escout<sup>29</sup>.

Similmente nelle *Leys d'amors*, che però mettono la *dansa* in quarta posizione, preceduta solo dai generi maggiori (nell'ordine, *vers*, *chanso*, *sirventes*) si legge che

dansa dictatz es gracios / amb .I. tan solamen respos / et am tres cobblas atressi / ad asquel semblans en la fi ; / e la tornada vol per fort / esser tostemp d'aquel ressort, / los commensamens de lasquals / deu hom per compas far engals. / Enpero, quant a l'acordansa, / son divers o d'una semblansa; / del respos han diversitat / d'acort e qui·s vol d'engaltat. / De mieja cobbla ses biaysh / pren son compas respos o quaysh, / quar de dos versetz mays o mens / al plus es sos variamens. /.. / D'amors deu tractar per dever / e gay so per dansar haver. / E ses aquel appar deserta, / quar lo sieus noms be no·l reverta. / Tres bordos o mens qui·s volra / del refranh retronchar poyra. / E can sol es de tres versetz, / los dos o mens tornar poyretz; / e de so qu'ayssi vos sofranh / cobbla vo·n da lassus refranh, / et yssamens lay on mostradas / vos havem cobblas retronchadas. / Gardat pero so que dig es / e·l plus on hom vos ha remes, / de tota cobbla que·s

---

<sup>25</sup> «Encores estoient li signeur et li plus des chevaliers a la court dou roi, et atendoient la pour veoir l'estat et les danses et esbatemens qui s'apparilloient a faire», in Diller 1972, p. 116 (sottolineatura mie).

<sup>26</sup> Il *Voyage* di André de La Vigne viene completato nel 1495, qui vi si legge che « après le disner firent devant le logis du roy dances et esbatemens et autres joyeusetés», in Slerca 1981, vol.1, p. 322 (sottolineatura mia).

<sup>27</sup> Levy s.v. *dans* e Raynouard s.v. *dansa*.

<sup>28</sup> Per le caratteristiche delle «canson à danser» cfr. anche Frank 1954, pp. 98-108.

<sup>29</sup> In Marshall 1972, p. 96, ma cfr. anche p. 98.



port / dansa poyra far son report, / si donx no·l dava tal pressura / que la  
gites de sa natura / o non havia tal proces / que son compas li varies<sup>30</sup>.

Oltre alla struttura, ne viene fissata la materia: la *dansa* deve parlar d'amore e deve essere accompagnata da una musica *gay*, così da poter essere ballata<sup>31</sup>. Secondo i diversi repertori della produzione lirica galloromanza, esistono ora 25 *dansas*<sup>32</sup>, ora 28 di trovatori<sup>33</sup>, numeri che contrastano in realtà con i testi identificati come tali nei canzonieri e nei componimenti stessi: le testimonianze, infatti danno prova di una diffusione più tarda, che arriva alla lingua d'oc forse su influenza delle *chanson à danser* francesi<sup>34</sup>, identificate anche come *ballette*<sup>35</sup> e cioè tutte quelle liriche «strophique, concernat de près ou de loin l'amour, qui fait alterner couplet et refrain»<sup>36</sup>.

Tra le più antiche occorrenze figura una tenzone a tre che vede coinvolto Raimbaut de Vaqueiras<sup>37</sup>, *Seigneur n'Aimar, cauzetz de tres baros* (*BdT* 392.15) e si tratta di una

---

<sup>30</sup> In Anglade 1919-1920, vol. 1, p. 179. Cfr. anche *Le joies du gai savoir* che raccoglie tutte le liriche premiate dal Concistoro della Gaia Scienza tra il 1324 e il 1484, in Anglade 1914 (sottolineatura mia).

<sup>31</sup> Si guardi anche al *Trattatello* di Ripoll, secondo cui la «dança ha un refrayn e ·iij· cobles e una o ·ij· tornades. E es tos temps de materia d'amor o de lahor de dona, axi que no ha diferencia en materia ab canço mas en la forma, per tal cor dança no ha sino ·iij· cobles, e canço ·v· o ·vij·; e la dança es axi feta que pus en la cobla son posades ·iij· rimes principals, tan tost çà qui·s seguex deu esser semblant al refrayn en rimes e en so. 'Rimes principals' dich io a diferencia de les meyns principals, axi con aqueles qui son doblades, axi con par en la dança del Capela de / Bolquera qui diu: Ffis vos suy ayman ses enian / Ab ferm talan, cors ben estan ; / «Donchs» prendre·us merçes, pus tot bes, / Dopna, ·n vos es, / Que no·m auciat desiran. Aço es refrayn ; pux seguex se la cobla, qui diu : Als prims que vos vi vos plevi / Ab cor fi, dom·pna, mi» e tots quans bens puyx far ni dir, / Ab cor que non vir de servir / Vos, qu'eu mir e des·ir en mon cor ser e mayti. Assi ha ·iij· rimes principals, ço es la primera qui es en ·i, «d'aquel» mot qui diu plevi, e la quarta d'aquel mot qui diu mayti; les altres due son en ·ir. «E hi» ha d'altres mots termenats en ·i o en ·ir: fa·s per doblar les rimes», in Marshall 1972, p. 102.

<sup>32</sup> Di cui una ridotta ad un solo frammento, una *dansa-pastourelle* e una *dansa-parodique*, cfr. Frank 1953-1957.

<sup>33</sup> Secondo la *BEdT*, di cui un frammento, una pastorella in forma di danza e un sirventese-*dansa*. Per il repertorio *BdT* le *dansas* sono solo 25.

<sup>34</sup> I trovatori di cui sono conservate delle *dansas* sono della quarta generazione (Uc de Saint Circ, *BdT* 547), della quinta (Guiraut d'Espaigna, *BdT* 244) e della sesta (Paulet de Marseilla, *BdT* 319, e Cerveri de Girona, *BdT* 434). Per una riflessione sul sistema dei generi nella lirica romanza, rimando a Rozza 2020 (per le *dansas* a pp. 116-118 e pp. 208-210), mentre incentrati sulla produzione di trovieri sono i lavori di Jeanroy 1904; Frappier 1963 e Bec 1977.

<sup>35</sup> Il nome viene dalla rubrica del canzoniere siglato I (ms. Douce 308 conservato alla Bodleian Library).

<sup>36</sup> Rosenberg 2008, p. 238.

<sup>37</sup> Oltre a Ademar II di Poitiers e Perdigo, cfr. Harvey – Paterson 2010, vol. 3, p. 1076 [testo pp. 1078-1080].

testimonianza indiretta del genere *dansa*. I tre autori discutono su quali debbano essere la qualità del signore ideale e lo fanno presentando ciascuno un personaggio reale, che eccelle per alcune caratteristiche: nella prima *tornada* Raimbaut decreta la sconfitta di Ademar e invita Perdigo a prendere la viola per esibirsi in un «descortz o dansa»<sup>38</sup>. La componente musicale è quindi strettamente legata al genere *dansa*, che deve essere accompagnato da una viola o da un *violon*, come nel *Roman de Jaufre*, la cui composizione è da collocarsi tra la fine del XII sec. e gli inizi del XIII<sup>39</sup>: qui i giullari allietano l'atmosfera festo con «descortz e sons e lais / e dansas e cansons de jesta»<sup>40</sup>. Agli ultimi decenni del XII appartengono le occorrenze nel poema allegorico *Cort d'Amor*<sup>41</sup>: anche qui l'accompagnamento musicale è imprescindibile, tanto che le *dansas* sono eseguite con «viulas (...) e tanbors»<sup>42</sup> ma viene ad aggiungersi l'aspetto legato al movimento del corpo. Amore, signora della corte ordina a Piacere «qe las fassa tornar sezer / e que lur fassa bellament / ab drap de seda moure vent / o de l'aigua rosa gitar / en lur caras per reffrescar, / q'en la dansa han azut calor»<sup>43</sup>.

Si tratta di testimonianze indirette, per trovare una prima *dansa* considerata tale bisogna attendere gli inizi del XIII sec. con *A l'entrada del tens clar* (*BdT* 461.12)<sup>44</sup>, repertoriata però come *balada*<sup>45</sup> ma considerata anche uno dei più antichi esempi di *alba*<sup>46</sup>: in questa lirica, caratterizzata dalla ripetizione di un *refrain* di tre versi, nessuno, «piucela ni bachelor»<sup>47</sup>, può esimersi dal prender parte alla «dansa jioza»<sup>48</sup>, un festoso momento di svago per tutta la corte.

Come già accennato, però, perché si possa parlare di una vera e propria *dansa* identificata come tale dall'autore stesso bisogna attendere il pieno fiorire del XIII sec., dato che Uc de Saint Circ è il primo trovatore di cui si sia conservata una lirica così classificata: si tratta di *Una danseta voil far* (*BdT* 457.41) che, come si vede, si identifica

<sup>38</sup> Al v. 50, in Harvey – Paterson 2010, vol. 3, p. 1080.

<sup>39</sup> Lee 2006.

<sup>40</sup> Ai vv. 9828-9829, in Lee 2006, p. 343.

<sup>41</sup> Bardell 2002.

<sup>42</sup> Al v. 152 in Bardell 2002, p. 50.

<sup>43</sup> Si tratta dei vv. 1624-1629, in Bardell 2002, pp. 128-130.

<sup>44</sup> Appel 1895, pp. 86-87 e le più recenti edizioni Crescini 1926 pp. 205-207 (che la considera una *balada*) e Serra-Baldó 1998, pp. 33-35 (per il testo riprende l'edizione Bartsch-Koschwitz 1904).

<sup>45</sup> *BEdT* 461.12.

<sup>46</sup> Serra-Baldó 1998, p. 33.

<sup>47</sup> È il v. 11, in Serra-Baldó 1998, p. 34.

<sup>48</sup> Al v. 13, in Serra-Baldó 1998, p. 34.

già dal verso incipitario, in cui sono contenuti riferimenti sia al ritmo sia al ballo<sup>49</sup>. La *dansa*, inoltre, fornisce un'importante informazione sulla circolazione di questo genere lirico, oltre che, ovviamente, del gallicismo nella penisola italiana: Uc de Saint Circ l'avrebbe infatti composta negli anni tra il 1228 e il 1230 nel Veneto, in occasione della fuga di Sordello dalla corte dei da Romano. Altri autori di cui si sono conservate *dansas* sono poi Guiraut d'Espaigna (*BdT* 244.1; 244.1a; 244.2; 244.3; 244.5; 244.6; 244.10; 244.12; 244.14; 244.15; 244.16, oltre a 244.8, una pastorella in forma di *dansa*)<sup>50</sup>; Paulet de Marseilla (319.4)<sup>51</sup> e Cerveri de Girona (*BdT* 434.4a, *dansa-peguesca*; 434.9c; 434.14a, *sirventese-dansa*; e 434a.51, quest'ultima sarebbe più propriamente un *estampida*, un altro genere da ballo ma è definita *dansa* dal suo autore)<sup>52</sup>, a cui vanno ad aggiungersi liriche anonime, come *Si tot chantar non m'enansa* (*BdT* 461.224)<sup>53</sup> e *Tuit cil qui sunt enamourat* (*BdT* 461.240)<sup>54</sup>.

Al di là del genere lirico, il significato più diffuso di *dansa* resta comunque quello di 'ballo', inteso come un nobile divertimento, come si vede nel *Roman de Flamenca*<sup>55</sup> o nel sirventese *Midons, cui fui, deman del sieu cors gen* di Peire Duran (*BdT* 339.3)<sup>56</sup>.

Anche in occitano, come in francese, si assiste all'uso estensivo e figurato della voce: si pensi alla *Guerra de Navarra* di Guilhelm Anelier de Tolosa<sup>57</sup>: qui *dança* sarà da intendersi come 'situazione' e non di certo come gradevole composizione lirica o danza

---

<sup>49</sup> Si tratta della prima *cobla* che recita così «una danseta voil far / jogan risen / de Ma Vida, cui Deus gar / son gentil sen, / a qe-il farai alegrar / son cor dolen. / Ab dous chan / en dansan / voil que s'anes conortan, / baratan / e trichan / la domnas e galian», in Radaelli 2000, p. 79.

<sup>50</sup> Radaelli 2004.

<sup>51</sup> Riquer 1996.

<sup>52</sup> Coromines 1988.

<sup>53</sup> Radaelli 2004.

<sup>54</sup> Lewent 1920.

<sup>55</sup> Ai vv. 717-719: «mais antre[tan] voil que comens / la reïna, e no-s bistenz, / una danza per cortesia / ab Flamenca, ma douz'amia; / et eu meteïs i anarai», in Manetti 2008, p. 122. Cfr. anche i vv. 785-792, «la dansa part (mais non er vista / tam bella!), e cascuns atista / son escudier que l'aport tost / sas armas, e ges a rescost / non si son las donas partidas. / Gaias e pros es eissernidas / eran totas e van sezer / als fenestrals per miels vezer / los cavalliers ques armaas portón, / que per lur amor si deporton», sempre in Manetti 2008, p. 126 (sottolineature mie).

<sup>56</sup> Nella *cobla* incipitaria si legge: «midons qui fuy, deman del sieu cors gen / qu'es devengutz; e deman l'atressi / son ien parlar e - no-l pes si lo-l di - / qu'es devengut son bel acuilhimen, / ni qu'esdeven son pretz ni sa cundansa / ni qu'esdeven son ient anar en dansa / ni qu'esdeven sa graïssa q'ie-l vi be / no qu'esdeven son ien cors pus no-m ve», in Rieger 1991, p. 377[testo pp. 377-378] (sottolineatura mia).

<sup>57</sup> Berthe – Cierbide – Kintana – Santalo 1995.

cortese, dato che è Ludovico, signore di Francia, a discutere della guerra in corso con Tebaldo di Navarra, accogliendolo con «molt dura semblança»<sup>58</sup>.

Ancora, il gusto per le danze macabre si diffonde in area occitana, forse proprio su spinta della moda francese, come testimonia la *dansa macabra* di Bar<sup>59</sup>, riscoperta nel corso di un'esposizione di pitture nizzarde dei secoli XV-XVI, i cui personaggi sono «vêtus d'un costume élégant, les hommes des chausses collantes, du justaucorps et du chaperon à la mode à la fin du XV<sup>e</sup> siècle»<sup>60</sup>.

La Francia, quindi, con la sua produzione lirica, deve essere stata l'epicentro di diffusione della voce, entrata nell'italiano letterario proprio a ritmo di musica, sui raffinati versi dei trovatori e dei trovieri.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione di *danza* risale alla prima metà del XII sec. e la si deve a *Isplendente stella d'albor* di Giacomino Pugliese<sup>61</sup>, oltre che nel discordo di Re Giovanni *Donna, audite como*<sup>62</sup>. Entrambi esponenti della Scuola Siciliana, mutuano generi, temi e lessico dalla più consolidata tradizione trobadorica: entrambe le liriche sono ricche di quei gallicismi, provenzalismi soprattutto, che fanno parte del vocabolario della poesia d'amore cortese<sup>63</sup>.

Di poco successiva, ma sempre debitrice nei confronti della poesia d'Oltralpe, è l'occorrenza in Bonagiunta Orbicciani, autore della Scuola Siculo-Toscana, nel suo discordo *Oi amadori, intendete l'affanno*<sup>64</sup>: anche in questa lirica si trovano molti

---

<sup>58</sup> Ai vv. 419-424 «E lo rey Lodoys, qu'era seinner de França, / anec lo acullir ab molt dura semblança; / e si li diss: "Bel filtz, huey m'avetz fait pesanò, / quar anc ab gent sen fe vos mesetz en tal dança; / e sapchatz que vos fes failliment e enfança; / e si fossas vencutz, vostra fora l'errança..."», in Berthe – Cierbide – Kintana – Santalo 1995, vol. 2, pp. 96-97 (sottolineatura mia).

<sup>59</sup> Schneegans 1927, pp. 553-558

<sup>60</sup> Schneegans 1927, p. 553.

<sup>61</sup> Panvini 1962, vol. 1, pp. 181-195.

<sup>62</sup> Panvini 1962, vol. 2, pp. 85-88. Per la questione dell'attribuzione della paternità della lirica, rimando a Del Popolo 1991, pp. 275-280.

<sup>63</sup> A partire dalle numerose forme suffissate in *-anza* in sede di rima (in *Isplendente: amanza, rimembranza, alegranza, vengianza, dimoranza, tristanza*; in *Donna, audite como: fallanza, leanza, onoranza, possanza, conoscianza, amanza, rimembranza, 'ntendanza*), attraverso le descrizioni stereotipate delle amate, fino all'aggettivo *fino* attribuito ad *amore* (in Panvini 1962, vol. 1, p. 195).

<sup>64</sup> Menichetti 2012, pp. 132-140 [testo pp. 134-135].

forestierismi e, come per le precedenti, molti di questi appartengono al registro proprio della produzione trobadorica, già dall'*affanno* del verso incipitario<sup>65</sup>.

Ciò che più colpisce di queste occorrenze è il diverso significato che la parola *danza* assume: se per Re Giovanni si tratta propriamente del ballo (seppur con un riferimento implicito al genere stesso del componimento)<sup>66</sup>, in Giacomino Pugliese si assiste già a un uso estensivo e, a parer mio, figurato della voce che dal riferirsi ad una situazione ben specifica, passa all'indicare un qualsiasi tipo di circostanza<sup>67</sup>. In Bonagiunta è ancor più evidente un'evoluzione semantica: la *danza* qui è il sostantivo con cui l'autore identifica il suo discordo, rivolgendosi alla rima stessa, affinché vada dalla sua amata: «muovi, dansa, - per amansa / di quella gentil donsella; / di' che cansa - la speranza / se da me più si rubella, / ché mi tiene - in tante pene, / ch'io non posso più durare»<sup>68</sup>. *Dansa* qui indica proprio il genere delle ballate profane, forse accompagnate da vere e proprie coreografie<sup>69</sup>.

Se non si considerano le attestazioni dell'antroponimo *Dança*, che viene citato in carte pratesi<sup>70</sup> e sangimignanesi<sup>71</sup> degli ultimi decenni del Duecento, la voce, a parte alcune rarissime eccezioni, si configura come propria della lirica, sia come indicazione di genere poetico sia come 'ballo, azione ritmica del corpo', con l'estensione a 'circostanza, situazione'.

Con il significato di 'ballo' si trova, ad esempio in una ballata sacra di Guittone d'Arezzo, *Vegna*, - *vegna* – *chi vole giocundare*, dove la danza diventa il momento di

---

<sup>65</sup> «Avec les mots *dol*, *dolor*, *mal* et *ira*, *afan* est ainsi un terme-clé du vocabulaire des souffrances d'amour», in Cropp 1975, pp. 292-293 (la citazione è da p. 293).

<sup>66</sup> Menichetti 2012, p. 139 alla nota 46.

<sup>67</sup> In TLIO s.v. *danza* al punto 2 'ogni tipo di circostanza, piacevole o spiacevole' ma non è riportato come figurato, vedasi anche il sonetto *Di tutte cose mi sento fornito* di Cecco Angiolieri, in Marti 1956, p. 207.

<sup>68</sup> Nei vv. 46-51, in Menichetti 2012, p. 135.

<sup>69</sup> Per il rapporto tra i generi e la possibile esecuzione accompagnata da vere e proprie coreografie, rimando a Canettieri 1995 e Canettieri 2010.

<sup>70</sup> Nel *Libro di conti* di Sinibaldo da Prato, 1285-1286, viene citato un certo «Da(n)ça ser Miglori», in Serianni 1977, alle pp. 125, 140 e 154. Di qualche anno successive sono le occorrenze nel *Memoriale dei camarlinghi del Ceppo dei poveri di Prato*, sempre in Serianni 1977, alle pp. 232, 237, 282, 300, 345, 346, 371, 388 e 443.

<sup>71</sup> In un elenco di asinai non ancora pagati dal Comune nel 1190, viene citato un certo «Dança» in Castellani 1956, p. 77.

estasi mistica, raggiunta anche con la materialità del corpo<sup>72</sup>. Così anche in una lauda di Jacopone da Todi, *Senno me par e cortesia*<sup>73</sup>, che ricorre però al gallicismo anche nel senso più profano del termine, ad esempio in una lauda indirizzata a papa Bonifacio VIII (*O papa Bonifazio, molt'hai iocato al monno*), reo di aver fatto dei festeggiamenti in un momento di raccoglimento quale è la Settimana Santa<sup>74</sup>. Sempre in una lauda jaconica ci si trova di fronte alla terza accezione, cioè quella del genere lirico musicato che può diventare anche 'melodia' in generale, come succede in *Que farai, fra Iacovone?*, dove l'autore afferma che chi gli sta vicino nella sua prigionia potrà sentire una «nova danza», al ritmo delle catene che lo tengono legato<sup>75</sup>.

*Danza* torna ad essere il vero e proprio 'ballo', simbolo di festa, in molte liriche evidentemente legate alla tradizione provenzale, come, ad esempio, la canzone in lode dell'amata di Chiaro Davanzati, *Chiunque altrii blasma*<sup>76</sup>, la ballata *Ella mia dona zogliosa dei Memoriali bolognesi* del 1287<sup>77</sup> o l'anonima *Danza mantovana*<sup>78</sup>, in cui, oltre al ricorrere del sostantivo, si trova nelle strofe finali, in perfetto accordo con i modelli trobadorici, l'apostrofe alla danza stessa, affinché si rechi alla nobile dedicataria<sup>79</sup>. Questa struttura del congedo, delle strofe finali della poesia, che vede l'invio della lirica all'amata deriva

---

<sup>72</sup> *Danza* ricorre al v. 2 e al v. 40 «vegna, - vegna - chi vole giocundare, / e a la danza se tegna / ... / Tegna, - tegna, - chi cher pene, pensare, / e a Tua danza non vegna», in Contini 1960, vol. 1, pp. 230-231. Un uso simile si trova in una lauda cortonese della seconda metà del XIII sec., *Ciascun ke fede sente*, in cui i fedeli devo onorare Dio con delle danze e dei canti, in Varanini – Banfi – Ceruti Burgio 1981, p. 271. L'uso continua nel *Laudario di Santa Maria della Scala*, cfr. Manetti 1993, pp. 287-288, ai vv. 153; 156 e 161 nella lauda *Transisco innamorato* (sottolineature mie).

<sup>73</sup> Prendo come riferimento l'edizione in Contini 1960, vol. 2, pp. 73-74, in quanto registrata nel corpus OVI.

<sup>74</sup> Ai vv. 66-69: «la settimana santa, ch' onn' omo stava 'n pianto, / mandasti tua famiglia per Roma andare al salto: / lance giero rompenno, facenno danz' e canto», in Contini 1969, vol. 2, p. 142 [testo pp. 139-143]. Allo stesso modo, per *danze*, 'divertimento vano proprio del mondo terreno', vedasi l'Anonimo Genovese in Cocito 1970, p. 550.

<sup>75</sup> In Contini 1960, vol. 2, p. 98 [testo pp. 97-104]. Già in Giacomino da Verona, in *Ierusalem, dança* era una dolce melodia, sui cui viene intonato «*Sanctus Sanctus Sanctus*», in Contini 1960, vol. 1, p. 633.

<sup>76</sup> Menichetti 1965 [testo pp. 98-102].

<sup>77</sup> Orlando 1981, p. 41.

<sup>78</sup> Contini 1960, vol. 1, pp. 787-788.

<sup>79</sup> Similmente nella ballata *L'angosciosa partenza*, nei *Memoriali bolognesi*, in una carta del 1287 e in un'altra ballata anonima *Mia nova dança, a lo mio 'mor verace*, in questo caso di provenienza umbra, in cui l'invio è nell'incipit stesso. Per *L'angosciosa partenza* vedasi Orlando 1981, p. 39, per *Mia nova dança* è a cura dell'Ufficio Filologico dell'OVI [Mahmoud Salem Elsheikh].

proprio dalla tradizione lirica in lingua d'oc<sup>80</sup>, di cui i poeti della Penisola subirono certamente il fascino, dando via a fenomeni imitativi.

Il ballo, inteso come divertimento diventa appannaggio delle classi sociali più nobili, dei frequentatori ideali della corte, che indulgono in «dolzi danze», come nel pometto anonimo dell'*Intelligenza*, nei cui versi vengono condensati i principali elementi della cultura medievale sotto forma di una storia d'amore<sup>81</sup>, ricordando molto da vicino alcune liriche di trovatori<sup>82</sup>.

Si trova poi una perfetta corrispondenza con gli usi rintracciati nella letteratura galloromanza nel *Fiore*: nel sonetto 84 Amore e i suoi seguaci sono intenzionati a liberare Bellaccoglienza dalla prigionia e, quindi, «Larghez[z]a e Cortesia traes[s]er patto / con quella che-ssa ben la vec[c]hia danza»<sup>83</sup>. La Vecchia vanta una lunga esperienze nelle faccende d'amore, non solo nel *Fiore*: a ben vedere, si tratta infatti di una citazione del *Roman de la Rose*, in cui lo stesso personaggio «sel toute la vielle dance»<sup>84</sup>.

Come accennato precedentemente, le occorrenze di *danza* in prosa sono da considerarsi un'eccezione nell'uso della voce: i testi non in versi che vi ricorrono sono pochi e, in quasi tutti, risponde a delle precise necessità: si pensi ai *Trattati* trecenteschi di Ugo Panziera, un dottore in teologia francescano che nei suoi trattati discute i più diversi argomenti di matrice religiosa, riferendosi a *danza* come termine tecnico per l'indicazione di un determinato genere lirico, ossia le 'laudi, melodie consacrate a Dio', dando poi insegnamenti su come esse debbano essere costruite<sup>85</sup>.

---

<sup>80</sup> Vedasi, ad esempio, *BdT* 9.15; *BdT* 47.1; *BdT* 331.1; *BdT* 366.9 e 366.27; *BdT* 404.2; *BdT* 406.24; *BdT* 416.1; *BdT* 457.4.

<sup>81</sup>Cfr. Berisso 2000, p. 3 e p. 120.

<sup>82</sup> Si pensi, ad esempio, ad *Ab la douzor del temps novel* di Guglielmo IX (*BdT* 183.1), in Eusebi 2004, pp. 74-78. Per un'analisi della lirica vedasi anche Gambino 2010, pp. 1-51.

<sup>83</sup> In Contini 1984, p. 170.

<sup>84</sup> Si tratta del v. 3936, in Langlois 1914-24, vol. 2, p. 197; sempre in Langlois 1914-24, vol. 2, pp. 329-330 vengono riportati vari esempi della medesima costruzione. Viel 2006 non segnala la corrispondenza tra il *Fiore* e il *Roman*, benché, a parer mio, si tratti di un gallicismo indotto dalla fonte.

<sup>85</sup> «Tertio non multiplicare diverse danze: cioè non variare e pensieri se non solamente nella sua passione per sette danze el dì naturale, nel quale morte sostenne secondo le sette hore canoniche, dividendo come e vangelisti la passione narrano» in Panziera [1492], p. 9. Si tratta di un'edizione antica, direttamente da un incunabolo (sottolineature mie).

Altrettanto “obbligate” sono le occorrenze di *danza* che si trovano nei commenti alla *Divina Commedia*, che vi ricorrono in quanto si trovano a descrivere scene di ballo tra bellissime fanciulle o tra i più nobili spiriti: si pensi ai canti XXIX<sup>86</sup> e XXXI<sup>87</sup> del *Purgatorio* o ai X<sup>88</sup> e XIII<sup>89</sup> del *Paradiso*.

Si discostano da questo uso “condizionato” alcune *Cronache*<sup>90</sup> e le opere in prosa del Boccaccio e altri testi minori in prosa, come il volgarizzamento trecentesco della *Deca prima* di Tito Livio ad opera di Filippo da Santa Croce<sup>91</sup>. Il volgarizzamento<sup>92</sup>, così come

---

<sup>86</sup> La danza di Fede, Speranza e Carità si riflette nel commento dell’Ottimo, in Boccardo – Corrado – Celotto 2018, vol. 2, pp. 520 e 521.

<sup>87</sup> La danza prima di quattro e poi di tre ninfe, allegoria delle virtù cardinali e teologali, commentata dall’Ottimo in Boccardo – Corrado – Celotto 2018, vol. 2, p. 533. Cfr. anche il commento di Francesco da Buti, in Giannini, 1858-1862, vol. 2, alle pp. 766-767.

<sup>88</sup> Qui le donne sono solo immaginate, a muoversi sono le anime che sono aggraziate come delle giovani danzatrici, come spiega sempre l’Ottimo in Boccardo – Corrado – Celotto 2018, vol. 3, pp. 250-251 e p. 257.

<sup>89</sup> Qui si tratta delle due corone di beati che si muovono attorno a Dante, proprio come dame che danzano, il cui moto è spiegato proprio dall’Ottimo in Boccardo – Corrado – Celotto 2018, vol. 3, p. 313. Cfr. anche le *Chiose* del Lancia, in Azzetta 2012, vol. 2, p. 1020, oltre alle istruzioni per il miniatore del codice II.IV.246 della Biblioteca Nazionale di Firenze, in Azzetta 2019, p. 399 e al commento di Francesco da Buti, in Giannini, 1858-1862, vol. 3, p. 390.

<sup>90</sup> Mi riferisco alle *Cronache* di Giovanni Villani e di Matteo Villani. Per quel che riguarda la prima *Cronica*, cfr. Porta 1990-1991, vol. 2, p. 577, «e dilibero il detto parlamento, il dì apresso del Natale fece il duca grande corredo, e diè mangiare a molti buoni cittadini, e gran corte di donne, e con grande festa e danze e allegrezza»; per quella di Matteo Villani cfr. Porta 1995, vol. 1, p. 704 «e trovò la scellerata danza del suo fratello» e p. 604 «e tutto di le tenea in danze e in festa co' suoi cavalieri». A questa viene ad aggiungersi l’attestazione di *danze* nella *Cronica* di Marchionne, in Rodolico 1903, p. 162. L’occorrenza nella *Cronaca* di Buccio di Ranallo non rientra fra queste eccezioni, dato che il suo autore sceglie di ricorrere al verso per la sua narrazione: *danza* si trova poi in sede di rima, con altri gallicismi (*danza – avanza – llianza – prestanza*), in De Bartholomaeis 1907, p. 136.

<sup>91</sup> Il volgarizzamento traduce così: «non passò mica lungo tempo che un uomo di basso affare, che Tiberio Atinio fu chiamato, sognò un sogno, e fugli avviso che Giove gli dicesse, che quegli che la prima danza aveva alla festa menata, gli dispiacque; e se la festa non si rifacesse altamente da capo, la città n'avrebbe grande pericolo», mentre il testo latino recita «haud ita multo post Tito Latinio, de plebe homini, somnium fuit; uisus Iuppiter dicere sibi ludis praesultatorem displicuisse; nisi magnifice instaurarentur ii ludi, periculum urbi fore». Il latino *ludis* diventa quindi l’italiano *danza*. Per il volgarizzamento vedasi Dalmazzo 1845-1846, vol. 1, p. 79; per il testo latino rimando a Vitali 1994, p. 285.

<sup>92</sup> Vedasi anche il volgarizzamento fiorentino siglato B di Valerio Massimo, dove il testo volgarizzato «e però che Ludio era chiamato da lloro 'ystrio', fu imposto al giuoco scenico nome d'ystrione e quindi a poco [a poco] insieme la solazevole arte pervenne a' modi delle poetesche satire (gl. a), de le quali Livio poeta, imprima di tutti gl'altri, tramutoe gl'animi de' raguardanti li giuochi agl'argomenti de l'ornate favole, e, conciofossecosa che 'l detto Ludio, della sua opera acrescitore, avesse affiocata la boce, perch'era molto spesso chiamato dal popolo, agiugnendo insieme il canto del fanciullo e della tromba, ordinoe danza e ballo» corrisponde all’originale *exemplum IV* del libro II del *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, «et quia ludius apud



i *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino<sup>93</sup> raccontano la mancata mediazione di una forma latina: nel testo (o nelle glosse) latino infatti sono presenti altri lessemi, mentre *danza* appare esclusivo del volgare italiano.

Il caso del Boccaccio è sicuramente interessante<sup>94</sup>: *danza* ricorre in due diverse opere in prosa, l'*Elegia di Madonna Fiammetta*<sup>95</sup> e, con maggior frequenza nel *Decameron*<sup>96</sup>, superando così il numero totale di attestazione in altri testi non lirici. Si tratta però di una prosa estremamente raffinata che, in alcuni casi, si avvicina molto alla poesia<sup>97</sup>. Lo stile stesso dell'*Elegia*, reso esplicito dal titolo stesso e dalla voce narrante all'interno del lungo monologo<sup>98</sup>, è solenne, diversamente da quanto sostenuto da Dante, che nel *De Vulgari Eloquentia* attribuisce l'elegia allo stile più basso<sup>99</sup>, ma più vicino all'*Elegia de diversitate fortunae et philosophiae consolatione* di Arrigo da Settimello<sup>100</sup>. Quest'ultimo fu un poeta attivo nella Firenze della fine del XII sec., che compose la sua *Elegia* in distici elegiaci, con un chiaro rimando alla produzione ovidiana e al *De consolatione philosophiae* di Boezio, scegliendo dunque uno stile alto e solenne, con echi classicheggianti, che Boccaccio, con ogni probabilità, ben conosceva. Allo stesso modo, il *Decameron*, pur con i tentativi di mimesi del parlato, non può essere certo considerato

---

eos hister appellabatur, scaenico nomen histrionis inditum est. Paulatim deinde ludicra ars ad saturarum modos perrepsit, a quibus primus omnium poeta Livius ad fabularum argumenta spectantium animos transtulit, isque sui operis actor, cum saepius a populo revocatus vocem obtudisset, adhibito pueri ac tibicinis concentu gesticulationem tacitus peregi»; per il volgarizzamento vedasi Lippi Bigazzi 1966, p. 26; per il latino cfr. Faranda 1971, p. 154 (sottolineature mie).

<sup>93</sup> Egidi 1905-1927, vol. 3, p. 276: l'italiano «onde ancor gratia grande è di ciascuno / creder comuno / stato che tutti avança / di sé; ma pochi vanno a cotal danza.» corrisponde alla glossa latina «unde cuiuslibet gratia non est minor statum in se illum extimare comunem qui alios antecellit, pauci tamen ambulant ad hoc sonum» (sottolineature mie).

<sup>94</sup> Prendo qui in esame solo le occorrenze in opere in prosa, dato che l'uso di *danza* nelle liriche (l'*Amorosa visione*, le *Rime* e gli *Argomenti*) è più coerente con il tradizionale utilizzo del gallicismo.

<sup>95</sup> L'edizione di riferimento è Ageno 1954, in quanto registrata nel *corpus* OVI.

<sup>96</sup> Branca 1976, edizione presente del *corpus* OVI.

<sup>97</sup> Manni 2016, pp. 77-79.

<sup>98</sup> Vedasi il *Prologo*, in cui Fiammetta dichiara che di voler proseguire nella narrazione «con lagrimevole stilo», in Ageno 1954, p. 14.

<sup>99</sup> Si tratta del quarto capitolo del libro II, «si autem elegiace solum humilem oportet nos sumere», nello stesso passo si trova però l'identificazione dell'elegia come stile proprio dell'infelicità, «per elegiam stilum intellegimus miserorum», in Fenzi 2012, p. 168.

<sup>100</sup> Fossati 2006.

un esempio di prosa “bassa”, dato il periodare ora grave e latineggiante, ora rapido e gergale<sup>101</sup>.

Le *danze* di queste due opere, quindi, appartengono ad uno stile alto, che si avvicinano molto alla lirica e, in più, rimandano, dal punto di vista del contenuto a quell’immaginario cortese che sin da subito si lega al gallicismo. Sono giovani ragazze e ragazzi a trascorre il tempo danzando, in un contesto che ricorda una corte idealizzata, dove «i marini liti e i graziosi giardini e ciascun' altra parte sempre di varie feste, di nuovi giuochi, di bellissime danze, d' infiniti strumenti, d' amorse canzoni, così da giovini come da donne fatti, sonati e cantate risuonano»<sup>102</sup>. La *danza* diventa il divertimento cortese per eccellenza, con cui i dieci giovani della brigata chiudono le loro giornate, accompagnandola con musiche e canti<sup>103</sup>, anche se, all’interno delle novelle, non manca un’occorrenza nel più triviale senso di ‘coito’<sup>104</sup>.

L’appartenenza della voce *danza* al registro più propriamente lirico sembra quindi esser confermata dalla distribuzione delle occorrenze, tanto più se si guarda alla *Tavola Ritonda*, che pur mutuando materia e stile dalla letteratura francese ricorre al gallicismo una sola volta, raccontando che «le dame e li cavalieri si trastullano alla marina, chi a scacchi e chi a tavole e chi a danze; e dànnosi grande sollazzo e grande piacere»<sup>105</sup>. *Danze* viene inserito in una tipica immagine di svago cortese, diventando così funzionale per la descrizione dell’ambiente in cui si muovono Tristano e re Marco: uno

---

<sup>101</sup> Manni 2016, pp. 151-164.

<sup>102</sup> Ageno 1954, p. 125, ma anche alle pp. 127, 128, 132, 135, 136, 141, 142 e 146.

<sup>103</sup> Cfr., ad esempio, la conclusione dell’introduzione, «levate le tavole, con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro ottimamente e sonare e cantare, comandò la reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei, Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viuola, cominciarono soavemente una danza a sonare; per che la reina con l'altre donne insieme co' due giovani presa una carola, con lento passo, mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono», ma anche della I giornata, «e appressandosi l'ora della cena, verso il palagio tornatesi con diletto cenarono; dopo la qual cena, fatti venir gli strumenti, comandò la reina che una danza fosse presa e, quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone da' leuto di Dioneo aiutata. Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente», in Branca 1976, pp. 29-30 e p. 89-90.

<sup>104</sup> Nella novella 8 della VIII giornata, che in realtà è il proseguo della precedente, raccontata da Pampinea: qui la «danza trevigiana» indica l’atto sessuale due personaggi del racconto, in Branca 1976, p. 742, con rimando a Manni 1742, p. 507.

<sup>105</sup> Polidori 1864, p. 94.

scenario topico cristallizzatosi nel bagaglio culturale degli autori e del loro pubblico<sup>106</sup>. In questo senso, ci si aspetterebbe forse di trovare un numero maggiore di occorrenze di *danza* in un testo cavalleresco come la *Tavola Ritonda*: il fatto che invece l'anonimo autore vi ricorra una sola volta convalida, a parer mio, l'idea che la voce sia percepita come un lirismo, proprio di un genere diverso dalla prosa. *Danza* è però strettamente legata al tipo più raffinato di poesia: sono molte le occorrenze in versificazioni non particolarmente elevate o eleganti, come le ottave della *Battaglia* del Sacchetti<sup>107</sup> o le opere del Pucci<sup>108</sup> che per quanto certamente originali non si contraddistinguono nel panorama della letteratura italiana del Medioevo per la loro ricercatezza.

◇ La voce nei cantari:

Nei cantari oggetto di questa tesi, la voce *danza* viene usata in tre diverse accezioni: con il suo proprio significato di 'ballo', come 'rapporto sessuale' e come 'combattimento', ma nessuna occorrenza sembra legata alla fonte francese.

Si prenda ad esempio il cantare della *Dama del Verzù*, dove *danza* assume un duplice senso: la duchessa, profondamente ferita dal rifiuto di messer Guglielmo che le preferisce la cugina del duca, la bella dama del Verzù, decide di dare una festa in cui vendicarsi. Una volta arrivati tutti gli invitati, la duchessa invita la dama a guidare la *danza*: lo scopo è quello di metterla in ridicolo, rivelando a tutti il segreto amore che lega Guglielmo e la giovane. *Danza* viene volutamente usato con un significato ambiguo, alludendo infatti agli incontri amorosi, di cui la dama è definita *maestra*. La sequenza narrativa del cantare corrisponde ai vv. 693-712 del poemetto francese della *Castellana di Vergy*<sup>109</sup>: sono numerose le corrispondenze tra i due testi, sia dal punto di vista narrativo che per quel che riguarda la struttura vera e propria, tanto che la piccata risposta della duchessa alla castellana è pressoché identica ma differisce sul piano di alcuni lessemi usati. I versi francesi raccontano che la duchessa rispose «je l'otroi bien

---

<sup>106</sup> Si pensi allo statuto dell'Ordine di Penitenza castellano della prima metà del XIV sec., in cui le *dance* sono viste come un divertimento profano ed *inonesto* da cui suore e frati devono tenersi lontani, in Mancarella 1966, p. 210 o la più recente edizione Agostini 1978, p. 108.

<sup>107</sup> Chiari 1938, alle pp. 9, 45 e 67.

<sup>108</sup> Vedasi, ad esempio, il *Centiloquio* (ed. in San Luigi 1772-1775, vol. 1, alle pp. 45; 169; 267; vol. 3, alle pp. 10; 63; 250 e vol. 4, p. 105) e il cantare III della *Reina D'oriente*, in Levi 1914, p. 269 e p. 271. Di quest'ultimo rimando all'edizione Levi 1914 in quanto registrata nel *corpus* OVI, per edizioni più recenti rimando a Motta – Robins 2007 e Bendinelli Predelli 2013.

<sup>109</sup> Angeli 1991.

(...) / mais vous estes boinne maitresse, / qui avés apris le mestier / dou petit chienet afatier»<sup>110</sup>, per il cantare invece le parole pronunciate furono «voi siete di maggior fatto maestra! / Maggior fatto è che quidare una danza / aver sí ben vostra cucciola avezza, / ch'al vostro drudo novelle e certanza / porta, quando volete sua allegrezza»<sup>111</sup>. Come si può notare, la risposta del cantare è più articolata ma ricorda molto da vicino quella francese: se il definire la castellana *maestra* e il riferimento al cucciolo di cane che l'accompagna hanno piena corrispondenza, non si può dire lo stesso per il riferimento alla *danza*. Nella *Castellana*, infatti, la duchessa sfida la dama farsi bella per il suo amico (la cui esistenza è negata dalla giovane, in accordo con i dettami dell'amor cortese, che volevano venisse tenuto segreto)<sup>112</sup> mentre nel cantare è proprio la *danza* a venir citata: non viene fatto cenno a Guglielmo ma si chiede alla dama di aprire le danze, di cui, appunto sarebbe maestra. L'inserzione del gallicismo è quindi una scelta autonoma del canterino, tanto più se si pensa che in nessun punto del poemetto si trovano sostantivi come *danse*: l'anonimo francese ricorre sempre a *caroles*<sup>113</sup>, di cui è, di fatto pienamente sinonimo.

Per quel che riguarda gli altri cantari, non vi è corrispondenza con le presunte fonti: per la *Spagna*, soprattutto, non vi è, ancora una volta, nessun rapporto di coincidenza, cosa che spinge sempre più a mettere in dubbio i rapporti tra questi cantare e l'*Entree d'Espagne*, in cui mai si parla di *danze* 'scontri armati'.

---

<sup>110</sup> Sono i vv. 709-712 in Angeli 1991, pp. 104-106.

<sup>111</sup> Manetti 2002, in Benucci – Manetti – Zabagli 2002, vol. 1, p. 400 (sottolineatura mia).

<sup>112</sup> Ai vv. 701-708, in Angeli 1991, p. 104

<sup>113</sup> Come si è visto sopra, solo una volta si trova il verbo all'indicativo presente *danse*, al v. 836, in Angeli 1991, p. 114.

## **Doppiere** s.m.

‘cero liturgico’

◇ Forme:

*dopiere, dopieri, doppieri.*

◇ Occorrenze:

- *Carduino*: ▫ II. XIV.2 Mille anni pagli esser colla dama. / Ella si parte, e ‘l nano avè un dopiere...; ▫ II.XVI.3 e quel dopiere fue ispento e finito; / il fium’è grosso e di gran vilume.

- *GdT*: ▫ III.XLVII.6 portarono in Troia lo nobile corpo, / e con molti dopieri alluminati...; ▫ IV.XII.3 intorno a sé avie mille dopieri, ciascuno acceso, abiate per lo cierto!

- *Spagna*: ▫ VII.XXXII.2 Di preti e frati, che gli avea alquanti, / gli furo intorno con molti doppieri....

◇ Etimo: dall’afr. *doublier* a partire dal latino DŪPLUS, ‘doppelt’<sup>1</sup>, o dal prov. *dobler*<sup>2</sup>, dallo stesso etimo latino.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

In anticofrancese la forma sostantivata maschile si sviluppa a partire dall’aggettivo per indicare oggetti di grosse dimensioni, come una tovaglia<sup>3</sup>. Allo stesso modo, dunque, si diffonde la forma *doublier* per indicare una candela da portare a due mani, per uso liturgico o cerimoniale. Le prime attestazioni in questo senso, però, non si trovano in

---

<sup>1</sup> FEW III, pp. 185a-186b. Cfr. DEI s.v. *doppiere*; DELI 2 s.v. *doppiero*; DFM s.v. *doblier*; GD s.v. *doublier*<sup>8</sup>; TLIO s.v. *doppiere*. Cfr. Anche Lannutti 2005, p. 22; Viel 2014, pp. 266-267.

<sup>2</sup> REW 2802.

<sup>3</sup> Cfr. DFM s.v. *doblier*, ‘nappe’ e TLFi s.v. *doublier*, ‘grande nappe de table que l’on doublait lorsqu’on recouvrait la table’.

testi puramente francesi ma in tre opere franco-italiane, l'*Entrée d'Espagne*<sup>4</sup>, la *Prise de Pampelune* di Niccolò da Verona<sup>5</sup> e nel *Roman d'Hector et Hercule*<sup>6</sup>.

◇ Le occorrenze in testi franco-italiani:

La *Prise* si colloca idealmente come il proseguo dell'*Entrée d'Espagne*, la *chanson de geste* franco-italiana che racconta l'inizio della spedizione di Carlo Magno contro i pagani della penisola iberica<sup>7</sup>. Qui la narrazione riprende a partire dal ritorno del re da Roncisvalle, per poi passare alla campagna a fianco del re pavese Desiderio contro il pagano Malzerigi. Il *Roman*, invece, racconta in *octosyllabes* una differente versione della morte di Ercole, che viene qui ucciso per mano di Ettore, in una lingua «qu'on appelle le plus souvent "franco-italien", mais pour lequel le terme "italo-français" serait, à mon avis, plus à propos»<sup>8</sup>.

In tutte e tre le opere qui citate, ci si trova in una situazione di forte ibridismo linguistico, tipico dei testi originali di autori italiani che scrivono in francese, allo scopo di riallacciarsi alla ben più consolidata tradizione delle *chansons de geste* oitaniche. E proprio qui si trovano le uniche, fino a ora, occorrenze di *doublier* come 'cero di grandi dimensioni': in tutti gli altri testi, il sostantivo viene usato per indicare drappi o, al più, grandi borse<sup>9</sup>. Non c'è tracce di certi *dobler* nemmeno in testi provenzali, tanto che nemmeno i dizionari danno conto di questo possibile significato<sup>10</sup>, che invece è certo per i due testi franco-italiani.

Nell'*Entrée* si legge che «les grans dopliers e les tortiç chi art / feit estuper»<sup>11</sup>, le fonti di luce dunque, vengono spente; similmente, nella *Prise de Pampelune* «mes ja ne i fu

---

<sup>4</sup> Cfr. Limentani 2011.

<sup>5</sup> Cfr. Di Ninni 1992.

<sup>6</sup> Palermo 1972.

<sup>7</sup> Infurna 2011, pp. 9-40.

<sup>8</sup> Palermo 1972, p. 31.

<sup>9</sup> Cfr. oltre ai già citati DFM (s.v. *doblier*) e TLFi (s.v. *doublier*) anche DMF s.v. *doublier*<sup>3</sup>.

<sup>10</sup> La ricerca è stata fatta, per prima cosa, nel *corpus* fornito dalla COM2. Per i dizionari, Levy s.v. *doublier* e Raynouard s.v. *dobler*. In Levy, si trova: 'Quersack', 'Hirtentasche' e, con riferimento a GD, 'mesure de vin'. In Raynouard, invece, oltre a 'sac', anche 'damier' e 'pourpoint'.

<sup>11</sup> Sono vv. 7621-7622 dell'edizione Thomas 1913 digitalizzati e rivisti per il *corpus* online RIALFrI. La dittologia ricorre poi anche in versi successivi, al v. 7663, «doplers e tortiç», mentre più avanti, alla lassa DCXLIX viene raccontato del colloquio di Rolando con l'eremita che,

apris tourtis grand ne menu / ne dobliers ne lumier, ains fu le feu scondu»<sup>12</sup> : tutto ciò che potrebbe rischiarare l'oscurità della notte, come le candele appunto, viene nascosto così da celare l'arrivo di Jonas al castello del re pagano. Nel *Roman*, invece, ci troviamo all'interno della meravigliosa camera in cui Ettore va a dormire la notte prima dello scontro. Questa stanza è a tal punto piena di «zaffir, rubins, topaz, smeraut»<sup>13</sup> brillanti da rendere del tutto inutile la presenza di qualsiasi fonte di luce, infatti in «celle zambre n'a mestier / tortiz, candoile ne doplier»<sup>14</sup>.

*Doublier* inteso come 'cero' sembra essere più una voce di origine italiana, poi prestata al franco-veneto più che puramente francese<sup>15</sup>, dato che non sono state trovate attestazioni in questo senso in nessun testo oitanico o provenzale, destinata poi a rimanere nella lingua della penisola.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La diffusione in area italiana di *doppiere* risale in realtà ad un'epoca più antica delle due *chanson* franco-venete: la prima attestazione, datata al 1276<sup>16</sup>, la si trova in *Al cor gentile rempaira sempre Amore*, in cui Guinizzelli scrive che «Amor per tal ragion sta 'n cor gentile / per qual lo foco in cima del doplero»<sup>17</sup>. A partire da tempi di poco successivi, la voce si diffonde non soltanto in contesti poetici<sup>18</sup> ma anche in testi di tutt'altra natura<sup>19</sup>, come gli statuti senesi<sup>20</sup> o dei documenti giuridici veneziani<sup>21</sup>. Trattandosi di

---

prima di riferirgli importanti notizie sul suo futuro, gli offre un pasto piuttosto frugale, al punto che «n'ont devant els toaille ni dobler», v. 15072. (sottolineature mie).

<sup>12</sup> Cfr. i vv. 5368-5369 in Di Ninni 1992 p. 359 (sottolineatura mia).

<sup>13</sup> È v. 177 in Palermo 1972, p. 61 (sottolineatura mia).

<sup>14</sup> Cr. vv. 181-182 in Palermo 1972, p. 61 (sottolineatura mia).

<sup>15</sup> Si noti come nel regesto dei gallicismi di Hope non figura la voce *doppiere*: l'elenco comprende termini integralmente prestatati dal francese, comprendo un arco di tempo che va dal Medioevo al Novecento. Hope 1971, vol. 2, pp. 626-627.

<sup>16</sup> La *Prise de Pampelune* risale alla metà del XIV sec., mentre la composizione del *Roman d'Hector* è situata agli inizi del XIV sec. Cfr. Di Ninni 1992 e Palermo 1972, pp. 45-51.

<sup>17</sup> Guido Guinizzelli, *Al cor gentile rempaira sempre amore*, vv. 21-22, in Contini 1960, vol. II, p. 461 [testo 450-473].

<sup>18</sup> Si noti che le occorrenze di *doppiere* sono ben più numerose in testi a carattere pratico che in quelli lirici o letterari (circa 102 occorrenze, rispetto alle 36 in testi letterari, i dati sono ricavati dai corpora TLIO e OVI).

<sup>19</sup> L'indagine è stata svolta nei corpora OVI e TLIO.

<sup>20</sup> Mi riferisco qui agli statuti senesi del 1295, in cui, in merito alla festa in onore della Vergine Maria del mese di marzo, si legge «ciascuno anno fae comprare quattro doppiieri di peso ciascuno d'otto libre di cera...». In Bianchi 1866, p. 31 (sottolineatura mia). Con maggior

rendiconti o di testi a carattere pratico, sembra piuttosto improbabile pensare ad un impreziosimento linguistico: il contenuto doveva essere facilmente comprensibili e, dunque, gli eventuali forestierismi lì impiegati dovevano essere ormai del tutto acclimatati.

◇ Approfondimento: la suffissazione:

Il suffisso *-iere*<sup>22</sup> è di certa origine galloromanza, attraverso l'esito francese *-ier*, a sua volta dal latino *-ĀRĪUM*<sup>23</sup>, e si diffuse in italiano tramite termini sicuramente derivati dalla lingua d'Oltralpe, quale, ad esempio, *cavaliere*<sup>24</sup>. In tempi successivi, il suffisso è reso autonomamente produttivo e particolarmente vitale in italiano, al punto da formare composti con parole indigene.

Proprio al gruppo nelle neoformazioni credo vada accluso *doppiere*, dato l'estrema autonomia di circolazione del suffisso e stante il fatto che la voce non figura in testi provenzali o puramente francesi. All'originario *DŪPLUS* latino, da intendersi come 'di dimensioni doppie', dunque 'grande', è stato successivamente aggiunto il suffisso *-iere*, ormai slegato dalle serie paradigmatiche francesi.

◇ Altre attestazioni:

A ulteriore conferma di quanto detto finora, riporto un altro dato, che testimonia la grande libertà e disinvoltura da parte degli autori di epoca medievale nell'utilizzo di

---

frequenza *doppiere* ricorre negli stati senesi del 1309-1310, nella parte riguardante le celebrazioni funebri, dove si stabilisce che «li doppieri non si possano portare o vero arrecare o vero mandare denansi a li morti» e che «se alcuno contrafarà, per ciascuno doppiero sia punito in X libre di denari», in Lisini 1903, p. 320 (sottolineature mie). Oltre alle due citate, sono state localizzate, nello stesso documento altre sei occorrenze.

<sup>21</sup> Il riferimento è a dei documenti giuridici del 1300, in un breve rendiconto, figurano dei soldi spesi per «ove et et per formaio e per dopleri e per candell(e)...». In Stussi 1965, p. 73 (sottolineatura mia).

<sup>22</sup> Per Serianni, *-iere* rimanda all'area fiorentino-senese, mentre *-ieri* al resto della Toscana. Cfr. Serianni 1995, p. 145.

<sup>23</sup> L'evoluzione fonetica è in realtà problematica, benché certa. Ci sarebbe poi stata una fase intermedia, di cui non sono rimaste tracce in testi scritti, con suffisso *-ëro*, modellato sulla metafonesi del gotico *-AREIS* o del germanico *-HARI*. Cfr. Thomas 1902, p. 493 e Cella 2003, pp. 256-257.

<sup>24</sup> Cella, con riferimento a Larson (Larson 1995, s.v. *cavaliere*) riporta come più antica testimonianza una carta latina del marzo 1016, rogata a San Quirico d'Orcia, in cui si trova la forma *cavalleri*. Cella 2003, p. 257.



questa voce. *Doppiere* si ritrova infatti anche nel volgarizzamento dell'*Eneide* del Ciampolo, in cui si legge, nella sequenza descrittiva dedicata al banchetto offerto a Enea da Didone, che «doppiere accesi s' posti in candelieri d'oro»<sup>25</sup>. La fonte è, ovviamente, il testo di Virgilio e Ciampolo traduce così il latino «dependent lychni laquearibus aureis / incensi»<sup>26</sup>: nelle competenze del volgarizzatore, dunque, doveva già esserci *doppiere*, a prescindere dal testo di riferimento, così da potervi tradurre liberamente l'originale *lychni*, senza ricorrere a forme propriamente indigene, quali *candela*<sup>27</sup> o *cero*<sup>28</sup>.

Dunque, credo che *doppiere* non possa essere considerato un vero e proprio gallicismo, quanto piuttosto, come già detto, una neoformazione italiana poi passata nel franco-veneto e, conseguentemente, percepita come un gallicismo da parte degli autori (e del pubblico) dell'*Entrée*, della *Prise de Pampelune* e del *Roman d'Hector*.

◇ La voce nei cantari:

Resta ancora aperta la discussione sulla percezione di questa voce da parte dei canterini della *Guerra di Troia* e della *Spagna*. Se è piuttosto chiaro che per Niccolò da Verona e per l'anonimo autore del *Roman* si trattasse di una parola francese, non si può dire lo stesso per i due cantari. Le altre attestazioni di area italiana<sup>29</sup> spingono a credere che non venisse percepito come un forestierismo<sup>30</sup> e, credo, lo stesso si possa dire per la *Guerra di Troia*. Nel corso dello spoglio linguistico dei dieci cantari che la compongono, si è potuto verificare come i gallicismi presenti nel testo siano quasi esclusivamente quelli più conosciuti e più comuni<sup>31</sup>, motivo che mi spinge a credere che *doppiere*

---

<sup>25</sup> Cfr. Lagomarsini 2018, p. 220 (sottolineatura mia).

<sup>26</sup> Virgilio, *Eneide*, vv. 726-727, in Calzecchi-Onesti 2014, p. 39.

<sup>27</sup> Dal latino *candelam* (DELI s.v. *candela*). La prima attestazione si trova in un documento del XII sec. (cfr. TLIO s.v. *candela*).

<sup>28</sup> Dal latino *cereus* (DEI s.v. *cerio*<sup>1</sup>). La prima occorrenza risale al 1233-1234, nel *Libro di Mattasalà di Spinello* (cfr. TLIO s.v. *cero*).

<sup>29</sup> Mi riferisco qui agli statuti e ai testi documentari già citati.

<sup>30</sup> O che, anche qualora lo fosse stato in origine, si fosse ormai del tutto acclimatato al punto da non essere più percepito come tale.

<sup>31</sup> Carbonaro 1991, p. 405, ripreso poi da Mantovani 2013, p. 238, che, inoltre, riferisce del fatto che in un codice latore dell'opera, il ms estense Càmpori App. 37 γ.0.5.44, affiorano però numerosi gallicismi (pur trattandosi comunque di quelli più diffusi, come *sambra*, *schiera* o *cugino*).

potesse essere considerato come una forma del tutto indigena o, quanto meno, ormai totalmente acclimatata<sup>32</sup>.

È diverso, però, il caso della *Spagna*: la fonte più diretta è l'*Entrée d'Espagne*, il già citato celeberrimo poema franco-veneto, in cui come accennato sopra, *dobler* ricorre più volte. Per quello che riguarda il testo italiano, l'occorrenza si trova al termine della sequenza narrativa dedicata alla conquista cristiana della città di *Lazera*<sup>33</sup>: Rolando ha sconfitto il gigante Ferraù e, nascosto sotto le insegne di quest'ultimo, vince le difese dei pagani, ormai convinti di essere stati traditi dal loro stesso campione<sup>34</sup>. Dopo la resa della città, Rolando decide di rendere onore all'avversario ucciso, cavaliere eccellente e barone perfetto, dandogli degna sepoltura, dopo aver permesso ai saraceni, ora battezzati, di piangerlo adeguatamente. Il racconto non trova piena corrispondenza nella sua fonte, l'*Entrée*: nel poema, infatti, non vi traccia del travestimento di Rolando, la resa della città avviene dopo un consiglio degli uomini importanti di Nájera<sup>35</sup> e il paladino non si cura della sepoltura del gigante, ma è Carlo l'imperatore che «fesoit en un valon / ensevelir Feregu li Sclavon, / dejoste lui sa spie e ses baston»<sup>36</sup>. Dato che le due sequenze non coincidono, non si può trovare una piena corrispondenza linguistica: il rito funebre nel cantare è molto più dettagliato e patetico, mentre nel poema è di certo più sbrigativo, senza lacrime o altre manifestazioni di dolore. Non essendoci, nel testo franco-veneto, preti e frati intenti a cantare i salmi, vengono meno anche i ceri liturgici, i *doppiieri*, che questi tengono in mano durante il rito funebre ma questa mancata corrispondenza non è necessariamente indice dell'acclimatamento della voce in italiano antico.

Di fatto, *dobler* (o *dopler*) ricorre almeno tre volte nella fonte franco-veneta e doveva essere di certo nelle competenze lessicali del canterino, che decide dove utilizzare la

---

<sup>32</sup> Anche perché la fonte diretta della *Guerra di Troia* non è un testo francese ma la sua traduzione, ossia la *Storia di Troia* di Binduccio dello Scelto, volgarizzamento di *Prose 2* del *Roman de Troie*. A questa si aggiunge il volgarizzamento di Filippo Ceffi, che traduce l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne; cfr. Mantovani pp. 20-21.

<sup>33</sup> È l'odierno comune di Nájera, situato nella comunità autonoma di La Rioja.

<sup>34</sup> Nel settimo cantare, la sequenza dedicata alla conquista della città e la conseguente conversione al cristianesimo dei suoi abitanti copre le ottave dalla I alla XXII.

<sup>35</sup> *Laçarain*, nel testo. Per il racconto, cfr. le lasse CLXXI-CLXXIII dell'edizione Thomas 1913 digitalizzati e rivisti per il *corpus* online RIALFrI.

<sup>36</sup> Sono vv. 4419-4421 dell'edizione Thomas 1913 digitalizzati e rivisti per il *corpus* online RIALFrI.

voce, sulla base della sua narrazione in ottave, svincolandosi da un rigido rapporto di derivazione con la sua fonte.

Un'ultima riflessione si può fare per quel che riguarda l'occorrenza nel cantare del *Carduino*: le vicende del giovane sono forse debitorie nei confronti di una fonte francese, costituita in questo caso dal *Bel Inconnu* di Renaut de Beaujeu, oltre che in qualche modo legate alle avventure di Belris, l'eponimo eroe del *roman* franco-veneto. Secondo Monfrin<sup>37</sup>, il *Carduino* si configura come la rielaborazione più fedele del *Bel Inconnu*, che doveva certamente essere conosciuto in Italia già nella metà del XIV sec., mentre il *Roman de Belris* sarebbe un rifacimento in cui confluiscono diversi temi, alieni alla fonte francese. Se una comparazione puntuale non è possibile, date le numerose lacune dell'unico testimone del *Belris*, il codice *factis* della Biblioteca Marciana di Venezia (Lat. class. XIV. cod. 264)<sup>38</sup>, i testi possono comunque essere messi a confronto. I *doppiieri* ricorrono nell'episodio dell'incontro tra Carduino e una duchessa, la prima avventura della *quête* intrapresa dal giovane al seguito della dama Beatrice e del nano. La sequenza non trova però nessuna corrispondenza con l'opera di Renaut de Beaujeu, nonostante sia, di fatto, l'episodio che introduce un'avventura comune, ossia l'aggressione dei giganti. Il *Bel Inconnu* vi arriva per aver sentito delle grida che imploravano aiuto, al risveglio di una notte passata «sor l'erb fresce»<sup>39</sup>, mentre per Carduino si tratta della diretta conseguenza al non aver rispettato quando dettogli dalla duchessa<sup>40</sup>. Nel cantare si passa dall'ambiente chiuso del castello – e, dunque, completamente opposto al luogo dove il *Bel Inconnu* e i suoi compagni trovano riposo – a uno spazio aperto: il *dopiere*, necessario per far luce all'interno delle stanze, viene spento dall'improvviso vento e Carduino viene appeso a delle forche, dove resta fino al mattino seguente, quando la dama e il nano, rimasti a riposare, ignari di quanto successo, intervengono in suo aiuto. Diverso è lo sviluppo della vicenda nel *roman* francese: non vi è un passaggio da un luogo chiuso ad uno aperto (e quindi non c'è

---

<sup>37</sup> Monfrin [2001b], p. 511.

<sup>38</sup> Cfr. Monfrin [2001], pp. 451-455.

<sup>39</sup> Si tratta del v. 624, in Perret 2003, p. 38, cfr. anche l'edizione Pioletti 1992.

<sup>40</sup> «E Carduin rispuose: "Volentiere" / Disse la dama: "Ora m'intenderai: / quand'io ti chiamo, dentro non venire; / s'i'dico 'non venire', e tue verai. / Odimi bene e sie senza falire: / di ciò ch'io dico contradio farai". / Ma s'e' sapesse que' che gli dè incontrare, / e' non v'andrebe per l'aver del mare.» Si tratta dell'ottava XIII del II cantare, in Delcorno Branca 1999, pp. 50-51.

bisogno di alcuna candela) e i compagni di avventura del giovane cavaliere sono ben consapevoli<sup>41</sup> di quanto stia succedendo, al punto da cercare di fermarlo.

Se l'eroe senza nome incontra solo una volta i giganti, Carduino vi incappa ben due volte, ed è proprio il secondo episodio a mostrare una più diretta dipendenza dal francese, seppur con alcune differenze. Il protagonista del cantare, infatti, si ritrova nuovamente ad affrontare i giganti sul far della sera<sup>42</sup> (mentre, come già detto, per il *Bel Inconnu* ci si trova al sorgere del sole) ma, per entrambi i testi, sono le grida delle fanciulle aggredite a richiamare l'attenzione. Pressoché identica è la conclusione dell'episodio: i due eroi trionfano, uccidono i giganti, liberano le fanciulle e festeggiano con le vivande degli avversari.

Per tornare a *doppiere*, dunque, va detto che si tratta di un'innovazione canterina<sup>43</sup>: non solo la parola non ricorre nel *roman* francese ma la si trova inserita in una piccola sequenza che non ha riscontri con il *Bel Inconnu*. L'autore del *Carduino*, benché, come si è visto, segua piuttosto fedelmente lo sviluppo di certi episodi, non manca certo di creatività: alcune vicende sono sintetizzate, altre vengono ampliate e altre ancora vengono aggiunte proprio per via della natura stessa del genere cantare che, pur guardando alle fonti d'Oltralpe, tende sempre a una marcata spettacolarizzazione delle vicende, forse in ragione dei rapporti con la letteratura popolare.

A oggi, non si può dire con assoluta certezza se *doppiere* venisse percepito come un gallicismo integrale, acclimatato o come una forma propria dell'italiano antico ma i dati forniti sopra spingono a credere che due realtà siano coesistite per un dato periodo: da una parte, infatti, troviamo testi (soprattutto quelli documentari) che raccontano di una voce indigena o che, anche se creduta in origine un forestierismo, non fosse più percepita come "straniera" e, a parer mio, la *Guerra di Troia*, con i suoi francesismi ben acclimatati, può essere pienamente ascritta a questo gruppo. Dall'altra, però, la singola occorrenza in un testo (la *Spagna*) la cui fonte è un poema franco-veneto (*l'Entrée*) suggerisce un'altra idea, e cioè che per questo canterino *doppiere* fosse un gallicismo: la

---

<sup>41</sup> La dama tenta di opporsi, minacciando il cavaliere senza nome, che però decide di partire comunque; in Perret 2003, pp. 38-44.

<sup>42</sup> Cfr. ottava XXVII del cantare II «e sotto il padiglione si fecion fuoco / per iscaldarsi a così fatto istile, ch'era la sera e giorno n'avie poco», in Delcorno Branca 1999, p. 54.

<sup>43</sup> Più avanti, nella sequenza della *Cite en ruine*, Renaut de Beaujeu usa *cierge*, 'candela', in Perret 2003, p. 172, al v. 2884.

lingua dell'*Entrée* non era, con tutta probabilità, percepita come un ibrido ma, invece, come francese vero e proprio, al cui patrimonio lessicale appartenessero anche i grandi *doppiieri*.

**Gagliardo** agg.

'di bell'aspetto; fisicamente prestante'

**Gagliardia** s.f.

'forza, prestantia fisica'

**Gagliardo** agg.

'di bell'aspetto; fisicamente prestante'

◇ Forme:

*gagliarda, gagliardi, gagliardo, gaiardo.*

◇ Occorrenze:

- *BGh*: ▫ II.XXXII.8 Quale era pro' e quale era codardo; / il Soldan sopra tutti era gagliardo.; ▫ II.XLIV.5 che correndo il cavallo venne in stracca / fra l'altre dice di color gagliarda...

- *Febus*: ▫ III.XXII.7 disson fra loro: "Ecco e guerieri gagliardi: / or contra loro a fedire non siàn codardi!"; ▫ III.XXXIX.6 unde, sicuro el tuo cuore gagliardo / comanda a me com'a tuo servidore...; ▫ IV.XXXIII.4 E ei ridendo: "Sir", disse "gagliardi, / non dubitare, ma col cuore ardito...; ▫ V.XXVIII.6 con orsi e con leoni oltra misura, / andando sempre mai e baron gagliardi...

- *GdT*: ▫ V.XXVIII.1 ciò fu i-re Metrion prode e gagliardo / colle suo genti ch'eran molto forti...; ▫ VIII.VII.2 Guidò la quinda il gran re Antenore; la sesta Minoipe, pro' e gagliardo...; ▫ IX.XXVII.4 E cavalier, ch'eran prodi e gagliardi...

- *Petrone*: ▫ XII.7 Diciendo "tu ti mostri sì gagliardo: / a darti morte non sarò codardo."

- *Spagna*: ▫ II.XVII.2 E poi vi venne Angiolin di Bordell / con gente valorosa e ben gagliarda...; ▫ II.XX.2 Vennevi il figlio del re d'Inghilterra / il qual fu delle gesta dei

gagliardi...; ◻II.XLV.4 non fu mai uomo di lor sì gagliardo / che se ha voluto con meco  
 giostrare...; ◻IV.VI.6 convien che il brando in sulla spalla vada / per la gran forza del  
 Pagan gagliardo.; ◻IV.XII. Che non suole esser niuno sì gagliardo / che contra lui non  
 rimanga codardo?; ◻IV.XXI.2 e disse: “Io vo’ tornare alla battaglia / con quel Cristiano  
 che è tanto gagliardo...; ◻VII.VI.6 traendo frecce con archi soriani / sopra i nostri  
 Cristian prodi e gagliardi.; ◻IX.XXVIII.5 Gli Alaman, c’eran gagliardi e freschi /  
 giuraron tutti di non arecalle...; ◻XIII.XXXVI.5 ◻ Turpin di Rana, vescovo gagliardo /  
 per dir la messa allora fu vestito...; ◻XIV.XXVII.3 pel padiglion se potessin vedere / del  
 conte Orlando la spada gagliarda...; ◻XIV.XLIV.6 Già di toccarlo non eran gagliardi,  
 Orlando cavalcando avia paura...; ◻XV.XIII.1 e trasse fuor Durlindana gagliarda / e  
 come por’ cavalier la brandisce.; ◻XVI.XXIII.3 El padre mio fu gentile e gagliardo /  
 come nissun che portasse elmo in testa.; ◻XXVII.XXX.5 Ferendo va sì ben gagliardo e  
 spesso, / che ciascuno di lui sentia gran guai...; ◻XVIII.XXV.6 Uomini e palafreni e  
 destrier taglia; / e così fa la sua gente gagliarda.; ◻XIX.XIII.2 Ricordati del prode  
 Fioravante, / che fu gagliardo e della nostra schiatta...; ◻XIX.XIV.3 Il forte Ugon della  
 città si parte / con diecimila, ognun gagliardo e visto...; ◻XX.II.6 e per la terra, gagliardi  
 e felici, / fuoco metttean dal lato de’ nemici; ◻XXIV.VI.1 e .3 Radunata la gente sì  
gagliarda / fece un vicario in suo simile stallo: / un gentiluomo di possa gagliarda...;  
 ◻XXV.IX.8 trentamila Toscani e buon Lombardi / a piè ed a caval, tutti gagliardi.;  
 ◻XXVII.XXV.3 e cavalcando la gente gagliarda / verso Lucerna tutta notte giro.; ◻  
 XXVII.XXXI.4 gridando: “Credi alla fé di Macone;” / ma d’acostars non eran gagliardi.;  
 ◻XXX.XXVII.8 Ed ordinò e diede l’antiguarda / a Salamon con sua gente gagliarda.; ◻  
 XXXI.XXVIII.1 Fate come po’uomini e gagliardi. / Ognun mettete al taglio delle spade.;  
 ◻XXXI.XXXIII.6 che noi siam ventimila, e tu lo sai, / gente gagliarda da non far  
 menzogna...; ◻XXXII.XII.7 Dal lato de’ Pagani un re gagliardo / verso e Cristiano spiegò  
 suo stendardo...; ◻XXXII.XXXVIII.3 e cavalier, valorosi e gagliardi / mostrar quel  
 giorno lor magno potere!; ◻XXXV.XIV.3 poi al mattin con tua gente gagliarda / a petto  
 a lor metterà’ ti a ferire.; ◻XXXVII.XXXIX.7 dodeci paladin pro’ e gagliardi / sei che sien  
 giovani e sei che sien vegliardi.; ◻XXXVIII.IV.3 La baronia de’ cavalier gagliardi / con  
 esso lui alla zuffa se misse.; ◻XXXVIII.XVII.8 re Isolieri, el buon dica Girardo, / lo  
 ‘mperador seguian ognun gagliardo.; ◻XXXVIII.XXIII.6 Coll’aste bassa quel nobil  
 barone / spronò il suo destrier gagliardo e gaio...; ◻XXXVIII.XXIV. e Balugante, re di

Portogallo, / che a quel punto fu gagliardo troppo...; ◻ XXXVIII.XXXIV.4 Pedoni e cavalier, tutti gagliardi / fan gran tagliata della gente ria.; ◻ XXXVIII.XXXV.3 ma come mastri gagliardi e saputi / verso Cristian parevan paladini.

- *VendettaTr*: ◻ XLVII.4 senza trombe e senza zaramelle / jnsì de la zità molto gaiardo...

◊ Etimo: dal provenzale *galhart* e dall'afr. *gaillard*, diffusisi in tutta la Romània occidentale. Alla base, forse, \*GALIA, forma latino volgare di *Gallia*, ricostruita a partire dal celtico insulare<sup>1</sup>.

◊ Le occorrenze in area galloromanza:

Diversamente da quanto succede per il sostantivo, l'aggettivo è ben attestato in tutto il dominio galloromanzo, sebbene sia difficile distinguere se si tratti di una voce nata in ambito occitano e poi passata al francese o se invece abbia seguito un percorso inverso<sup>2</sup>.

Per quel che riguarda l'anticofrancese *gaillard* si trova già dal XII sec., nella *Chanson de Roland*, alla lassa CCVII, al v. 2895, è proprio il paladino ad avere il «cors (...) gaillard»<sup>3</sup> per poi diffondersi in numerose *chansons de geste*, come caratteristica propria degli eroi. Ne è un esempio il *Gormund et Isembart*, dove l'aggettivo diventa l'epiteto di Milone, identificato nello scontro corpo a corpo con Isembart come «Miles le Gailart»<sup>4</sup>. Proprio in quanto caratteristica fondativa della cavalleria stessa, la diffusione della voce non conosce limiti geolinguistici e la si ritrova anche nel *Roman de Horn*<sup>5</sup>, così come, con una

---

<sup>1</sup> FEW IV, pp. 30-31. Cfr. anche AND s.v. *gaillard*; DEAF s.v. *gaillard*; DEI s.v. *gagliardo* 1; DELI 2 s.v. *gagliardo*; DFM s.v. *gaillard*; DMF s.v. *gaillard*; GDC s.v. *gaillard*; TLFi s.v. *gaillard* 1. TLIO s.v. *gagliardo*.

<sup>2</sup> DEAF s.v. *gaillard*. Il mantenimento della velare iniziale e l'assenza di occorrenze nei romanzi di Chrétien de Troyes, spingono verso l'origine occitana ma, di fatto, l'occorrenza più antica risale alla francese *Chanson de Roland*.

<sup>3</sup> Segre 1971, p. 237, ma anche più avanti lassa CCXXV, v. 3086, p. 248.

<sup>4</sup> Lassa XIX, v. 558, in Ghidoni 2013.

<sup>5</sup> « Reis Gudolf se cumbat fierement d'autre part. / Encuntred ot Herland par delez un essart, / ki esteit seneschal rei Hunlaf, le vieillard. / Il ad justé a li, si l'abat del liart: / pur poi n'i dut venir Horn, li vaillant, trop tart – / s'il n'i venist plus tost mort l'eüst l'auçopart. / Al nasal l'i tint ja, quant i vint li gaillard, / e lo chief li trenchast li culvert de mal art, / quant dan Horn l'escrìa: “Ja-l me lerrez, musart! / Joe li dei bien eidier, il me nurri tusart, / si l'en dei guerredun a certes nun endart” », Si tratta della lassa LXXXIV, dei vv. 1693-1703, in Pope 1955 vol. 1, p. 57. Si trova un'occorrenza anche in un altro testo anglo-normanno, più o meno coevo, il *Protheselaus* di Hue de Rotlande, per la cui edizione rimando a Holden 1991-1993 (l'occorrenza è in vol. 1, p. 146).



leggera sfumatura semantica<sup>6</sup>, in un testo proveniente da un'area piccarda, i *Vers de la Mort*, attribuiti a un certo Robert le Clerc, originario d'Arras<sup>7</sup>.

Colpisce certamente la totale assenza di questo aggettivo nei grandi romanzi cavallereschi di Chrétien de Troyes, ma la lacuna è colmata nei secoli successivi da altre narrazioni più tardive, come il *Perceforest*<sup>8</sup>, il *Renaut de Montauban*<sup>9</sup> o il *Tristan de Nanteuil*<sup>10</sup>.

Alcune occorrenze si trovano in un ristretto numero di liriche di trovieri in generi minori<sup>11</sup>: si tratta infatti di due pastorelle *L'autre jor me chivachai* (Linker 265.0998)<sup>12</sup>, *Quant voi le tans avillier* (Linker 59.4)<sup>13</sup>, nel *jeu-parti* tra Lambert Ferri e Jehan Bretel (Linker 133.64)<sup>14</sup> e, infine, nel *rondeau Dame, par vo dous regart* di Jehan de Lescurel (Linker 162.18)<sup>15</sup>.

Per quello che riguarda l'occitano<sup>16</sup>, l'aggettivo è ben attestato sia in ambito trobadorico che in testi ad argomento eroico. Per quel che riguarda la produzione lirica, lo si trova a partire dal XII sec., nei testi dei trovatori della III generazione, come Guiraut de Bornelh<sup>17</sup> e, successivamente sia in canzoni di crociata, come *Ara pot hom conoisser e proar* di Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392.03, composta nell'agosto 1201 in occasione della partenza per la IV Crociata<sup>18</sup>, oltre che in liriche a carattere più giocoso, come *De Berguedan, d'estas doas razos* di Aimeric de Peguillan (*BdT* 10.19)<sup>19</sup>. Inoltre, si

---

<sup>6</sup> L'aggettivo sarà da intendersi come un generico 'vivo'.

<sup>7</sup> Edizione in Berger – Brasseur 2009, l'occorrenza è al v. 659, p. 153.

<sup>8</sup> Il riferimento è all'edizione Roussineau 1988-1993.

<sup>9</sup> L'edizione di riferimento è Verelst 1988.

<sup>10</sup> Per l'edizione, il rimando è a Sinclair 1971.

<sup>11</sup> La ricerca è stata fatta grazie alla banca dati di *Trouveors*.

<sup>12</sup> Edizione in Rivière 1974-1976, la pastorella è in vol. 1, pp. 112.

<sup>13</sup> L'edizione è sempre in Rivière 1974-1976, questa lirica in vol. 1, pp. 237-238.

<sup>14</sup> Edizione in Långfors 1926, testo in vol. 1, p. 225.

<sup>15</sup> Rimando all'edizione Gennrich 1963, p. 390.

<sup>16</sup> Per i dizionari, vedasi Levy s.v. *gaihart* e Raynouard s.v. *gaillart*. Il *database* di ricerca è quello fornito da COM2. L'elenco di testi qui fornito è, per ovvie ragioni, solo parziale e intende dare conto della diffusione della voce sia in senso cronologico che nelle differenti tipologie testuali, così da poterne ricostruire, per quanto possibile, la storia della parola.

<sup>17</sup> Nel *sirventes joglaresc* contro il giullare Cardaillac, *Cardaillac, per un sirventes* (*BdT* 242.27), oltre che nelle canzoni *Quan lo fregz e-l glatz e la neus* (*BdT* 242.60) e in *Be m'era bels chantars* (*BdT* 242.20). Per l'edizione vedasi Sharman 1989, p. 399-404, pp. 93-97 e pp. 277-283.

<sup>18</sup> Nella lirica viene celebrata l'elezione a capo della spedizione di Bonifacio di Monferrato, che ricevette questa carica l'8 agosto 1201, cfr. Linskill 1964, p. 222, testo pp. 216-219).

<sup>19</sup> Si tratta di un *partimen* tra Aimeric e Guillem de Berguedan: Aimeric lancia la sfida, che verte su quale sia la situazione peggiore, se amare non essendo ricambiati o non amare pur essendo

trovano occorrenze anche in alcuni testi di trovatori genovesi, come *Ar quan vei glassatz los rius* di Bonifici Calvo (*BdT* 101.03)<sup>20</sup> e *Un avinen ris vi l'autrier* di Lanfranc Cigala (*BdT* 282.25)<sup>21</sup>.

Non stupiscono, poi, le numerose occorrenze in testi a carattere eroico-cavalleresco, come il *Roman de Jaufre*: Jaufre è infatti un cavaliere della Tavola Rotonda e, come tale, ha un «cor gaillart»<sup>22</sup> ma non è il solo, neppure nell'epica occitana ad essere "gagliardo". Come lui, lo sono i protagonisti della *chanson de geste* dedicata alle avventure di Aigar e Maurin<sup>23</sup>, del *Girart de Roussilion*<sup>24</sup>, della *Guerra de Navarra* di Guilhem Anelier de Tolosa<sup>25</sup> e della *Chanson de la Croisade Albigeoise*<sup>26</sup>.

Più tarde, ma comunque piuttosto frequenti sono le occorrenze nei *Misteri* di cui riporto qui solo due casi particolari: non sempre l'essere *gagliardo* è una caratteristica positiva, in almeno due testi differenti, *l'Istorio de Sant Bertalmiou*<sup>27</sup> e il *Mystère de Sant Anthoni de Viennès*<sup>28</sup> il soggetto è il Diavolo, identificato da una rubrica teatrale, che prende direttamente la parola riferendosi a sé stesso<sup>29</sup>.

---

amati. La composizione è datata tra il 1190 e il 1195. Cfr. Harvey - Paterson 2010, vol. 1, pp. 38-45.

<sup>20</sup> Edizione in Horan 1966, p. 26, ma per un'indagine approfondita sulla canzone rimando a Bampa 2016: come già rilevato dallo studioso, «gallart» è in sede di rima e si tratta di una *rima cara*, dal suono difficile. Arnaut Daniel potrebbe aver agito da modello e, in effetti, proprio in una lirica del *miglior fabbro*, si trova *gaillart* a fine verso (*Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs*, *BdT* 29.04, edizione in Eusebi 1984, p. 90)

<sup>21</sup> Edizione in Branciforti 1954, p. 121. A queste va aggiunta *Totz hom qu'enten en valor* (*BdT* 74.18), del veneziano Bartolomeo Zorzi (edizione in Corradini 2013, la canzone sembrerebbe risalire al periodo di prigionia del trovatore nelle carceri genovesi e dunque agli anni 1266-1273, cfr. Folena 1976, p. 547).

<sup>22</sup> In Lee 2006, al v. 9805.

<sup>23</sup> *Gaillars* si trova in dittologia sinonimica con pros al v. 761 e al v. 1065, in Brossmer 1903, p. 73 e p. 84.

<sup>24</sup> L'edizione di riferimento è De Combarieu du Grès-Gouiran 1993.

<sup>25</sup> Edizione in Berthe 1995. L'aggettivo viene attribuito a diversi protagonisti della vicenda, come Martin de Roncal, Guillem de Larraya e Salvador de Veraytz.

<sup>26</sup> In Chabot 1989.

<sup>27</sup> Si tratta del Mistero di San Bartolomeo, l'edizione è in Fiat 1932., p.50

<sup>28</sup> In Guillaume 1884, al v. 3628, p. 131.

<sup>29</sup> Nell'*Istorio* è identificato come «Satan», nel *Sant Anthoni* come «Mammona».

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Le prime occorrenze in italiano antico<sup>30</sup> si trovano in due sonetti del *Fiore*, il 23<sup>31</sup> e il 61<sup>32</sup>, collocandosi dunque in anni ben precedenti rispetto alla prima attestazione del sostantivo *gagliardia*<sup>33</sup> e, come per le lingue galloromanze, conosce una fortuna molto più grande che il suo derivativo. In italiano, il referente dell'aggettivo non è esclusivamente maschile<sup>34</sup>, come succede invece nell'epica d'Oltrale: in una rima di Nicolò de' Rossi, ad esempio, ad essere «gayarda» è la donna amata dal poeta, incarnazione umana di Amore stesso, che si mostra come è «gayarda, çiosa e tanto bela, / usata en virtù»<sup>35</sup>, dove probabilmente sarà da intendere come 'di bell'aspetto' e, di certo non in senso violento<sup>36</sup>.

Al di là di quelle che sembrano poter essere considerate come eccezioni<sup>37</sup>, anche in italiano antico, *gagliardo* è l'attributo proprio delle figure maschili, come nell'opera di

---

<sup>30</sup> Risale al 1231, in un documento aretino di beni non rendicontati, l'occorrenza di «Gaillardo» come antropónimo, cfr. Stussi 2003, p. 6.

<sup>31</sup> In Contini 1984, p. 48, ad essere *gagliarda* è il personaggio di Gelosia.

<sup>32</sup> In Contini 1984, p. 124: Vecchia parla ad Amico, dandogli indicazioni sul comportamento da tenere durante il corteggiamento.

<sup>33</sup> La prima attestazione risale al 1321, alla *Legenda de Santo Stady*, cfr. la scheda, *infra*, pp. 246-248.

<sup>34</sup> Per quanto le occorrenze dell'aggettivo al maschile siano comunque molto più frequenti rispetto a quelle al femminile. La banca dati di riferimento è quella del *corpus* OVI.

<sup>35</sup> *Oni persona sa che la Diàna* in Elsheit 1973, p. 39.

<sup>36</sup> Molto simile è l'occorrenza nella *Caccia di Diana* del Boccaccio, dove si leggono «presta, gioconda e gagliarda» come attributi delle ninfe di Diana, in Branca 1967, vol. 1, p. 20. Credo però che il significato dell'aggettivo *gagliardissima* usato dal Pucci nel *Libro* per riferirsi a Camilla non sia il medesimo: Camilla è un'amazzone guerriera, abile nell'uso della spada tanto quanto gli altri eroi dell'epica e, dunque, a parer mio è qui da intendersi come 'di aspetto prestante', diversamente da quanto riportato in TLIO s.v. *gagliardo*, dove il contesto è inserito sotto 'di aspetto gradevolmente florido'. Con questo significato, inoltre, l'aggettivo sarebbe perfettamente in accordo con l'*usus scribendi* dell'autore, che nel corso del *Libro* (ma anche in altre opere, come il *Centiloquio* o il *Gismirante*) lo usa solo in riferimento a prodi guerrieri, quale è Camilla. L'unica altra occorrenza al femminile in un testo del Pucci si trova sempre nel *Libro* con però riferimento a Giudite, «del lignaggio di Simeone, figliuola di Metari; questa fu più forte e gagliarda che niuno uomo e non dottò il furore del re Oloferne...». Anche in questo caso, mi sembra che il significato sia piuttosto indirizzato in un senso di violenza fisica (o anche solo di capacità in potenza) che di bellezza esteriore. Per il Pucci, vedasi Varvaro 1957, p. 133 e p. 219 (sottolineature mie).

<sup>37</sup> O per meglio dire, come variazioni sul tema.

Guido da Pisa<sup>38</sup>, in cui vengono raccontate le imprese di Enea e le più ampie vicende della penisola italiana.

In accordo con quanto detto finora, non stupiscono le occorrenze in testi cavallereschi il cui modello è rappresentato dalle grandi narrazioni in lingua d'oïl: sia il *Tristano Veneto* che la *Tavola Ritonda*, infatti, ricorrono di frequente all'aggettivo *gagliardo* per il loro personaggi.

Sul perché l'aggettivo si diffonda molto più che il sostantivo, si possono solo avanzare ipotesi. La *gagliardia* è, come si è visto, una caratteristica propria dei cavalieri che, in quanto tali, sono spesso rappresentati nel pieno dell'azione, impegnati in molteplici avventure. A differenza di virtù come la cortesia o la nobiltà d'animo che si manifestano anche quando il personaggio non agisce direttamente<sup>39</sup>, la *gagliardia* è un valore che dimostra in atto più che in potenza: forse, allora, non era necessario il rimando al concetto astratto quando l'eroe poteva essere più immediatamente "gagliardo" nel confrontarsi con gli avversari.

◇ La voce nei cantari:

L'uso della voce nei cantari conferma le modalità generali già individuate per l'italiano antico: l'aggettivo è utilizzato quasi solo esclusivamente al maschile e le poche occorrenze al femminile sono da riferirsi ad un generico "gente". Solo in due occasioni il referente è un sostantivo al femminile ma in un caso non vi è molta differenza con l'utilizzo ormai consolidato: nella *Spagna*, infatti, ad essere *gagliarda* è Durlindana, la spada di Orlando. Il rapporto che si configura tra il cavaliere e la sua arma è di dipendenza diretta: Durlindana è parte integrante della figura di Orlando, non sarebbe lo stesso incredibile eroe senza di lei. In quanto estensione del paladino, di fatto, alla spada spetta lo stesso trattamento che tocca al grande protagonista: tanto è prode lui, altrettanto possente è lei.

Nel *Bel Gherardino*, invece, *gagliarda* è la Fata Bianca: l'occorrenza è nelle ottave finali del cantare, nel momento di massima tensione. La Fata, infatti, dovrà sposare il

---

<sup>38</sup> *Gagliardo* è piuttosto frequente: stando ai dati ricavabili dal corpus OVI nell'*Fiore di Italia* e nei *Fatti di Enea* ricorre 17 volte. Per l'edizione, rimando a Muzzi 1824 e Barbera 1868.

<sup>39</sup> Si pensi alle dame delle grandi narrazioni: non raramente sono protagoniste "passive" delle vicende, ma non per questo mancano di virtù.

vincitore del torneo da lei stessa bandito e i duellanti sono ormai giunti allo scontro finale, che vede contrapposti il Soldano e Gherardino, la cui identità è però nascosta da abiti senza insegne. La Fata Bianca è preoccupata della possibile unione matrimoniale con un pagano quando, all'improvviso, da una tenda esce Gherardino vestito di bianco: tra le dama e le sue compagne vi è grande emozione, l'arrivo del cavaliere (a loro ancora ignoto) cambia le sorti del torneo, il Soldano non ha più possibilità di vittoria. In questo contesto, dunque, la Fata è descritta come «di color gagliarda»: non mi sembra possibile leggerci un riferimento alla prestanza fisica della dama né credo che il colore sia da intendersi come quello citato nella *Cronica* del Villani<sup>40</sup> ma piuttosto bisogna immaginare che la Fata sia presa dall'emozione e che per questo sia arrossita.

Più in generale, trattandosi di un attributo tipicamente maschile – e guerresco – non stupisce il fatto che il più gran numero di occorrenze si trovi in cantari dove gli scontri militari costituiscono il centro narrativo come, appunto, la *Spagna*, il *Febus* e la *Guerra di Troia*. Sul perché invece occorrenze di questo gallicismo siano del tutto assenti nei cantari di Lancillotto bisogna, ancora una volta, guardare alla fonte: nella *Mort Artu* – o, per meglio dire, nelle edizioni ad oggi disponibili di questo romanzo – non vi sono occorrenze dell'aggettivo *gaillart*, esattamente come succede nei romanzi di Chrétien de Troyes. Il forte utilizzo di questa voce in opere cavalleresche, benché iniziato in tempi decisamente antichi, sembra un fenomeno più tardo.

Come per il sostantivo, l'uso dell'aggettivo sembra rispondere a istanze di tipo evocativo: identificare un cavaliere o la schiera (o, come sopra, la sua spada) come *gagliardi* doveva immediatamente accedere l'immaginario del pubblico, che si poteva raffigurare gli eroi come imponenti, coraggiosi e -quasi- invincibili negli scontri armati.

---

<sup>40</sup> «pezza gagliarda, cioè a liste a traverso bianche e nere...», è lo stemma dei calzolari fiorentini, in Porta 1990-1991, vol.1, p. 328.

## Gagliardia s.f.

‘forza, prestanza fisica’

◇ Forme:

*gagliardia.*

◇ Occorrenze:

-*Carduino*: ▫ I.IV.6 Ma uno baron ch’era molto cortese / di senno pieno e di gran gagliardia...; ▫ I.XXVI.3 e questo Artù i’ vo’ servire / colla mia forza e lla mia gagliardia...; ▫ II.XXXIX.1 Vedendo il nano la sua gagliardia, / più che imprima il serve di coraggio...

-*Febus*: ▫ I.XXV.5 io fui el fiore di tutta gagliardia / e per forza avanzai tutti guereri...

-*Spagna*: ▫ XIII.XXXIII.3 N’andò in sulla scala del palazzo / per voler dimostrare suo gagliardia...

◇ Etimo: derivativo dal provenzale *galhart*<sup>1</sup> e dall’afr. *gaillard*, diffusisi in tutta la Romània occidentale. Alla base, forse, \*GALIA, forma latino volgare di *Gallia*, ricostruita a partire dal celtico insulare<sup>2</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

Il sostantivo, inteso come ‘forza, prodezza’ sembra essere proprio della letteratura in lingua d’oc. Per quello che riguarda l’anticofrancese, infatti, le occorrenze sono

---

<sup>1</sup> Solo nel provenzale si trova un derivativo corrispondente, *galhardia*, cfr. FEW IV, p. 30b. Il medio francese conosce la forma *gaillardise*, a partire però dal XVI secolo, cfr. GDC s.v. *gaillardise*; TLFi s.v. *gaillardise*. Segnalo che in DEAF s.v. *gaillart* viene rifiutata l’idea che si tratti di un prestito occitano passato al francese, per via dell’antichità dell’occorrenza dell’aggettivo *gaillard* (nella *Chanson de Roland*, cfr. *infra* la scheda dedicata all’aggettivo, pp. 240-248). L’origine occitana potrebbe giustificare il mantenimento della velare iniziale e si noti che, nonostante la *gagliardia*, diventi una virtù propria dei cavalieri non vi sono occorrenze in nessuno dei romanzi di Chrétien de Troyes.

<sup>2</sup> FEW IV, pp. 30-31. Si pensi all’irlandese *gal*, ‘prodezza’. Cfr. anche DEI s.v. *gagliardo* 1; DELI 2 s.v. *gagliardo* (che data però la prima occorrenza a Guido da Pisa, 1337, di qualche anno successiva alla *Legenda di Santo Stady*); TLIO s.v. *gagliardia*.

decisamente rare<sup>3</sup>. Una prima attestazione si trova nella *Prise d'Orange* che però mostra un'accezione semantica diversa: la *gaillardie* è qui la virtù propria di Orable, regina pagana, dalla straordinaria bellezza, indentificata nei versi della *chanson* proprio con «gaillardie»<sup>4</sup>.

Per quel che riguarda l'ambito occitano<sup>5</sup>, il numero di occorrenze<sup>6</sup> è un po' più confortante: la voce è attestata in alcuni *vers* di trovatori a partire dal finire del XII sec., come in due liriche di Peire Vidal<sup>7</sup>: la prima, *Si-m laissava de chantar* (BdT 364.43) è una canzone<sup>8</sup> di argomento morale in cui i riferimenti alla caduta di Gerusalemme e alla partenza per la III Crociata permettono di datarne la composizione tra il 1187 e il 1190<sup>9</sup>, la seconda, sempre una canzone, è di argomento cortese-encomiastico, *Tart mi veiran mei amic en Tolzan* (BdT 364.49)<sup>10</sup> ha come *terminus ante quem* la morte del dedicatario Raimon Jaufre Barral, avvenuta nel 1192. I possessori di *gallhardia* sono diversi: nella prima lirica essa infatti è una virtù propria dell'autore stesso, mentre nella seconda è

---

<sup>3</sup> Si noti che la voce non è registrata nel DMF (dove si trovano invece le voci *gaillard* adj., 'vigoureux'; *gaillarde*, s.f., 'espèce d'arme' e *gaillart* s.m., 'bannière armoirée'). Nel TLFi è riportata solo la forma *gaillardise*, 'gaîté' o 'acte ou propos gaillard'. *Gaillardie* s.f. si trova registrata invece in DEAF s.v. *gaillart*, DFM s.v. *gaillardie* e Tobler-Lommatzsch, s.v. *gaillardie* (in DEAF e in quest'ultimo con l'unica occorrenza segnalata della *Prise d'Orange* e quindi con il senso di 'beauté corporelle').

<sup>4</sup> La sequenza dedicata alla descrizione di Orable è nella lassa X, vv. 275-282; l'occorrenza è al v. 281, «tant mar i fu la seue gaillardie, / quant Dieu ne croit, le filz sainte Marie»: Guglielmo, il grande protagonista dell'intero ciclo epico in cui la *Prise d'Orange* è inserita, si innamora della regina a prima vista. L'edizione di riferimento è Régnier 1966, la citazione è da p. 106 (sottolineatura mia).

<sup>5</sup> Cfr. Levy s.v. *galhardia* e Raynouard s.v. *galliardia*.

<sup>6</sup> Il *database* di riferimento è quello di COM2. La grafia, soprattutto per la resa della palatale, non è fissa, quindi sono state prese in considerazione tutte le possibili variazioni grafiche. A queste va poi aggiunta la grafia *galhardio*, con passaggio da *-a* finale a *-o*, tipico dei dialetti provenzali che si trova in un Mistero del XVI sec., *La Passion de Saint André* (ed. in Sibille 2007; per una grammatica storica del provenzale, rimando invece a Ronjat 1930, nello specifico vol. 1, p. 206). Si noti che questa alternanza di rese grafiche pone un problema di tipo metodologico: le forme prese in considerazione solo sempre quelle messe a testo dagli editori. In questo senso, le varianti grafico-fonetiche che i manoscritti e le fonti materiali potrebbero presentare non sono registrate nei vari *database* e dunque questo traccia un limite per il campo di indagine.

<sup>7</sup> Altre occorrenze si trovano in BdT 26.02; BdT 30.20; BdT 76.22; BdT 82.01a; BdT 167.03; BdT 240.04; BdT 282.14; BdT 290.01; BdT 335.38; BdT 389.11; BdT 392.11; BdT 413a.01; BdT 434a.82; BdT 442.02.

<sup>8</sup> In Frank è catalogata come *sirventés-chanson*, per via dei differenti argomenti enunciati nelle *coblas*: cortese-cavalleresco (strofe I-IV), reprimenda al re di Francia che ancora non aveva intrapreso la Crociata (strofa V), dedica amoroso-cortese a «Na Vierna», cfr. Frank 162:001, per l'edizione invece il rimando è ad Avelle 1960, vol. 2, pp. 252-259.

<sup>9</sup> Avelle 1960, vol. 2, p. 252.

<sup>10</sup> Edizione in Avelle 1960, p. 148.

propria di «Na Loba»<sup>11</sup> ma in entrambi i casi quello che mi sembra importante segnalare è che la *gagliardia* venga inseriti in brevi elenchi di virtù e che ad accompagnarla ci sia il *sen*: sia la dama di *Tant mi veiran* sia l'io lirico di *Si-m laissava* annoverano la loro caratteristiche anche l'assennatezza, accompagnando così ad un valore più fisico, una dote intellettuale, proprio come succede nel cantare del *Bel Gherardino*.

*Gailardia* si trova anche nel *Roman de Jaufre*<sup>12</sup>, nella traduzione occitana di un'epistola aristotelica<sup>13</sup>, nella *Chanson de la Croisade Albigeoise*<sup>14</sup> e nel *Playtz de Savieza*<sup>15</sup>, il prologo in versi della grande enciclopedia occitana dedicata alle proprietà «do totas res naturals»<sup>16</sup>. L'uso della voce, in ambito galloromanzo, dunque è quasi esclusivamente lirico, eccezion fatta per una leggenda religiosa in provenzale<sup>17</sup> il *Libre de Barlam et de Josaphat*<sup>18</sup>, su cui tornerò più avanti.

◇ Approfondimento: le occorrenze in testi “di confine”.

Un'altra occorrenza, nella grafia *gagiardie*, più connessa al significato di 'forza fisica' la si trova in un testo non propriamente francese, ossia *l'Aquilon de Bavière*<sup>19</sup>, il romanzo franco-italiano in prosa. Si tratta dell'ultimo, in senso cronologico<sup>20</sup>, testo giunto fino ai

---

<sup>11</sup> Proprio per questo è anche difficile distinguere con sicurezza si sia da intendere come un 'gaieté' (certo nel caso della dama) o come 'vigueur'. Entrambi i significati sono validi per *Si-m laissava*, in quanto il referente è maschile.

<sup>12</sup> Edizione in Lee 2006.

<sup>13</sup> Edizione in Suchier 1883, pp. 201-213.

<sup>14</sup> Edizione in Martin-Chabot 1960-1973 e Martin-Chabot [1989].

<sup>15</sup> Edizione in Bartsch 1856, pp. 57-63 (è l'edizione del solo prologo in versi).

<sup>16</sup> L'edizione completa dell'*Elucidario* è in Hershon -Ricketts 2018.

<sup>17</sup> Si tratta di una leggenda su San Michele Arcangelo. Qui la *gaillardia* non è propria di un essere umano, bensì di un toro. Edizione in Charaneau – Reynaud 1890, pp. 209-305 (la leggenda in questione è alle pp. 230-235).

<sup>18</sup> Edizione in Radaelli 2016

<sup>19</sup> «Roland prendre .xxxii. rois de corone un a uns e li manda a son paveilon tot por force d'armes e por sa gagiardie». Si tratta del capitolo XXII, in Wunderli 1982-2007, vol. 1, p. 30 (segnalo che però la divisione l'indicazione del numero dei capitoli è presente solo nella versione digitalizzata in RIALFrI; sottolineature mie).

<sup>20</sup> La stesura del romanzo in versi viene fatta risalire agli anni compresi tra il 1379 e il 1407. In particolare, il *terminus ante quem* del 1407 è fornito da una nota del XVII sec., scritta sul *recto* del foglio di guardia, in cui si leggono titolo, autore, lingua e data dell'opera: «Historia d'Aquilon duca di Baviera, composta dal Marmora in lingua francese, ms. 1407», in Thomas 1882 pp. 39-43 e Wunderli 1982-2007, vol.1, pp. XLI. L'autore è dunque un non meglio identificato Raffaello Marmora, il cui nome viene poi ricavato da una perifrasi usata dal compositore stesso nel prologo.



giorni nostri della tradizione franco-italiana, in cui la “materia di Francia”<sup>21</sup> è trattata in modo innovativo: la narrazione viene affidata alla prosa e non al verso, organizzata poi in libri e capitoli. A ciò va ad aggiungersi la forte peculiarità linguistica: la cornice dell’opera è infatti in ottava rima e in lingua italiana. Questo non è un dato trascurabile: oltre al mero dato cronologico<sup>22</sup> che riguarda più generalmente l’italiano antico, il fatto che al testo in prosa si accompagnino delle ottave fornisce un ulteriore spunto di riflessione sul rapporto che si configura tra i cantari e i testi franco-italiani<sup>23</sup>. Questi ultimi sono normalmente più antichi dei cantari a cui talvolta fanno da fonte<sup>24</sup>, mentre nell’*Aquilon* il testo in prosa è preceduto e seguito da ottave, che l’autore stesso dichiara di voler abbandonare in favore di un proseguo più agevole<sup>25</sup>. Il rapporto tra prosa e verso sembra dunque invertito ma così non è se si pensa che la composizione delle ottave abbia in realtà seguito (di più di vent’anni) la stesura delle avventure di Aquilon: tra il finire del XIV e gli inizi del XV sec. la stagione della letteratura franco-italiana conosce il suo declino mentre si apre quella ben più prolifica dei cantari. Raffaello Marmora, il non altrimenti noto autore dell’*Aquilon*, doveva esserne certamente consapevole e proprio per questa ragione correda la sua narrazione con un prologo e un epilogo in pieno stile canterino. Il gusto del pubblico e la percezione che questo doveva avere delle narrazioni giocano un ruolo importantissimo nell’organizzazione dell’*Aquilon*: il genere cantare, dunque, si riconferma come un genere estremamente popolare e attento alle esigenze del proprio orizzonte d’attesa, che si intravede come una matrice indiretta per la struttura compositiva.

---

<sup>21</sup> Riprendo la tradizionale distinzione di argomenti delle opere della letteratura epica francese, già espressa dal troviero Jean Bodel, attivo nella seconda metà del XII sec., «ne sont que trois matières a nul home antandant; / de France et de Bretaigne et de Rome la grant» (*La chanson de Saisnes*, in Brasseur 1989, vol. I, vv. 6-7 p. 1 (la distinzione è poi ripresa da tutti i manuali di filologia romanza, come ad esempio Brugnolo – Capelli 2019, p. 41).

<sup>22</sup> L’*Aquilon de Bavière* è ben più tardo della prima occorrenza in italiano antico.

<sup>23</sup> Si pensi anche a quanto scrive Thomas, uno dei primi studiosi del testo: «Aquilon de Bavière n’a pas d’importance comme œuvre littéraire, mais il en a beaucoup comme document», in Thomas 1882, p. 543.

<sup>24</sup> Si pensi all’*Entrée d’Espagne* e ai cantari della *Spagna*.

<sup>25</sup> «Ma nota qui ch’el me convien lassare / la dolce rime d’otto versi in canto / per non voller l’istoria perlongare. / I lasero le rime qui da canto / por che in prosa voglio comenzare, / che per mie rime non me darei vanto, / seguir l’istoria tanto gientilescha; / pero comenzero in lingua francescha». È l’ottava conclusiva del prologo, in Wunderli 1982-2007, vol.1, p. 5.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione in italiano antico è piuttosto tarda: essa si trova infatti nella *Legenda de Santo Stady*<sup>26</sup> del 1321, un testo didattico-religioso veneziano<sup>27</sup> dedicato alla vita di sant'Eustachio<sup>28</sup>. All'incirca agli stessi anni risale anche il *Barlaam e Iosafas* pisano<sup>29</sup>.

Entrambi i testi si configurano come delle traduzioni-rielaborazioni di vicende galloromanze: l'autore della *Legenda*, Franceschino Grioni, traduce un testo anticofrancese, il *Roman de Placidus*, trasponendolo dal metro originario in novenari, mentre il *Barlaam* volgarizza in italiano un'originaria versione occitana, con una certa «rigidità di lezione»<sup>30</sup>. Il modello del *Barlaam* pisano doveva appartenere alla stessa famiglia stemmatica di dell'antigrafo dell'unica redazione in lingua d'oc conservatasi ai giorni nostri, quella trasmessa integralmente dal manoscritto Paris, BnF, fr. 1049<sup>31</sup>. Nonostante i due modelli non dovessero essere perfettamente coincidenti<sup>32</sup> è stato comunque possibile tentare un confronto tra la versione occitana e il volgarizzamento pisano. Quello che è emerso è la quasi perfetta coincidenza dei due passi presi in esame: il testo italiano, almeno in questa sequenza, tende a tagliare i discorsi diretti ma, a parte questo, la costruzione della sintassi è pressoché identica. Qui dunque, viene detto che «e diver la parte del filiolo del rei non fu se non quelli che ss'era facto Barlaam, e un altro buonomo ch'avea nome Barachias, e quelli vi venne per grande galliardia che avea in suo cuore che non doctava di morire»<sup>33</sup>, così come nel testo occitano «e daves la parte del filh del rei non hac mays aquel que era fag Barlam e un

---

<sup>26</sup> L'edizione di riferimento è quella inserita nei *corpora* OVI e TLIO, dunque Monteverdi 1930. Segnalo però un'edizione più recente, Badas 2009.

<sup>27</sup> Questa è l'unica occorrenza settentrionale della voce, diffusa in realtà in area toscana.

<sup>28</sup> Le vicende di Sant'Eustachio godettero di un enorme successo sia in Italia che in Francia a partire da un'antica redazione in lingua greca (che però vide la luce della stampa solo nel XIX sec.) e da successive redazioni latine, cfr. Monteverdi 1909, Monteverdi 1910 e Bellone 2018, pp. 27-68.

<sup>29</sup> Edizione in Frosini 2001. La datazione si riferisce al manoscritto, il testo potrebbe in realtà risalire alla fine del XII sec.

<sup>30</sup> Frosini 2001, p. 248.

<sup>31</sup> «Queste versioni, caratterizzate da complessi rapporti reciproci, configurano una tradizione eminentemente 'attiva', secondo la dinamica della rielaborazione piuttosto che della riproduzione» in Frosini 2001, p.248. Rimando anche a Frosini 1996, Frosini 1999 oltre ovviamente all'edizione Radaelli 2016 e a Zinelli 2019, per un'indagine sui complessi rapporti con le fonti catalane.

<sup>32</sup> Frosini 2001, pp. 247-249 e Radaelli 2016, p. 13.

<sup>33</sup> Frosini 2001, p. 293 (sottolineatura mia).

autres bons homs que avia nom Barachias, et aquel era vengutz per la galhardia que avia en son cor, que non doptava morir»<sup>34</sup>. Dunque, almeno in questo caso, l'uso di *gagliardia* in italiano antico risulta sicuramente influenzato dal suo impiego nel testo occitano<sup>35</sup>: si ricordi che, di fatto, si tratta solo della seconda attestazione in opere della penisola e di fronte ad una così chiara corrispondenza non è necessario, né economico, pensare all'influenza di elementi terzi.

Per quello che riguarda invece la *Legenda de Santo Stady*, è stata fatta una comparazione tra il testo francese e i decasillabi italiani. Va però considerato che non si tratta di una traduzione fedele: Franceschino Grioni è molto più prolisso rispetto all'anonimo autore francese<sup>36</sup>, soprattutto nelle parti dialogate<sup>37</sup>. Proprio in un dialogo si trova l'occorrenza di *gagliardia*: si tratta della sequenza in cui Eustachio va di schiera in schiera per rincuorare i soldati, al fine di motivarli nello scontro con i Persiani e dunque, l'inserzione retorica con il riferimento alla prodezza del santo e dell'esercito che lo accompagna sembra essere un'aggiunta di Franceschino Grioni. Se il poema non è la fonte diretta, non si può però escludere che la voce venga all'autore, comunque, da suggestioni francesi: se il sostantivo femminile *gagliardia* non ha, di fatto, avuto molto successo in italiano, diversa è la storia dell'aggettivo *gagliardo*, di certa derivazione galloromanza<sup>38</sup>, attestato a partire dagli ultimi decenni del XIII sec<sup>39</sup>. Il passaggio da

---

<sup>34</sup> Radaelli 2016, p. 173 (sottolineatura mia).

<sup>35</sup> Riporto qui le sequenze più ampie. Nel testo occitano, al capitolo 84 si legge «E-l rey fest ajustar totz l los coutivados de las ydolas e trames sas cridas e ssas letras per tota sa terra "Que tug li crestians non dopton venir a l'ajost del rey per saber a cal Dieu devam servir, o a Ihesu Crist o a las ydolas". Cant venc al jorn, ajosteron si daves la part del rey mot grans gens dels coutivadors de las ydolas, e-ls estrolomiadors. E daves la parte del filh del rey non hac mays aqueul que era fag Barlam e un autre bons homs que avia nom Barachias, et aquel era vengutz per la galhardia que avia en son cor, que non doptava morir» (in Radaelli 2016, p. 173). Nel volgarizzamento, al capitolo 19 si dice «E lo rei fece raiunare tucti li coltivatori dell'idule e mandó sue lectere e sua grida per tucta sua terra, che nessuno cristiano non docti a venire a ssapere la veritade, a quale [dio] de l'omo servire, u a (Iesu) (Cristo) u all'idule. Quando venne lo di ch'era ordinato, raiunosi dala parte del rei molto grande gente, li quali coltivavano l'idule, e l'indivini e sterlobbi; e diver la parte del filiolo del rei non fu se non quelli che ss'era facto Barlaam, e un altro buonomo ch'avea nome Barachias, e quelli vi venne per grande galliardia che avea in suo cuore che non doctava di morire» (in Frosini 2001, pp. 292-293).

<sup>36</sup> La *Legenda* conta 4828 versi, rispetto ai 1570 versi dell'anticofrancese: tutto quello che è contenuto nella narrazione del modello viene trasposto in italiano, dove viene arricchito di dettagli.

<sup>37</sup> Monteverdi 1909, pp. 464-465.

<sup>38</sup>FEW IV, pp. 30-31. Cfr. anche DEI s.v. *gagliardo* 1; DELI 2 s.v. *gagliardo*; TLIO s.v. *gagliardo*.

<sup>39</sup> La prima occorrenza si trova nel *Fiore*, in Contini 1984, p. 124.

aggettivo a sostantivo tramite l'aggiunta del suffisso *-ia* è una prassi piuttosto comune e nonostante la sua origine greca<sup>40</sup> viene poi utilizzato indipendentemente dall'origine della base per creare sostantivi astratti, proprio anche su modello di quanto avviene nelle lingue galloromanze<sup>41</sup>. Per la *Legeda de Santo Stady*, dunque non è possibile rintracciare la precisa fonte della voce ma l'importanza che l'anticofrancese possa aver giocato non mi sembra un dato trascurabile.

Per quel che riguarda le altre occorrenze in testi dell'italiano antico, molte occorrenze si trovano in due opere di Guido da Pisa, il *Fiore di Italia* e i *Fatti di Enea*<sup>42</sup>: in entrambi i casi, l'autore non attinge alle ben note serie dei *Faits de romains* o, più in generale, alle rielaborazioni della storia e dell'epica antica in anticofrancese ma, piuttosto, ai classici latini oltre che alle opere volgari di Dante<sup>43</sup>.

A queste vanno aggiunte le occorrenze ritrovate in altre testi<sup>44</sup>, sempre di area toscana, come le *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca<sup>45</sup>, la *Storia della distruzione di Troia*, del pistoiese Mazzeo Bellebuoni<sup>46</sup>, la *Cronica* fiorentina di Matteo Villani<sup>47</sup>, il *Corbaccio*<sup>48</sup> e il *Decameron*<sup>49</sup> del Boccaccio<sup>50</sup>.

---

<sup>40</sup> DEI s.v. *-ia*.

<sup>41</sup> Si pensi a voci come *baronia* o *cortesia*, in analogia con i suffissi *-aria* e *-eria*, come in *cavalleria* o *druderia*.

<sup>42</sup> Le ricerche nel *corpus* OVI hanno dato un totale di 9 occorrenze. I *Fatti di Enea* sono in realtà una parte del più ampio *Fiore d'Italia* (composto verso l'anno 1337), che però godettero di incredibile fortuna, tanto da girare come opera autonoma, tra il 1830 e la metà del XX secolo. Cfr. Bellomo 2000, per l'edizione completa il riferimento è a Muzzi 1842

<sup>43</sup> Tra gli altri studi in merito segnalò Badon 1984-1985, Bellomo 1979, Rinoldi 1988, Rinoldi 1999 e il già citato Bellomo 2000.

<sup>44</sup> I *database* di ricerca sono quelli OVI e TLIO.

<sup>45</sup> Edizione in Delcorno 2009.

<sup>46</sup> Edizione in Gorra 1887.

<sup>47</sup> Edizione in Porta 1995.

<sup>48</sup> Edizione in Paoan 1994.

<sup>49</sup> Edizione in Branca 1976.

<sup>50</sup> A testo ho riportato solo un elenco parziale, al fine di dare un'idea della distribuzione nei diversi generi letterari. Non è possibile infatti operare un distinguo né in senso cronologico né in senso linguistico: tutte le occorrenze, al di fuori della già citata *Legenda* veneziana, afferiscono all'area toscana e risalgono tutte al pieno del XIV sec. Forse, la sola eccezione, è rappresentata da una *Bibbia* toscana, di cui non è possibile una datazione precisa e che quindi viene genericamente situata a cavallo tra il XIV e il XV sec. (l'edizione di questa *Bibbia* volgare è in Negroni 1886, vol. 7.).

◇ La voce nei cantari:

Come già accennato, non si tratta di una voce particolarmente fortunata, nemmeno nella letteratura canterina: si pensi alla *Spagna*, dove *gagliardia* ricorre una sola volta mentre le forme dell'aggettivo si trovano 36 volte<sup>51</sup>.

Per quello che riguarda l'occorrenza nel cantare di *Febus* non vi è corrispondenza con il testo francese e il canterino, ancora una volta, dà prova di un'estrema capacità di sintesi: Breus è appena caduto nella grotta sotterranea e sta esplorando la prima camera riccamente addobbata, quella in cui si trova la tomba del grande Febus. Quest'ultimo giace morto in un letto e reca tra le mani un «breve» che, con l'uso della prima persona, presenta le spoglie del cavaliere. Nonostante la sequenza del cantare corrisponda a quanto narrato nelle prose (sia in quella francese che nel suo volgarizzamento) vi sono delle differenze importanti: la prima cosa che il Breus delle ottave legge è infatti il nome del cavaliere<sup>52</sup>, fino ad allora a lui ignoto, mentre è tra le ultime cose che si vengono a sapere leggendo il *Palamedés*<sup>53</sup>. Il canterino scorcia

---

<sup>51</sup> Segnalo che nell'*Entrée* il sostantivo non si trova mai, ma che nemmeno le occorrenze dell'aggettivo sono molto frequenti: ne sono state localizzate infatti solo 3 (cfr. le edizioni Infurna 2011 e Thomas 1913).

<sup>52</sup> «Io son Febus el forte cavaliere, io son colui che con la forza mia / conquisi diece milia cavaliere». Si tratta dell'incipit dell'ottava XXV del primo cantare, che comincia appunto con il contenuto del messaggio, in Limentani 1962, p. 197.

<sup>53</sup> Ci si trova nel III capitolo del II libro, riporto qui entrambe le sequenze. In francese, dunque, il messaggio recita così: «Ceste propre main mist ja a dueill et a destrucion en un [tout] sueill jor tot le roialme de Norgales. Ceste propre main fu doutee come main d'onme. Ge suel fui home. Ge sueil fui fors. Ge sueill poi ja feire les grans merveilles que ne porent faire nus autres. Ge fui bien le secont Sanson au regart des autres del monde ; ge fui le secont Absalon- Ceste main destre, qui ci gist, mist a desconfiture en un jour le roialme de Norgales et celui de Gales meesmes et celui de Norholbelande; et furent per cascun roiaume cinque mil homes. Ge jeri cox cent et cinquante, et a chascun ocis un home en celui jor; et quant ge fui de tel pooir que li mondes n'estoit pas mains espoentés de moi que de Deu proprement, et (puis) fu la Mort si hardie que (ele) me vint enpair, ne ge n'oi ne force ne pooir de deffendre moi encontre lui, qui meisse bien tout le monde a mort se il venist encontre moi. Tu, hom, qui es si foible chose au regart de ce que ge fui, que feras tu encontre la Mort, quant ge meesmes ne me poi contre lui deffendre? Pour Dieu, ne m'en aiés plus vill, sege chei en tel bataille, car certes ge m'en combati tant com ge poi: mais au deerain fui vaincus. Febus ai non et bien me fu cist nons donnés par raison droite: car, tout autresi bien comme Febus donne clarté a cestui monde, autresi bien fui ge clarté et lumiere de tout mortel chevalerie, tant com ge poi porter espees. De ces armes tout proprement, que (tu) vois ci, mis ge a desconfiture en un sueill jor trois roialmes et quinze mile homes, et tout cen fis ge pour acoison de la bele damoisele de Nohoubellande, pour cui amour ge fui puis mort. Ge fis pour Amour tes merveilles, que mortex home ne Pera teles; et puis fist Amour tex merveilles de moi, qu'ele me fist morir: Amor, qui est sor de la Mort, si m'asailli trop cruelment et Mort si venga sa serour ; ensint fui mors». Come per il resto del romanzo, il volgarizzatore è estremamente fedele al francese, quindi nell'italiano si legge «Queste propie

notevolmente la presentazione, mantenendone solo le caratteristiche principali, come la conquista di tre regni, la superiorità su tutti gli altri uomini e la morte per amore di una bellissima giovane dama. Manca dunque la corrispondenza precisa ma un eco del testo francese è ben presente: «io fui el fiore di tutta gagliardia» traspone in un verso il «bien fui ge clarté et lumiere de tout mortel chevalerie»<sup>54</sup>, in entrambi i casi Febus si presenta come l'eccellenza, come il miglior esponente dell'intera cavalleria, che nel cantare viene fatta coincidere con la virtù stessa della prodezza, tanto assoluto è il prestigio di quest'eroe. Che *cavalleria* e *gagliardia* siano, per il canterino, quasi sinonimi<sup>55</sup> è confermato dall'ottava XLI, sempre nel I cantare. A parlare qui è il cartiglio di presentazione dalla dama amata da Febus, anch'essa morta e sepolta nella stanza adiacente a quella dell'eroe, che si riferisce a lui indicandolo con un sintagma molto simile, cioè «el fiore de' cavalieri»<sup>56</sup>.

---

mane misseno già a duolo e a distrusione in uno solo giorno tutto lo reame di Norgalles. Questa propria mano fu dottata come mano d'omo. Io solo fui homo. Io solo fui forte. Io solo potti già fare le grande meraviglie le quali no potte fare homo nullo. Io fui bene lo secondo Sensone a riguardo delli altri del mondo; io fui lo secondo Assalone. Questa mia mano diritta, che qui giace, mise a sconfittura in uno solo giorno lo reame di Norgales e quello di Gaules medesimo e quello di Norbelanda; et funo per ciascuno reame .v. millia cavalieri. Io feritti in quel giorno colpi .cl., e a ciascuno ucisi un omo: e fui di tal podere, che 'l mondo nonn era guari meno ispaventato di me che di Dio; e poi fu la morte tanto ardità, ch'ella mi venne a odiare, né io nonn ebbi né podere né forza di difendermi contra lei, che arei bene morto tutto lo mondo, s'elli fusse venuto contra me. Tu, homo, che se' sì fievile cosa a rriguardo che fu' io, che farai tu contra la morte, quand'io contra lei non mi potti difendere? Per Dio, non mi ne abbiate più a vile, se io caddi in quella battaglia, ché per certo io combattei tanto quant'io potti: ma al diriuto pur fui vinto. Febus ebbi nome, e bene mi fu dato questo nome per ragione: ché tutto altresì come Febus dona chiaressa a questo mondo, altresì fui io senssa fallo chiaressa e luminaria di tutta la mortale cavallaria tanto com'io potti portare ispada. Di questa arme, che ttu vei quie, misi io in uno solo giorno ad isconfittura tre reami e .v. millia homini; et tutte queste meraviglie fei io per cagione della bella donzella di Norbellanda, per cui amore io fui morto. Io fei per Amore tale meraviglie, che nullo mortale homo le potre' fare; e poi fé Amore tale meraviglia di me, ch'elli, mi fé morire: Amore, ch'è suor carnale di la Morte, sì mi assaglitte troppo crudelmente e la Morte sì vendicòe la sua suore; et in questo modo fu' io morto», in Limentani 1962, pp. 42-45.

<sup>54</sup> E, ovviamente, anche il «fui io senssa fallo chiaressa e luminaria di tutta la mortale cavallaria» del volgarizzamento, in Limentani 1962, pp. 44-45.

<sup>55</sup> Bisogna immaginarsi un processo logico all'origine di quest'identificazione: la *gagliardia*, ovvero la prodezza e la prestanza fisica, è un valore necessario (ma non sufficiente) per poter essere cavaliere.

<sup>56</sup> Limentani 1962, p. 201. Ma anche più avanti, nel IV cantare, all'ottava XLVI, sempre in riferimento a Febus, si dice che «è oggi el fior, al detto vostro, di cavalaria», in Limentani 1962, p. 250.

L'uso del sostantivo *gagliardia* nei cantari risponde a quelle che definirei esigenze evocative: la sua identificazione con la virtù massima dei cavalieri e, di conseguenza, con la cavalleria ricrea immediatamente un'ambientazione precisa nell'immaginario del canterino e del suo pubblico<sup>57</sup>. Il mondo cavalleresco continua ad esercitare la sua fascinazione e Carduino incarna, nella narrazione del cantare, questa volontà di farne parte che si tramuta in un vero e proprio bisogno di legittimazione: al di fuori della Tavola Rotonda, c'è per Carduino solo una vita selvaggia, fatta di caccia a mani nude per la sopravvivenza. L'ingresso nel mondo dei cavalieri è, per l'eroe eponimo del cantare, un passaggio fondamentale: solo alla corte arturiana Carduino può scoprire la nobiltà del suo lignaggio e completare il suo percorso di iniziazione al mondo cortese, concludendolo con il matrimonio e il riconoscimento di miglior paladino da parte di re Artù.

---

<sup>57</sup> Tra il XIV e il XV sec. la cavalleria conosce ormai il suo declino e, di fatto, resta una costruzione piuttosto lontana dalla realtà italiana: la cultura cavalleresca non smette di esistere ma viene guardata con una sorta di nostalgia. L'ideale cortese, con le sue dinamiche, diventano uno scenario in cui i canterini, ma più in generale gli autori della Penisola (si pensi, ad esempio ad alcune novelle del Boccaccio), possono far muovere i loro personaggi. Per una panoramica sull'evoluzione della società medievale, rimando, fra gli altri a Duby 1978, Le Goff 1977 e Le Goff 1985.

**Giostra** s.f.

‘duello; scontro militare’  
combattere’

**Giostrare** v.

‘gareggiare in un duello;

Per quello che riguarda queste voci corradicali, non è stato possibile determinare se una sia entrata nell’italiano antico in conseguenza dell’altra o se si tratti di prestiti paralleli<sup>1</sup>, dato che le lingue galloromanze possono giustificare entrambe. Inoltre, per entrambe la prima occorrenza risale al medesimo contesto e dunque è impossibile, per il momento, distinguere con precisione se sia esistito un rapporto di tipo derivativo. Per questo, si trovano qui disposte in ordine alfabetico

**Giostra** s.f.

‘duello; scontro militare’

◇ Forme:

*giostra, giostre, giostri, zostra.*

◇ Occorrenze:

- BG: ◻ I.XXIV.8 E, s’egli è ver, come il libro dimostra, piú e piú volte d’amor fecion giostra.; ◻ II.XXV.3 e .5 ch’ogni prode uomo e di grande ardimento / de l’arme d’apparechie e facci giostra / ... / E chi avrà l’onore di quella giostra...

- *Febus*: ◻ I.V.4 trovando el cavaliere in su la riva, / giostra dimanda, e givalo a ferire...

- *GdT*: ◻ II.XXXV.2 Da ogni parte del cudele stormo / avea mortali scontri e aspre giostre...; ◻ III.XXIX.3 e ‘l altre giostre e’ belli accorgimenti / che facean li baron da ogni parte?

- *Gibello*: ◻ XIV.7 così si mise un dí a una giostra / per quel che ‘l libro qui chiaro mi mostra...; ◻ XVI.1 Gibel giunse alla giostra ardito e franco, / colla grossa asta in man

---

<sup>1</sup> Il problema è già emerso in Cella 2003, pp. 299-300. Segnalo però che per Castellani *giostrare* è un denominale di *giostra*, cfr. Castellani 2000, p. 109.



punge '1 destriere...; ▫ XIX.2 Udendo la novella il donzelletto / dalla giostra si fu tosto partito...; ▫ XXXII.8 La guardia in sul cammin tenea per mostra; / a chi passava faccia chieder giostra.

- *Liombruno*: ▫ I.XV.5 nisuno alla giostra con lui po' durare...; ▫ I.XX.4 et spesso faceva fare torniamento / e belle giostre et in tute se aprovava...; ▫ I.XXIX.3 e spesso faceva fare torniamenti / e giostre belle faceva a tute l'ore...; ▫ I.XXXII.6 et la gran giostra sí fue comenciata, / ma gli era uno saracino tanto possente...; ▫ I.XXXIII.2 Quello saracino era de tanta forteza, / che alcuno a la giostra non podea durare...; ▫ I.XXXVI.8 ciascuno cridava: " viva il bel signore, / che della giostra lui à avuto l'onore!".

- *Petrone*: ▫ II.4 Coperti d'arme in su destrier con selle / e' cieran giostre per ongni pianura...; ▫ XXI.2 Dicieva Lancielotto: "in fede mia / i'vo ciercando giostre in ongni lato...; ▫ XXV.5 Sì come cavalier di giostra drudi / e' su fediron tanto crudelmente...

- *Spagna*: ▫ VII.XXIX. e in sua persona ebbe tanta vitù / che vinse a giostra ciascun paladino...; ▫ XXVIII.XXXII.3 Se '1 campion nostro ha perduto la giostra / non vi vogliamo per signori niente.; ▫ XX.XIX.3 insieme fecion festa ed allegrezza, / facendo giostre con grande armegiata...

- *Struzione*: ▫ I.XVII.8 i qua' facien di lor persone mostre, / e cominciato avien di belle giostre; ▫ I.XXXVIII.5 ridendo disse: "Bontà delle giostre, / duo mesi o ppiù qua entro son giaciuto...; ▫ IV.XXXIII.3 e' colpi cominciâr, duri e mortali, / e paurose giostre e smisurate...; ▫ IV.XXXIV.1 Il mastro delle giostre, Astor di Mare, / inverso Chieso abandonò il freno...; ▫ V.XV.3 ma sopra tutti delle giostre passa / l'ardito cavalier messer Astore.; ▫ VI.XXX.6 in sulle carni sentiro le lance / de' duri ferri della giostra amara...

- *UltimeTr*: ▫ I.5 di belle giostre -dico le latine- / che Tristano fe' co' cavalieri errantj...; ▫ VIII.3, .6 e 8 "di giostra io mi sento il core acceso /con questo cavalier armato e bello" / - ma se l'avesse cognosciuto, adesso / giostra non vorebbe per uno chastello.- / Con un bel saluto innançi gli si mostra, / cortesemente gl'adomanda giostra.; ▫ X.4 levossi

im'piedj quel barone ardito / ch'alor volea la giostra volentieri...; ▫ XIV.8 Vidde lo scudo applicato a la rama, / onde pensò che il barone giostra chiama.; ▫ XV.6 Astor non conoscea – questo è palese- / e domandoglj giostra non di meno.; ▫ XVI.8 “a questo pino non osa porre iscudo / se non è cavalier di giostra drudo!”; ▫ XVII.6 Disse Astore: “tu non vagle una pagla / e techo giostra non voglio oggi maj”; ▫ XIX.7 la lancia in mano, et al cammino si caccia / dietro a messer Astore, giostra chiedendo.; ▫ XX.1 Messer Tristan, che di giostra era dotto / lo scudo imbraccia e la lancia impugnava...; ▫ L.4 e.6 “e’ ci è usança, cavalier sovrano, / chi truova giostra, d’essere a le prese. / Quel padiglone che vede in quel piano / si dice giostra, cavalier cortese...; ▫ LI.6 giunse a messer T[ristano] e sì gli disse / sed e’ vuole la giostra volentierj...; ▫ LII.6 e due comangni con grande ardimento / giunsono armatj e giostra dimandarono...

- *VendettaTr* (red. ambrosiana): ▫ XIX.5 per far Serno de zostra recredito / prexe del campo li nobel baroni...

◇ Etimo: dall’afr. *joste* e dal provenzale *josta*, deverbativi di *joster* e *jostar*, a loro volta dal latino volgare \*IUXTARE<sup>2</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

L’antico e il medio francese conoscono sia la forma *joste* che la forma *jouste*, con la resa grafica del digramma che segnala la chiusura della vocale tonica, quest’ultima entrata in uso un secolo dopo la prima<sup>3</sup>, mentre l’anglonormanno ha, sin dalle origini, la voce in *juste*<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> FEW V, p. 98b. DEAF s.v. *joste*. DFM s.v. *joste* 2, DMF s.v. *jouste*. Cfr. Bezzola 1925, pp. 13, 59 e 123; Cella 2003, pp. 434-436; DEI s.v. *giostra*; DELI 2 s.v. *giostra*; Hope 1971, p. 124; REW 4244; TLIO s.v. *giostra*, oltre a Viel 2014, pp. 195-196.

<sup>3</sup> Nel Godefroy, ad esempio si trovano entrambe le forme (cfr. Godefroy s.v. *joste* e s.v. *jouste*). *Josta* si diffonde tra il XII e il XV sec., *jouste*, a cominciare dalle zone della Piccardia e della Lorena, tra il XIII e il XVI sec, con *Ille et Galeron* di Gautier d’Arras, del 1167. Cfr. FEW V, p. 98b e DEAF s.v. *joste*. Per l’edizione, vedasi Löseth 1890, vol. 2 (la prima occorrenza di *jouste* è al v. 1652, a p. 61).

<sup>4</sup> AND s.v. *juste*; DEAF s.v. *joste*.

Tra le prime occorrenze in area francese, non stupisce che figurino testi di argomento cavalleresco, già della prima metà del XII sec. come il *Gormont et Isambert*<sup>5</sup> o nel *Roman d'Eneas*<sup>6</sup>, nel senso di 'combat singulier'. La voce si diffonde rapidamente in tutto il dominio galloromanzo, in particolar modo nelle narrazioni della gesta degli eroi e dei cavalieri, che combattono fra loro o per mero sfoggio di abilità<sup>7</sup> o proprio in quanto nemici giurati<sup>8</sup>. Solo nel *Roman de Renart* si assiste ad uno slittamento semantico, dovuto anche alle caratteristiche del personaggio: Renart è infatti una volpe a caccia di cibo, che entrato in un pollaio, il cui obiettivo è un bottino di polli<sup>9</sup>. La *joste* che Renart vuol fare non ha certamente nulla a che vedere con un eroico duello a cavallo con lance e spada ma, pur mantenendo l'idea di uno scontro fisico, è più da intendersi come 'attacco', forse proprio come 'razzia'. Piuttosto tarde, oltre che rare, sono le occorrenze

---

<sup>5</sup> La compilazione dell'opera viene fatta risalire alla seconda metà dell'XI sec: il termine *post quem* è il 1037, anno in cui muore Eudes II, conte di Chartres, mentre il *terminus ante quem* è la compilazione del *Chronicon Centulense* del monaco Hariulf (in Ghidoni 2008, pp. 9-16). Nel corso del testo, *joste* ricorre più volte (anche come forma verbale) ma particolarmente interessante è il v. 370, dove *joste* è nel testo critico per via dell'intervento degli editori, dato che il manoscritto II.181 della Bibliothèque royale de Belgique riporta la forma evidentemente erronea *nostre*. Il riferimento è a due edizioni, ossia Bayot 1906, che propone anche la trascrizione letterale del codice, e Ghidoni 2008, in cui all'edizione critica si accompagnano traduzione e commento. In Bayot 1906 l'occorrenza al v. 370 è nella forma *iostre* (p.25) e nella stessa grafia è in Ghidoni 2008, p. 98 che segnala: «la lacuna di due versi è ben colmata da *joste*, graficamente simili a *nostre* (possibile causa dell'errore) e richiamato al v. 389 (re Ludovico pensa di proporre una *joste*, una sfida a Gormund, salvo poi cambiare idea quando è attaccato a tradimento). Un'alternativa più debole, valida solo in quanto spiegherebbe il meccanismo dell'errore per somiglianza grafica con *nostre*, potrebbe essere *mort* (un accenno alla morte di uno dei due sovrani in duello onde evitare la morte di valorosi cavalieri)».

<sup>6</sup> La prima occorrenza è al v. 4178, in riferimento al primo combattimento tra Ettore e Protesilao; con il senso generico di 'scontri', si trova al v. 5530 («molt serei fort tot a nomer / et les jostes a aconter») e, ancora al v. 5867, è usato da Mezenzio per riferirsi al combattimento che vuole affrontare in solitaria contro Enea. L'edizione di riferimento è Besnardeau – Mora – Lebrun 2018, pp. 404, 478 e 496, ma si veda anche l'edizione Petit 1997. Non è stato possibile trovare un riscontro linguistico preciso nell'*Eneide*: nel libro X, ai vv. 833-908 c'è lo scontro mortale tra Enea e Mezenzio, preceduto dal dolore e dal lamento per la morte del figlio di quest'ultimo, Lauso, ma qui Mezenzio parla di *proelia* o di *bellum*. Per l'*Eneide* l'edizione di riferimento è Calzecchi Onesti 2014, pp. 422-427.

<sup>7</sup> Si pensi alle occorrenze nei romanzi cavallereschi di Chrétien de Troyes, per il regesto delle quali rimando a DéCT s.v. *joste*.

<sup>8</sup> Ad esempio, nelle vicende del giovane cavaliere Anseïs (ed. in Alton 1892) o nella *Pharsale* di Niccolò da Verona (ed. in Di Ninni 1992). Per ovvie ragioni, in questo contesto, il regesto delle occorrenze in anticofrancese non può – e non deve – essere esaustivo. Come si può immaginare, proprio grazie alla popolarità della letteratura cavalleresca, la voce si è rapidamente diffusa in modo capillare. Per questo rimando a DMF s.v. *jouste*.

<sup>9</sup> Branche IV, v. 67, in Martin 1882-1887, vol. 1, p. 148.

nel senso metaforico di ‘corps à corps de caractère sexuel’<sup>10</sup>, tutte localizzabili sul finire del secolo XV<sup>11</sup>.

Per quello che riguarda il dominio della lingua d’oc<sup>12</sup>, la ricerca è stata complicata dall’esatta corrispondenza grafica tra il sostantivo *josta*, ‘giostra’ e la preposizione *josta*, ‘vicino’<sup>13</sup>, usata assai di frequente dai trovatori<sup>14</sup>.

Tra le prime occorrenze localizzate di *josta* ‘giostra’, agli inizi del XIII sec.<sup>15</sup>, figura il sirventese encomiastico-cortese *Truan, mala guerra* di Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392.32). Il poeta mette in versi un giocoso conflitto tra donne di spicco delle corti dell’Italia settentrionale, in una sorta di parodia delle guerre comunali del tempo: qui le *josta* sono i molti scontri che Beatrice di Monferrato dovrà affrontare, in quanto campionessa di bellezza e virtù<sup>16</sup>.

Più tarde<sup>17</sup> sono le occorrenze nel *Roman de Flamenca*, in cui si trova il sostantivo femminile nella sequenza dedicata al torneo a Bourbon<sup>18</sup>: ai vv. 7955-7962, ad esempio, il signore d’Anduse non rifiuta la *josta* propostagli da Archambaut, il marito di Flamenca<sup>19</sup>. Allo stesso modo, il conte Gautier di Brienne e il visconte di Turenne fanno

---

<sup>10</sup> DMF s.v. *jouste* al punto C.

<sup>11</sup> Cito come esempi, *l’Istoire de Narcisus et de Echo* (in Hilka 1936) e il *Parnasse satyrico*, ormai dei XV-XVI sec. in cui i giochi d’amore sono definiti delle *joustes sans selles* (l’intera lirica è giocata su questo piano metaforico: si tratta di una sorta di “addio alle armi” cavalleresche e cioè agli amori con le «dames belles» della corte, edizione in Schwob 1905, p. 192).

<sup>12</sup> Levy s.v. *josta*; Raynouard s.v. *josta*. In Raynouard sono riportate le occorrenze del *Blandin de Cornoalha* e in una *razo* di Pons de Capduelh, che non riporto qui nell’*excursus* sulle occorrenze occitane; per il *Blandin* rimando a Galano 2003, per la *razo* a Boutière-Schutz 1973, pp. 314-320.

<sup>13</sup> Levy s.v. *josta* ‘neben’; ‘entsprechend’.

<sup>14</sup> Cito solo alcuni esempi di trovatori e liriche: *BdT* 70.26, 70.29, 70.41; *BdT* 74.07; *BdT* 112.1b, 112.3; *BdT* 124.2; *BdT* 156.15; *BdT* 174.6; *BdT* 206.3, *BdT* 210.9, 210.22; *BdT* 213.7; *BdT* 227.3, 227.8; *BdT* 242.28, 242.32, 242.44, 242.46; *BdT* 293.1, 293.3, 293.30; *BdT* 332.2; *BdT* 335.2, 335.19, 335.56; *BdT* 375.14; *BdT* 392.8; *BdT* 406.6; *BdT* 411.3; *BdT* 461.194, 461.200. Il *database* di ricerca è quello fornito dalla COM2.

<sup>15</sup> Più tarda è l’occorrenza in un altro trovatore, Cerveri de Girona, nel sirventese *S’ieu fos tan ricx que pogues gent passar* (*BdT* 434.12, edizione in Coromines 1988, vol. 2, p. 300). Il trovatore è attivo nella seconda metà del XIII sec., cfr. Carbé 1999.

<sup>16</sup> L’occorrenza è alla seconda *cobla*, dove Beatrice di Monferrato viene identificata con il titolo di «filha del marçes». Si noti poi che *josta*, al v. 24, è in rima inclusiva con il verbo *ajosta* del v. 16. Raimbaut de Vaqueiras, *Truan, mala guerra*, in Caïti-Russo 2005, pp. 307-323 (la *cobla* con i versi in questione è a p. 310).

<sup>17</sup> Il *Roman* è da considerarsi posteriore al 1287.

<sup>18</sup> Vv. 7681-8101, ossia fino alla fine conservata, in Manetti 2008, pp. 456-475.

<sup>19</sup> «En Archimbautz vai per cambon / e quan poc jostar saup li bon. / Trobatz s’es ab lo don d’Andusa / que sa josta pas non refuza, / ans si feron per tal vertut que tre[n]cat foron lur escut /

una «mout cortesa josta»<sup>20</sup> e ai vv. 8028-8033, il re chiede la conclusione del torneo, dato che ormai si è vista «tal josta» che nessuno la può eguagliare<sup>21</sup>.

L'immaginario cavalleresco, con i suoi tornei e le sue sfide, è ben presente anche nella letteratura trobadorica: come si evince da questo sintetico regesto, tutte le occorrenze sono localizzate in testi che rimandano all'ambito cortese e alla corte, attorno alla quale si tengono, appunto, giostre e tornei.

◇ Le occorrenze in testi franco-italiani:

Una riflessione meritano poi le occorrenze rintracciate in testi afferenti all'area franco-italiana: nella *Pharsale* di Niccolò da Verona ricorrono infatti le forme *jostre*<sup>22</sup> e *jotre*<sup>23</sup>, la cui grafia è quasi del tutto aderente al francese, se non fosse per il trattamento della vibrante alveolare. L'epentesi di *r* è un fenomeno più tipicamente italiano e, soprattutto nel caso della *Pharsale* e di opere analoghe, diventa quindi un'ulteriore spia del forte ibridismo linguistico che contraddistingue i testi franco-italiani.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione in area italiana<sup>24</sup> risale alla fine del XIII sec. e la si trova in una lettera in versi di Guittone d'Arezzo indirizzata al Conte da Romena<sup>25</sup>, in cui il

---

e lur ausberc fort desmaillat; / mais per tan non son derocat», in Manetti 2008, p. 468 (sottolineature mie).

<sup>20</sup> L'occorrenza è al v. 8003, in Manetti 2008 p. 470.

<sup>21</sup> Il riferimento è al duello tra il conte di Champagne e il conte di Rodez. In Manetti 2008, p. 472. Si noti che tutte le occorrenze di *josta* come 'duello' sono in quest'ultima sequenza e non si trovano mai nei versi che precedono l'episodio del torneo. Per i tentativi di identificare i personaggi del torneo e a collocarlo con precisione nello spazio-tempo, rimando, tra gli altri, a Lazzerini 2005, p. 50 e a Manetti 2008, pp. 11-13.

<sup>22</sup> L'occorrenza di *jostre* si trova al v. 1055 in Di Ninni 1992, p. 130.

<sup>23</sup> Al v. 735 si trova *jotre*, oltre che al v. 1058, in Di Ninni 1992, p. 121 e p. 130. Segnalo poi che al v. 3 si trova invece la grafia *zotre*, che risente maggiormente dell'influenza veneta, nell'evoluzione del nesso latino *-dj-* in *-z-*. Quest'ultima grafia, potrebbe essere influenzata dall'italiano settentrionale, ma nel corso dell'opera *g*, *j*, *ç* e *z* si alternano senza che si verifichi una netta predominanza di una delle quattro (cfr. Di Ninni 1992, p. 72). Sempre in Di Ninni 1992 è l'edizione dell'altra opera di Niccolò da Verona, *la Prise de Pampelune* o *Continuazione dell'Entrée d'Espagne*, e anche qui, al v. 2140 (ed. Di Ninni 1992, p. 267) si trova *jotre*. Per altre riflessioni sul dialetto veneto rimando ai dizionari Basso - Durante e Boerio.

<sup>24</sup> L'ingresso della voce in italiano antico però è quasi sicuramente più antico e influenzato anche dal medio latino, cfr. Du Cange, s.v. *giostra*, che però la considera una «vox italica».

<sup>25</sup> Si tratta probabilmente di Guido di Aghinolfo, primo conte di Romena, morto prima del 24 ottobre 1247. Cfr. Margueron 1994, p. 128 [testo pp. 129-130].

gallicismo figura nella forma *iostre*, con epentesi di *r*<sup>26</sup>. Nella stessa epistola, si trova anche l'occorrenza della forma verbale, *giostrar*<sup>27</sup> con già la resa grafica della palatalizzazione del nesso *j* + vocale<sup>28</sup>.

Trattandosi della prima attestazione, mi sembra rilevante sottolineare come sia il sostantivo che il verbo siano già utilizzati in senso figurato: Guittone chiede al conte di dispensarlo dal "giostrare" con il giullare Guidaloste e di certo non si riferisce a duello fisico, quanto piuttosto a una tenzone poetica. Allo stesso modo, sempre sul finire del XIII sec., Monte Andrea parla di "giostra" riferendosi al primo dibattito poetico con Schiatta Pallavillani<sup>29</sup> e alla sfida letteraria con Chiaro Davanzati<sup>30</sup>. Di per sé, il passaggio all'uso figurato non è un procedimento complicato, men che meno per due autori come Guittone e Monte Andrea, ma presuppone una circolazione pregressa della voce: il significato di *giostra* viene traslato sul piano letterario ma perché ciò sia possibile il suo originario senso di 'duello, scontro' deve essere già consolidato e deve essersi quindi diffuso in italiano in tempi piuttosto antichi, tramite intermediari oggi perduti<sup>31</sup>.

Le uniche attestazioni della forma *josta*, senza l'epentesi di *-r-* e quindi più prossima alle forme galloromanze, si trovano in due laudi di Jacopone, almeno secondo quanto messo a testo dai due editori, Mancini<sup>32</sup> e Ageno<sup>33</sup>. In entrambi i casi, l'uso di *josta* è giustificato da questioni di rima<sup>34</sup> ma un successivo confronto con i manoscritti mette in dubbio che *josta* sia la forma originale: tutti i codici umbri, i più affidabili da punto

---

<sup>26</sup> Margueron 1994, p. 130. L'epentesi di *r* è un fenomeno generalizzato nell'italiano antico, già attestato in carte latine del 1143 nell'antroponimo *Malagyostre*, cfr. Larson 1995, s.v. *giostra* (il rimando è ad una carta in Rauty-Turi-Vignali 1979) e Cella 2003, p. 435.

<sup>27</sup> Anche per il verbo è la prima attestazione in italiano antico.

<sup>28</sup> Solo in due casi si trova la forma *iosta*, più fedele alle forme galloromanze: si tratta di due laudi di Jacopone da Todi, in Ageno 1953, p. 23 e p. 356.

<sup>29</sup> Si tratta del sonetto a chiusura della tenzone, a cui l'autore dichiara di voler porre fine. Monte Andrea, *Assai mi pesa, ch'io così m'infango* in Minetti 1979, pp. 184-185.

<sup>30</sup> Monte Andrea, *Lo nomo ca per contradio si mostra*, In Menichetti 1965, p. 357.

<sup>31</sup> O quanto meno, che ad oggi non sono ancora conosciuti. Il già citato antroponimo rilevato da Larson 1995, s.v. *giostra* è sicuramente precedente alle liriche di Chiaro Davanzati e all'epistola di Guittone.

<sup>32</sup> Mancini 1974, lauda 34 a pp. 93-94 e lauda 77 a pp. 224-231.

<sup>33</sup> Ageno 1953, lauda 7, v.29a, a p. 23 e lauda 88, v. 159, a p. 356. In Ageno non vi è un apparato che riporti le varianti dei manoscritti ma il glossario segnala anche la formai *iostre*, per esempio, nella lauda 22 al v. 44b. p. 77.

<sup>34</sup> Con la numerazione Ageno, nella lauda 7 si tratta di rima al mezzo, nella lauda 88 è invece a fine verso.

di vista linguistico trascrivono *iostra*. La rima viene quindi sempre infranta e questo fa sì che non si possa escludere che la forma senza la consonante liquida fosse propria di Jacopone<sup>35</sup> ma la tradizione non permette di distinguere se *iostra* sia una banalizzazione da parte dei copisti o se sia quello che potremmo definire un “risciacquo linguistico” intenzionale, e cioè il tentativo di rendere nuovamente comprensibile una forma *iosta* che forse non lo era più<sup>36</sup>.

Più in generale, il maggior numero di occorrenze si trova in testi ad argomento eroico-cavalleresco ad antecedente francese, gli stessi, come si vedrà poi<sup>37</sup>, a ricorrere più volte al verbo *giostrare*.

Segnalo infine, alcune occorrenze in senso metaforico, legate all’ambito erotico-amoroso, come la rima *Se lo cor vostro de lo nome sente* di Cino da Pistoia<sup>38</sup>, *Io non so se la giostra è cominciata* di Neri Moscoli<sup>39</sup> e, infine, il sonetto *Io non so qual fortuna o qual rio vento* di Dondi dell’Orologio<sup>40</sup>.

◇ La voce nei cantari:

Nelle occorrenze dei cantari la *giostra* è sempre da intendersi nel senso più fisico del termine: i protagonisti sono dei cavalieri che duellano l’uno contro l’altro, talvolta come esercizio cavalleresco senza vere ostilità malcelate, talvolta, invece, è uno scontro militare vero e proprio<sup>41</sup>.

Che si tratti di un termine ormai ben acclimatato nell’italiano antico è, a parer mio, ulteriormente testimoniato dai cantari della *Struzione* e dalla *Mort Artu*: come già detto, i sette cantari della *Struzione* seguono piuttosto fedelmente la prosa francese dal punto

---

<sup>35</sup> Proprio in ragione del rispetto delle rime in *-osta*.

<sup>36</sup> Questo piccolo approfondimento su *iosta/iostra* è stato possibile grazie ad un confronto diretto con Andrea Giraudo e Giuseppina Orobello che, insieme a Davide Pettinari e sotto la direzione di Lino Leonardi, si occupano della riedizione delle laude jaconiche nell’ambito del dottorato di Filologia e Critica dell’Università di Siena.

<sup>37</sup> Cfr. *infra* p. 267-275.

<sup>38</sup>La rima risale al 1336 circa. Qui Amore dice all’io lirico di volerlo uccidere: la donna l’ha a tal punto vinto nella *giostra*, che la vita del poeta non ha più valore se non in ragione dell’amore stesso. *Giostra* dunque è ‘schermaglia amorosa’, in Marti 1969, p. 556

<sup>39</sup> In questa rima della prima metà del XIV sec., la *giostra* è il corteggiamento, in Marti 1956, p. 606

<sup>40</sup> Il sonetto del padovano Giovanni Dondi dall’Orologio risale al finire del XIV sec. e qui *giostra* è probabilmente il vero e proprio incontro amoroso.

<sup>41</sup> Non mancano nemmeno occorrenze in senso figurato, vedasi il *Bel Gherardino*.

di vista dello sviluppo narrativo ma lo stesso non si può dire per le scelte lessicali. Tutte le occorrenze di *giostra* sono infatti un'innovazione del cantarino, che non trovano corrispondenza in una *joste* francese: in un caso, al *joste* della prosa, l'anonimo autore preferisce un ben più indigeno *zuffa*, nonostante l'intera sintassi degli ultimi versi dell'ottava riecheggi piuttosto da vicino la costruzione della *Mort Artu*<sup>42</sup>.

Il confronto puntuale con la fonte è più complesso per quel riguarda gli altri cantari. Per quello che riguarda le vicende del *Febus* il passo non trova corrispondenza con il volgarizzamento italiano: la sequenza dello scontro con un cavaliere non meglio identificato si trova solo nel testo francese<sup>43</sup>, seppur con qualche differenza. Nella prosa, infatti Breus sfida l'avversario con lo scopo di ottenere per sé le due dame, nel cantare invece il passo si risolve con il semplice scambio delle due donne<sup>44</sup>. Così come la vicenda non è del tutto identica, allo stesso modo la sintassi conosce delle variazioni<sup>45</sup> ma nelle ottave non mancano degli echi della fonte: se nel cantare *giostra* compare come sostantivo, nella prosa si trovano sia il verbo *jouster* sia *jouste*<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> Nella *Mort Artu*, al capitolo 181, si legge infatti che «quant messires Yvains le vit, qui estoit au premier de ses compaignons et atendoit la premiere joste, si lesse corre le glaive» che corrisponde al «e stando un pezzo el tempo richiarò, / onde messer Ivan primieramente / venne alla zuffa con tutta suo gente». Per la *Mort Artu* il riferimento è all'edizione Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 414, ma cfr. Frappier 1936, p. 236; per la *Struzione* si tratta del cantare VI, all'ottava XXVII, vv. 5-8, in Bendinelli Predelli 2015, p. 65.

<sup>43</sup> Cfr. Limentani 1962, pp. 15-18.

<sup>44</sup> Il canterino è anche molto più sintetico del prosatore francese: la narrazione dello scontro comincia al v. 6 dell'ottava IV e finisce con l'ottava VI e non vi è traccia del lungo dialogo tra i due antagonisti.

<sup>45</sup> Oltre, ovviamente, a quelle necessarie per il passaggio dalla prosa al verso.

<sup>46</sup> «Et quant il a dit ceste parole, il s'apareille de jouster; autresint fait Brehus de sa partie. XV. Quant la chose est a ce venue, que li dui chevalier sont appareillié de la jouste pour acoison des damoiseles gaaignier, il n'i font autre demourance, ains laissa courre maintenant li uns encontre l'autre (...). Li chevaliers fu ferus de cele jouste si fierement, qu'il n'a ne force ne pooir qu'il se puisse tenir en sete...» Il riferimento è a I, XIV-XV in Limentani 1962, p. 16 (sottolineature mie).



## **Giostrare v.**

'gareggiare in un duello; combattere'

◇ Forme:

*giostrar, giostrare, giostrarono, giostrato.*

◇ Occorrenze:

- *FiBi*: ▫ XLIV.8 e l'arme e lo cavallo mi fa dare / io voglio domattina ben giostrare.

- *Gibello*: ▫ XIV.1 Usava molto Gibel il giostrare / e di ciò ne prendea molto diletto...

- *Liombruno*: ▫ I.XV.3 e poi imparò a scrimire et a giostrare, / et facevalo sí bene como uom del paexe...; ▫ I.XXX.8 il saracino disse " O tu t'arendi / o, se tu vòli giostrare, del campo prendi!"

- *Struzione*: ▫ II.XXIX.8 cento fiata e più l'arie baciato, / e di giostrar d'amor l'arie 'nvitato.

- *Spagna*: ▫ II.XLI.3 manda meco a giostrare un cavalieri, / il miglior ch'hai e più provata lancia...; ▫ II.XLV.6 non fu mai uomo di lor sì gagliardo, / che se ha voluto con meco giostrare...; ▫ XXIII.XLII.4 forte gridando die: "o Isolieri, / vien tu sul campo con meco a giostare...

- *UltimeTr*: ▫ XV.8 Tristan rispuose ad Astore di Mare / che per dolore non potea giostrare.; ▫ XVI.2 Messer Astor non conoscea Tristano; quand'egli udì che giostrar non volea...; ▫ L.8 Tristan risponde, e dice de giostrare.; ▫ LI.3 quando vidde venire i cavalieri / e l'arme indosso per giostrar si mise...; ▫ LII.7 Tristano e Astore giostrarono co'lloro, / ciascuno abatté il suo sança dimoro.; ▫ LIII.1 e 4 Et due de' sei non avien giostrato / ... / e [a] giostrare ne va quanto si puote.

-*Vendetta*Tr: ▫ XVI.7 fra voi arebbe niuno buono cavaliere / ch'a solo con uno volesse giostrare?; ▫ XVII.2 Armato in sul destriere misser Astore / per giostrare con Serno s'avisava...

◇ Etimo: dall'afr. *joster* e dal provenzale *jostar* a loro volta dal latino volgare \*IUXTARE<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

Come per il sostantivo, l'antico e il medio francese conoscono sia la forma *joster/juster* che la forma dittongata *jouster*, oltre che *jotrer*. Queste due ultime, sono entrate in uso un secolo dopo la prima, per poi però soppiantarla definitivamente<sup>2</sup>.

La prima occorrenza del verbo *juster* si trova nel poema cavalleresco per eccellenza, nonché il più antico conservatosi<sup>3</sup>, la *Chanson de Roland*: nella lassa CLXI, dopo uno scontro con i Saraceni, Rolando e l'arcivescovo Turpino si trovano a dover affrontare le conseguenze della battaglia. Lo scontro è stato molto violento, il paladino ha perso il suo cavallo e il campo di battaglia è pieno di caduti che non vanno lasciati insepolti: il protagonista dunque dice all'arcivescovo di voler recuperare tutti i corpi e «*juster*»<sup>4</sup> davanti a Turpino, così che possano essere benedetti prima della sepoltura. Il significato, quindi, è più prossimo all'etimo latina, che rimanda al senso di 'giustapporre'<sup>5</sup> e dunque all'idea di 'mettre ensemble'<sup>6</sup>, uno accanto all'altro<sup>7</sup>. Sempre nella *Chanson de Roland* si trovano altre occorrenze del verbo che, di fatto, ne vanno a coprire le principali accezioni semantiche: al v. 2889, per esempio, *juster* si trova

---

<sup>1</sup> Per l'anticofrancese, la forma più antica è *joster* ma in tempi successivi venne affiancata (e poi soppiantata) dalle varianti *jouster* e *jotrer*, in DEAF s.v. *joster* e in FEW V, p. 98a. Cfr. AND s.v. *juster*; Bezzola 1925, pp. 13, 59 e 123; Cella 2003, pp. 436-437; DéCT s.v. *joster*; DEI s.v. *giostrare*; DELI 2 s.v. *giostrare*; DFM s.v. *joster*; DMF s.v. *jouter*; GD s.v. *joster*; GDC s.v. *joster*; Hope 1971, p. 124. REW 4645; TLFi s.v. *jouter*; TLIO s.v. *giostrare*.

<sup>2</sup> Cfr. DEAF s.v. *joster* e in FEW V, p. 98a. Segnalo però che il passaggio da *jouster* a *juster* è generalizzato nella Francia settentrionale, diversamente da *jotrer* che appare come più connessa all'area d'influenza italiana.

<sup>3</sup> La *Chanson de Roland* risale infatti agli inizi del secolo XII.

<sup>4</sup> È il v. 2181, in Segre 1970, p. 202.

<sup>5</sup> Con qui condivide, per altro, lo stesso etimo. Cfr. DEI s.v. *giustapporre* e DELI 2 s.v. *giustapporre*.

<sup>6</sup> DEAF s.v. *joster*.

<sup>7</sup> Si tratta di una sequenza molto carica di *pathos*: di fatto Rolando va a ricomporre, per un'ultima volta, la schiera di paladini.

utilizzato in senso transitivo ed ha come complemento oggetto *bataille*<sup>8</sup>. In questo caso, dunque, è da intendersi come un 'portar battaglia, combattere' che viene poi declinato in un conflitto al singolare al v. 3169<sup>9</sup>. Similmente si comportano i testi anglo-normanni, che presentano lo stesso spettro di significati: nel *Comput* di Philippe de Thaon, ad esempio, «justez»<sup>10</sup> è da intendersi come 'mettere insieme', diventa invece 'combattere' nella versione anglo-normanna del viaggio di San Brendano<sup>11</sup>, oltre che 'gareggiare in duello' nelle avventure di Horn<sup>12</sup>.

Il *joster* diviene poi l'attività per eccellenza dei cavalieri, che si misurano l'un con l'altro nei più diversi tornei: la rivalità, in qualche, caso è solo fittizia e il *giostrare* è un mero esercizio cavalleresco ma le modalità sono ben definite. Il verbo, infatti, almeno per un certo periodo e in determinati contesti, si specializza in un senso ben preciso: lo scontro non avviene secondo modalità casuali o improvvisate ma segue delle sue regole definiti. *Joster* diventa quindi il 'combattere à cheval'<sup>13</sup>, armati di una lancia: in questo senso, è frequentissimo l'uso nei romanzi cavallereschi per eccellenza, quelli di Chrétien de Troyes<sup>14</sup>, che attraverso le sue narrazioni racconta le dinamiche più caratterizzante del microcosmo della corte stessa.

La voce è poi attestata in tutto il dominio galloromanza e, come per il sostantivo, non mancano degli usi metaforici che rimandano all'ambito erotico-sensuale, benché più tardi e comunque scarsamente diffusi, come nell'*Historire de Gilion de Trasgnyes et de dame Marie, sa femme*<sup>15</sup>. In questo *roman* della metà del XV sec., durante il contesto di un torneo, il pubblico ridacchia davanti al ferimento del protagonista e delle conseguenti

---

<sup>8</sup> In Segre 1970, p. 237

<sup>9</sup> In Segre 1970, p. 252. Il verbo non è utilizzato in modo transitivo ma regge un complemento di termine. Con questa costruzione, *giostrare a qno*, passa anche nell'italiano antico, seppure non come utilizzo maggioritario (per un regesto delle occorrenze così costruite, vedasi Cella 2003, p. 437).

<sup>10</sup> Il *Comput* deve essere stato composto tra il 1113 e il 1119, ma il più antico manoscritto, il Additional 4166/9 (oggi all'Università di Cambridge) è molto più tardo e risale al 1250. La citazione è dal v. 3476, in Short 1984, p. 46.

<sup>11</sup> Edizione in Short – Merrilees 1979, p. 55.

<sup>12</sup> Il contesto è quello di un torneo cavalleresco, in Pope 1955-1964, vol. 1, p. 57.

<sup>13</sup> La definizione è da DMF s.v. *jouster*, ma è condivisa da DEAF s.v. *joster* (al punto 3), DéCT s.v. *joster* e TLFi s. v. *jouter*.

<sup>14</sup> Cfr. DéCT s.v. *joster*.

<sup>15</sup> L'edizione è Wolff 1839, ma cfr. la più recente Vincent 2010.

urla di lei: gli astanti, infatti, imputano la disperazione della dama, sposa novella, al fatto che i due «la nuit n'eussent peu jouster ensemble»<sup>16</sup>, data la ferita del di lei marito. In ambito occitano, le occorrenze di *jostar* sono più rare<sup>17</sup> e si concentrano soprattutto in narrazioni più articolate rispetto alle canzoni dei trovatori, come il *Roman de Flamenca*<sup>18</sup>, il *Jaufre*<sup>19</sup> e il *Girart de Roussillion*<sup>20</sup>, coprendo i diversi significati già testimoniati dalle occorrenze in antico e medio francese.

Per quanto meno diffuse, sono state trovate alcune attestazioni in alcune liriche trobadoriche, tra cui *Al departir del brau tempier* di Marcabru (*BdT* 293.03)<sup>21</sup>: nonostante il sirventese sia di difficile datazione, è sicuramente riconducibile alla prima metà del XII sec., periodo di attività del trovatore, e dunque si colloca di fatto tra le occorrenze più antiche della forma verbale. Neppure il contesto è di facile interpretazione: la *cobla* IV presenta infatti una lacuna<sup>22</sup>, ma si può comunque intuire che i protagonisti della strofa siano intenti a “gareggiare” tra di loro. Non si può immaginare un duello a cavallo e lancia, ma piuttosto una sorta di “gara al rialzo” tra chi sia il più abile seduttore<sup>23</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione in area italiana risale alla fine del XIII sec. e coincide con la prima apparizione del sostantivo: si tratta infatti della lettera in versi di Guittone d'Arezzo

---

<sup>16</sup> In Wolff 1839, p. 89.

<sup>17</sup> Il *database* di ricerca è quello di COM2, dove però le diverse entrate non sono lemmatizzate: questo fa sì che *josta* s.f., *josta* prep. e *josta* come 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo presente vado a sovrapporsi. Il distinguo tra le differenti voci è dunque lasciato a chi si trova a consultare la banca dati e, dunque, possono verificarsi fraintendimenti o errori interpretativi. Per i dizionari, rimando a LevyP s.v.*jostar* e Raynouard s.v. *jostar*.

<sup>18</sup> Edizione in Manetti 2008.

<sup>19</sup> Edizione in Lee 2006.

<sup>20</sup> Edizione in De Combarieu du Grès – Gouiran 1993 ma cfr., ovviamente, anche Pfister 1970.

<sup>21</sup> Edizione in Gaunt – Harvey – Paterson 2000, p. 55-63.

<sup>22</sup> La lacuna è già nel manoscritto e non può essere risolta con sicurezza: il sirventese infatti è un *unicum* del manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856.

<sup>23</sup> In Gaunt – Harvey – Paterson 2000, p. 56.

indirizzata al Conte da Romena<sup>24</sup>. Qui la forma verbale, *giostrar*<sup>25</sup> è già con la resa grafica della palatalizzazione del nesso *j* + vocale<sup>26</sup>.

Come già detto, si tratta di un uso figurato: Guittone condensa nel verbo *giostrar* lo scrivere e ribattere tramite tenzoni, gioco poetico a cui l'Areino non vuole più partecipare. Ugualmente successiva è l'occorrenza del verbo nella tenzone poetica di Monete Andrea con Schiatta Pallavillani<sup>27</sup>. Segnalo come interessante<sup>28</sup>, l'occorrenza in un sonetto anonimo del codice Vat. Lat. 3793, *A simili ti parlo*. Questa lirica non è in realtà, particolarmente rilevante per l'uso che fa del verbo *giostrare*<sup>29</sup> quanto piuttosto per l'argomento: il sonetto infatti doveva essere accompagnato da un'immagine, alla cui osservazione si è esortati sin dal secondo verso<sup>30</sup>. In questa «figura» dovevano esserci rappresentati un cervo e una fanciulla nuda a cui «per gioventute lo serpente giostra»<sup>31</sup>, sfidati dunque “a singular tenzone” dalla serpe.

In ogni caso, le occorrenze in senso figurate sono decisamente minoritarie rispetto alle attestazioni in cui *giostrare* viene usato con il suo significato più “immediato”<sup>32</sup>, come già nel sonetto vaticano, mentre mancano del tutto accezioni con il primo significato francese, ‘radunare, mettere insieme’.

Non stupisce dunque il cospicuo numero di occorrenze in testi a carattere cavalleresco, dove gli scontri, siano essi duelli singoli o vere e proprie battaglie, costituiscono il nucleo narrativo delle vicende. *Giostrare*, coniugato ai più diversi tempi, si trova molto frequentemente in testi come il *Tristano Riccardiano*<sup>33</sup>, la *Tavola Ritonda*<sup>34</sup>,

---

<sup>24</sup> Si tratta probabilmente di Guido di Aghinolfo, primo conte di Romena, morto prima del 24 ottobre 1247, cfr. Margueron 1994, p. 128.

<sup>25</sup> Anche per il verbo è la prima attestazione in italiano antico.

<sup>26</sup> Solo in due casi si trova la forma *iosta*, più fedele alle forme galloromanze: si tratta di due laudi di Jacopone da Todì, in Agno 1953, p. 23 e p. 356.

<sup>27</sup> È lo stesso sonetto in cui ricorre il sostantivo, quello a chiusura della tenzone, a cui l'autore dichiara di voler porre fine, si veda Monte Andrea, *Assai mi pesa, ch'io così m'infango* in Minetti 1979, pp. 184-185.

<sup>28</sup> Per tutte le occorrenze il *database* di ricerca è quello fornito dai *corpora* OVI e TLIO.

<sup>29</sup> In Gresti 1992, p. 97.

<sup>30</sup> «isguarda la figura», in Gresti 1992, p. 97.

<sup>31</sup> In Gresti 1992, p. 97.

<sup>32</sup> Le virgolette sono necessarie per *giostrare* in italiano non conserva il senso di ‘radunare’ che si è visto nella *Chanson de Roland*, ma è da subito attestato nei significati legati al conflitto, figurato o reale che sia.

<sup>33</sup> Della fine del XIII sec., edizioni in Parodi 1896. ma per uno studia sulla lingua del testo, vedasi anche Scolari, 1988, pp. 75-89.

<sup>34</sup> In Polidori 1864.

il *Tristano da Todi*<sup>35</sup>, il *Tristano Veneto*<sup>36</sup> e il *Tristano Corsiniano*<sup>37</sup>. Come si vede, sono gli eroi arturiani e, soprattutto, a Tristano a farla da padrone nelle giostre, ma, in realtà non sono i soli. Anche i protagonisti delle vicende volgarizzate da Binduccio dello Scelto si trovano infatti frequentemente impegnati in giostre, che però, in questo testo, sono sempre duelli veri e proprio e mai esercizi fini al mero sfoggio di abilità cavalleresca<sup>38</sup>.

Tutte queste prose hanno come fonte un testo francese, sia esso il *Roman de Tristan* o il *Roman de Troie*: si tratta però di non semplici traduzioni pedissequae ma comunque, in una certa forma rielaborativi, più o meno volontariamente. Le varie avventure in prosa di Tristano, infatti, sono fortemente connotate dal punto di vista linguistico: ogni traduttore lascia una ben visibile traccia della sua lingua madre e così, l'italiano antico non sfugge a diverse contaminazioni dialettali. Il francese esercita una forte influenza e, credo, rappresenta, ben più del provenzale, il canale d'ingresso di *giostrare* nell'italiano antico: sono le narrazioni cavalleresche quelle in cui le giostre sono più frequenti, sono i romanzi il luogo prediletto per scontri fra paladini, sia in quanto avversari sia come gioco militare, in alcuni casi volto alla conquista della dama.

Anche se, di fatto, questi volgarizzamenti sono più recenti delle *Lettere* di Guittone, credo che si possa immaginare che le vicende dei cavalieri circolassero in tempi precedenti: la datazione delle varie traduzioni delle avventure tristaniane si base soprattutto sull'antichità dei manoscritti che li tramandano ma il sommerso culturale è difficilmente quantificabile, seppur, almeno in questo caso intuibile. Se, come già detto, il passaggio da uso letterale a utilizzo figurato non è un procedimento semantico complicato, questo implica comunque che la voce, sia essa il sostantivo o il verbo, fosse già conosciuta e fosse in grado di evocare nell'immaginario di autori e pubblico l'idea di un duello.

---

<sup>35</sup> Si tratta di un frammento del più ampio *Tristano Panciatichiano*, che però non figura nelle opere del *corpus* OVI. Edizione in Paradisi – Punzi 2002.

<sup>36</sup> Edizione in Donadello 1994.

<sup>37</sup> Edizione in Tagliani 2011.

<sup>38</sup> Segnalo che nel *Roman de Troie* sono frequentissimi sintagmi come «Ele e Diomedés josterent» (in Constans 1904-1912, v. 23629, vol. IV, p. 28), che corrispondono perfettamente alle costruzioni usate da Binduccio dello Scelto sia nelle rubriche che nella narrazione vera e propria (per le occorrenze nel volgarizzamento, rimando ai *corpora* OVI e DiVO).

◇ La voce nei cantari:

Nelle occorrenze dei cantari, esattamente come per il sostantivo, il *giostrare* è sempre da intendersi nel senso più fisico: i personaggi sono dei cavalieri che si scontrano l'uno contro l'altro o per mero sfoggio di abilità nei tornei o sul campo di battaglia. *Giostrare* infatti si trova solo nei cantari che fanno dei protagonisti maschili il centro narrativo: là dove la tematica sia prevalentemente amorosa o dove le dame ricoprono il ruolo di *pivot*, come ad esempio nel cantare della *Dama del Verzù*, non si trovano giostre.

I tornei e i combattimenti cavallereschi sono una componente necessaria per ricreare l'ambientazione della corte: è proprio in questi duelli che i paladini si dimostrano valenti e meritevoli di ricompense, siano esse la mano della più bella delle spettatrici<sup>39</sup> o il riconoscimento della propria superiorità da parte degli altri cavalieri<sup>40</sup>. In questo senso, i cantari di Tristano si dimostrano i più ricettivi nei confronti del gallicismo e, credo, una ragione di questo si possa trovare nella narrazione stessa. Il cantare delle *Ultime imprese*, così come quello della *Vendetta*, infatti, ruotano attorno alle imprese finali di Tristano e solo lui è il grande protagonista di queste ottave, diversamente da quanto succede, ad esempio, nei cantari della *Struzione*, dove la dimensione collettiva della Tavola Rotonda accompagna costantemente le avventure di Lancillotto. Tristano invece agisce da solo, la sua è una *quête* prevalentemente individuale, in cui gli altri cavalieri sono il contraltare meno prode e meno valente<sup>41</sup>. Le *giostre* e, dunque, il *giostrare* diventano il campo d'azione prediletto per la messa alla prova dell'eroe, che si distingue contro i diversi avversari: sono tutti destinati a uscirne sconfitti, ad eccezione dell'altro grande paladino arturiano, Lancillotto, con cui lo scontro è perfettamente alla pari, senza che vi sia un vincitore<sup>42</sup>. Oltre alle motivazioni più puramente narrative, si può cercare una ragione anche propriamente linguistica, suggerita in realtà dal canterino stesso nell'ottava incipitaria delle *Ultime imprese*. Secondo la più classica delle strutture compositive, all'invocazione divina segue l'enunciazione della materia:

I           Io priegho i-rre delle virtù divine  
              e la sua madre e tutti gl'altri sancti

---

<sup>39</sup> Come nel *Liombruno*: il vincitore del torneo avrà la mano della Fata Bianca.

<sup>40</sup> Come invece succede nei cantari dedicati a Tristano.

<sup>41</sup> Strutture come «Tristano co' gli altri cavalierj aventurosi» sono frequentissime nei cantari: emerge dunque una contrapposizione netta tra Tristano e "gli altri" (la citazione è dall'ottava III, in Bertoni 1937, p. 25).

<sup>42</sup> È l'episodio raccontato nel cantare del duello al *Petrone di Merlino*, in Rajna 1880.

che nel principio e meçço [e] nella fine  
mi dea cantare che piaccia a tutti quantj,  
5 di belle giostre - dico le latine -  
che Tristano fe' co' cavalierj errantj,  
presso a sua morte e di Ysotta la bionda,  
al tempo della Tavola Ritonda.<sup>43</sup>

L'attenzione va posta sul verso 5: il canterino afferma di voler raccontare le «giostre» e lo fa precisando «le latine»: *latino* non è qui da intendersi come la lingua propria della civiltà letteraria romana ma, credo, come ciò che proprio, che è caratteristico della penisola italiana e della sua cultura<sup>44</sup> e, quindi, come un rimando al mondo francese che qui viene tradotta. Il fatto che il canterino senta la necessità di rimarcare la parola suggerisce, forse, che questa venisse ancora percepita come un forestierismo o che quanto meno il suo significato fosse percepito come tale<sup>45</sup>. In questo senso, si potrebbe vedere qui un rimando alla fonte francese, soprattutto se si pensa che l'uso di "latino" con rimando alle realtà d'Oltralpe non è un'esclusiva del cantare in oggetto ma si trova anche in Boccaccio, nel *Corbaccio*. In quest'opera narrativa dai toni misogini<sup>46</sup>, uno spirito appare in sogno al protagonista per metterlo in guardia contro l'esperienza d'amore e contro le donne che imparano a memoria le avventure erotico-amorose:

Ma io così fidatamente ne favellava, per ciò che saper mi pareva, e so, che le sue orazioni e i suoi paternostri sono i romanzi franceschi e le canzoni latine, ne' quali ella legge di Lancelotto e di Ginevra e di Tristano e d' Isotta e le lor prodezze e i loro amori e le giostre e i torneamenti e l' assemblee; e tutta si tritola, quando legge Lancelotto o Tristano o alcuno altro con le lor donne nelle camere segretamente e soli ragunarsi, sì come colei alla qual

---

<sup>43</sup> Bertoni 1937, p 25.

<sup>44</sup> GDLI s.v. *latino*, la definizione è dal punto 6.

<sup>45</sup> Non credo sia possibile, allo stato attuale degli studi, dire se la percezione di *giostrare* e di *giostre* come un forestierismo sia solo sul piano del significante, del significato o di entrambi ma quello che mi sembra sicuro è che la precisazione del canterino serva per rimarcare le «giostre» come altro da sé o dal proprio quotidiano. Segnalo che nella redazione riccardiana del cantare, la struttura sintattica dell'ottava è leggermente diversa ma, di fatto, non ne muta il senso generale: al «di belle giostre – dico le latine-» corrisponde il «di belle giostre di voler latine», in cui Cigni vede sempre un rimando alla fonte (cfr. Cigni 1997, p. 175, diversamente da De Robertis 1970, che voleva leggervi un avverbio, ma in accordo con Balduino 1970, p. 280, questi ultimi due, però, sempre in riferimento alla redazione magliabechiana). Per i rapporti tra significato e significante, rimando a Saussure [1967], Lévi-Strauss 1966, Lévi-Strauss 1978 e Lancan 1995.

<sup>46</sup> Si tratta dell'ultima opera in prosa del Boccaccio, probabilmente composta attorno al 1355, in cui si riflette il profondo mutamento di convinzioni dell'autore. Per studi più approfonditi sul *Corbaccio* rimando, tra gli altri, a Lopriore 1956, Rossi 1962 e Padoan 1963.



pare veder ciò che fanno, e che volentieri, come di loro immagina, così farebbe, avvegna che ella faccia sì che di ciò corta voglia sostiene<sup>47</sup>.

I romanzi «franceschi» sono messi sullo stesso piano delle «canzoni latine» e altro non sono che le prose e i versi di materia arturiana dedicate agli incontri fra cavalieri e dame<sup>48</sup>, di cui vengono citate le due coppie più celebri per gli amori tragici, Lancillotto-Ginevra e Tristano-Isotta, che, ancora una volta, vengono percepiti come “altro” rispetto alla vita quotidiana, se non dal punto linguistico sicuramente sul piano del contenuto<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> In Nurmela 1968, p. 120. L'edizione di riferimento è quella del *corpus* OVI ma segnalo l'edizione più recente in Padoan 1994.

<sup>48</sup> Più tardi, ma molto prossimi per struttura e significato sono i sintagmi usati da Ariosto, su cui già Cabani 1988, p. 138.

<sup>49</sup> È improbabile che le donne in questione leggessero i testi-fonte in francese: molto più probabilmente quello che avevano a disposizione erano le loro traduzioni. Segnalo che tra le altre letture conosciute a memoria dalle dame, l'autore del *Corbaccio* cita la «canzone dello indovinello e quella di Florio e di Biancifiore e simili altre cose assai» e cioè proprio altri cantari italiani che rimontano ad antecedenti francesi (la citazione è da Nurmela 1968, p. 120).

## **Girifalco** s.m.

‘uccello rapace di grande stazza’

◇ Forme:

*girfalchi*.

◇ Occorrenze:

-*GdT*: ▫ III.IX. e suo' fratelli veniono a visitarlo, / con brachi e con girfalchi e con falconi...

-*Spagna*: ▫ XXVIII.XLI.7 trenta girfalchi con mille falconi, / mille donzelle con mille garzoni...; ▫ XXIX.IX.3 trenta girfalchi con mille levrieri, / mille falcon da ucellar perfetti.

◇ Etimo: dall'afr. *gerfalc*<sup>1</sup>, a sua volta dal germanico GIRVALKE o GEIRFALKO, 'espèce de faucon'<sup>2</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La prima attestazione in area francese risale alla seconda metà, se non alla fine, del XII sec.: si tratta della *Vie de saint Gilles* di Guillaume de Berneville<sup>3</sup>, nella descrizione della corte di Flovenz, uno dei cavalieri di Carlo Magno, «mult curteis, / de la francheise nurreture»<sup>4</sup>. Flovenz ama molto i cani e gli uccelli da caccia, divertimento proprio degli uomini della corte, e, proprio nell'enumerazione delle specie animali del suo serraglio si trovano per la prima volta in un contesto letterario i *girfaus*, accompagnati da *osturs*,

---

<sup>1</sup> DEAF s.v. *gerfaut*, e FEW XVI, p. 43b. Cfr. anche AND s.v. *girfalc*; Bezzola 1925, p. 140; Castellani 100, p. 112; Cella 2003, p. 420; DEI s.v. *gerfalco*; DELI 2 s.v. *girifalco*; DFM s.v. *gerfaut*; DMF s.v. *gerfaut*; GD s.v. *gerfaucon*; GDC s.v. *gerfalc*; Hope 1971, vol. 1, pp. 105-106; TLFi s.v. *gerfaut*; TLIO s.v. *girifalco* (con rinvio da *girfalco*).

<sup>2</sup> La trafila di derivazione per la voce francese non è, in realtà, così chiara ma per la discussione in merito ai rapporti con il germanico e al modo in cui i rapporti tra lingue abbiano influenzato le varianti grafiche, vedasi DEAF s.v. *gerfaut*, e FEW XVI, p. 43b. L'origine francese della voce italiana *girfalco/girifalco* è invece certa.

<sup>3</sup> Paris – Bos 1881.

<sup>4</sup> Ai vv. 1548-1549, in Paris – Bos 1881, p. 48.

*espervers, seus, veautres<sup>5</sup> e levreres<sup>6</sup>*. Da subito dunque i girfalchi, questa grossa specie di falco, si configurano come degli animali prestigiosi, che appartengo ai signori di rango elevato. Nell'*Yvain* di Chrétien de Troyes il *gerfaut* entra nei versi come corrispettivo metaforico di Yvain, che si lancia su un suo avversario, proprio come fa un girfalco con una gru<sup>7</sup>: da lontano, muove delicatamente i primi passi ma la gru/avversario si accorge del falcone/Yvain e si dà alla fuga. Il verbo usato da Chrétien, *randone*, appartiene al registro tecnico della caccia: a *randonner* sono infatti quegli uccelli che, dato che la preda è ormai fuggita, sono costretti a deviare bruscamente il loro volo<sup>8</sup>. Il *girfalco* viene poi indicato da Federico II, nel suo *De arte venandi cum avibus*<sup>9</sup>, come il tipo di falco più adatto per la caccia alla gru, diversamente dal falco pellegrino, perfetto per le anatre<sup>10</sup>. Questa precisione tecnica doveva sicuramente affascinare il pubblico cortese, che poteva interpretare con facilità metafore come quella di Yvain/*gerfaut*: i nobili trascorrevano molto tempo nelle partite di caccia, conoscere bene gli animali che li accompagnavano non era solo necessario, ma era anche motivo di vanto<sup>11</sup>.

Nel *Commentarius*, una sorta di vocabolario parafrasato in latino, di Jehan de Garlande, un grammatico attivo nella prima metà del XIII sec., che compì i suoi studi tra Oxford e Parigi<sup>12</sup>, si trovano le forme *girfauc*, *girefauc* e *gerefauc*<sup>13</sup> come traduzioni del latino *herodius*, più propriamente airone, anch'esso un volatile dalle grandi dimensioni.

Sempre del XIII sec. è l'occorrenza *jerfaus*<sup>14</sup> rintracciata in un testo lirico: si tratta di *Force d'Amors me destraint et justice* (Linker 121.2, RS 1631), a tema amoroso, di Jacques

---

<sup>5</sup> Cfr. *infra* pp. 475-483.

<sup>6</sup> Vedasi *infra* pp. 384-392.

<sup>7</sup> Si tratta del v. 882, in Roques [1982], p. 27 (v. 880 in Pierreville 2016, p. 190).

<sup>8</sup> Cfr. Lenoble-Pinson, pp. 179-180 e Beaufrère 2004, pp. 314-315.

<sup>9</sup> Trombetti Budriesi 2007. *Girofalcus*, probabilmente, è entrato nel latino di Federico II dal francese delle corti.

<sup>10</sup> L'intero libro IV è dedicato alla caccia con girfalchi, cfr. Trombetti Budriesi 2007, pp. 698-827.

<sup>11</sup> Non erano infrequenti rappresentazioni pittoriche di scene di caccia, in cui il dispiego di nobili e animale pregiati impegnati in questa attività propriamente cortese era un modo per dar sfoggio delle ricchezze del signore.

<sup>12</sup> Gatien-Arnoult 1866, pp. 117-137 e Grondeux – Marguin 1999, pp. 133-163.

<sup>13</sup> Hunt 1991, vol. 1, p. 228.

<sup>14</sup> L'edizione Rivière 1978 prende come testo base il manoscritto che conserva il maggior numero di componimenti del troviero: si tratta di un codice del tardo XIII sec., che contiene 524 liriche di poeti francesi, siglato C (Bern, Bürgerbibliothek 389), si veda quindi Rivière 1978, pp. 35-39, l'occorrenza è a p. 35.

de Cambrai, un troviero autore soprattutto di canzoni devozionali mariane, *contrafacta* di componimenti di altri poeti della lingua d'oïl<sup>15</sup>.

Anche Marco Polo, nel suo *Milione o Devisement dou monde*<sup>16</sup>, parla di *jerfaucz*<sup>17</sup>: il Gran Khan, esattamente come i grandi signori occidentali, vuole avere alla sua corte questi *girfalchi*, perfetti per la caccia, di cui vi è grande abbondanza, dato che nidificano su un'isola nel «mer Osiane»<sup>18</sup>. Di qualche anno precedente è il *Tresor* di Brunetto Latini, scritto tra il 1260 e il 1267, anni dell'esilio in Francia. Anche qui si trovano dei *girfalchi*, in questo caso un *girfalc*: Brunetto Latini espone le diverse *ligniées* dei falconi<sup>19</sup>, la quinta delle quali è rappresentata dal *girfalc*, che «sormonte touz oisaus de son grant, et est fors et aspres et fiers et eingegneus et bieneurez en chacier et en prendre»<sup>20</sup>, il giusto compagno per i nobili della corte. Se è pur vero che sia il *Milione* che il *Tresor* sono imprescindibilmente legati alla componente italiana, data l'origine dei loro autori, non credo che, in questo caso, come invece altrove, i *jerfaucz* e *girfalc* siano da imputare alla *lingua del sì*: la voce è di fatto ben attestata in area francese, in anni precedenti alla prima attestazione in un testo della penisola<sup>21</sup>.

La voce resta nel medio francese, si pensi *Dit de l'Alerion* di Guillaume de Machaut del 1349<sup>22</sup>, in cui «li gerfaus volans / ... / dolans de sa condition / qui estoit estrange et diverse / me fist avoir tant de meschied, / que je n'en pos venir au chief»<sup>23</sup>. Nel *Miroir de mariage*, di Eustache Deschamps<sup>24</sup>, viene presentato un lungo elenco di beni, animali e materiali, di gran valore, che gli uomini di chiesa accumulano, vivendo nel peccato:

---

<sup>15</sup> Come Thibaut I di Navarra, Gace Brulé o Raoul de Soisson, cfr. O'Sullivan 2005.

<sup>16</sup> Eusebi 2018.

<sup>17</sup> Si trova anche la grafia *gerfauc*, ad esempio in Eusebi 2018, vol. 1, p. 45.

<sup>18</sup> Eusebi 2018, vol.1, p. 89; ma cfr. anche p. 93, dove viene detto che il Gran Khan si diverte molto nella caccia con i falconi, oltre alle p. 94 e p. 253

<sup>19</sup> Si tratta del capitolo CXLIX del libro I, in Beltrami – Squillacioti – Torri – Vatteroni 2007, pp. 260-261.

<sup>20</sup> Beltrami – Squillacioti – Torri – Vatteroni 2007, p. 260.

<sup>21</sup> Dal *Tresor* dipendono direttamente i *gerfalchi* che si trovano nel volgarizzamento dei libri naturali (in Battelli 1971, alle pp. 102-103) e nel bestiario del *Tesoro* trådito dal manoscritto Laurenziano Plut. XC inf. 46 (in Ravani – Dotto 2019, p. 112). Dipendono direttamente dal *Devisement dou monde* le occorrenze nella versione toscana del *Milione*, compilata agli inizi del XIV sec. (in Pizzorusso 1975, pp. 100, 107, 108, 109, 122, 143, 145, 158 e 316).

<sup>22</sup> Hoepffner 1908-1912, vol. 2, pp. 239-403. Vedasi anche la più recente edizione Gaudet – Hieatt 1994.

<sup>23</sup> Sono i vv. 4185-4192, in Hoepffner 1908-1912, vol. 2, p. 382 (sottolineatura mia).

<sup>24</sup> Il testo deve essere stato composto tra la fine del XIV e gli inizi del XV sec., cfr. Tarbé 1865 e Dufournaud-Engel (1975); l'edizione di riferimento è Raynaud 1891-1903, vol. 9.

«fins draps, pannes, toiles de lin, gras bestaulx, garnisons de vin, vaisselle, pos d'argent et d'or, / ... / grans chevaulx, mules et mulès, / paons, chapons, oes et poulès, / ostoirs, faucons, gerfaulx, lanniers...»<sup>25</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione in area italiana risale al 1282, anno indicato dall'autore stesso in chiusura di testo: si tratta de *La composizione del mondo colle sue cascioni* di Ristoro d'Arezzo<sup>26</sup>, un trattato di cosmografia che si propone di descrivere la struttura dell'universo e il perché sia essa così. I *girfalchi* vengono citati nell'ottavo capitolo del libro I, *De la significazione de le figure le quali so' fore del zodiaco*. Parlando di una stella, identificata come «vultur volans», Ristoro d'Arezzo asserisce che essa rappresenti tutte le creature alate più nobili, «la più nobile cosa che sia fore de Deo»<sup>27</sup>, come appunto le aquile, i *girfalchi* e i falconi.

La prima occorrenza in versi risale sempre agli ultimi decenni e si trova nel *Mare amoroso*<sup>28</sup>: il *girfalco* viene usato come metro di paragone per l'incredibile bellezza degli dell'amata<sup>29</sup>.

I già citati *Tresor* e *Devisament dou monde* sono, ovviamente, la fonte per l'arrivo del gallicismo nei loro volgarizzamenti: si pensi all'*excursus* sui «VIJ lignaggi» dei falconi, in cui l'italiano «lo quinto lignaggio est girfalco, che sormonta tucti altri di sua grandessa; elli est forte e aspro e fiero e engengnoso e bonaventuroso in cacciare e in prendere»<sup>30</sup> corrisponde perfettamente al capitolo CLXIX del libro I dell'originale di Brunetto Latini.

◇ La voce nei cantari:

Per quello che riguarda i cantari, si noti che i due soli testi a presentare occorrenze di *girfalchi*. In entrambi i casi si tratta di ottave che mettono al centro della loro narrazione eventi militari: ella *Spagna* e nella *Guerra di Troia* c'è poco spazio per le vicende private,

---

<sup>25</sup> Sono i vv. 5091-5097, in Raynaud 1891-1903, vol. 9, p. 167 (sottolineature mie).

<sup>26</sup> Morino 1976.

<sup>27</sup> Morino 1976, p. 125.

<sup>28</sup> Contini 1960, vol. 1, pp. 487-500.

<sup>29</sup> Contini 1960, vol. 1, p. 490, al v. 93.

<sup>30</sup> Ravani – Dotto 2019, p. 112 (sottolineatura mia).

la storia segue la dinamica collettiva della guerra, dove i singoli possono personaggi si muovono per i duelli risolutivi, sempre però circondati da grandi eserciti. I *girfalchi* citati seguono quanto già detto per le occorrenze in italiano antico: si tratta sempre di grandi falchi di un certo prestigio, che fanno parte del corredo del re Priamo o del tributo donato a Carlo Magno. In entrambi i cantari, questi pregiati falconi si trovano inseriti in un lungo elenco: nel caso della *Guerra di Troia*, Priamo e i suoi figli si recano da Ettore ferito, «con brachi e con girfalchi e con falconi / ... / chi lonze e leopardi e chi leoni / menava su lo smalto del cristallo»<sup>31</sup>, al punto che la stanza «cosí era quasi un mezo paradiso»<sup>32</sup>. Né in Binduccio dello Scelto<sup>33</sup> né nel francese *Roman de Troie*<sup>34</sup> vi sono però tracce di questi volatili, entrati nel patrimonio lessicale italiano grazie, soprattutto, ai volgarizzamenti.

Per la *Spagna*, nel corso del poema franco-italiano, l'*Entrée*<sup>35</sup>, i *gerfaus* fanno la loro apparizione una sola volta, in un trittico con dei *faucons* e degli *astor*, tutti rapaci usati nelle battute di caccia, ma in un passo diverso da quello del cantare. Nel poema infatti ci si trova nei versi che descrivono la città di Balstres<sup>36</sup>, luogo natale di Baudor, il capitano della nave su cui sale Rolando una volta allontanatosi dal campo di battaglia cristiano. Baudor ne fornisce una descrizione stereotipata: a Balstres vi sono mura, torri, ricche magioni e piccoli broli, circondati da un canale che deriva dall'Eufrate. Gli abitanti possono dilettersi nella caccia, oltre che nella pesca, accompagnati, appunto da falconi, astori e girfalchi. Benché la rappresentazione di Balstres ripeta dei *topoi* ben consolidati, non si può escludere, in realtà, che questi versi contengano un ricordo del *Milione* e delle descrizioni che Marco Polo fa delle città del Kublai Khan<sup>37</sup>. La *Spagna* cita i *girfalchi* in tutt'altro contesto: Marsilio vuole inviare un tributo a Carlo Magno, su suggerimento di un re saraceno, Bianciardino, così da stipulare una pace, secondo cui Marsilio potrebbe continuare a regnare in Francia. Il passo trova corrispondenza con la

---

<sup>31</sup> Mantovani 2013 p. 174, che in merito a *girfalchi* e *falconi* afferma, a ragione che non «deve spaventare la possibile ripetizione con *falconi* a fine verso, poiché nelle attestazioni del *corpus* OVI il vocabolo appare spesso combinato a *falcone* o a *falco* (in Restoro d'Arezzo, nel *Milione* toscano, in Francesco da Barberino e nel *Teseida*».

<sup>32</sup> Mantovani 2013 p. 175.

<sup>33</sup> Gozzi 2000.

<sup>34</sup> Constans 1904-1912.

<sup>35</sup> Infurna 2011.

<sup>36</sup> Sono i vv. 11607-11618, in Infurna 2011, pp. 146-148.

<sup>37</sup> Limentani [1992] pp. 188-189.

*Chanson de Roland*: nella terza lassa Blancardino si rivolge a Marsilio dicendo che «ore ne vus esmaiez! / Mandez Carlun, a l'orguillus e al fier, / <fe>deilz servises e mult granz amitez. / Vos li durrez urs e leons e chens, / set cenz camelz e mil hosturs müers, / d'or e d'argent .IIII.C. muls cargez, / cinquante carre qu'en ferat carïer»<sup>38</sup>. Anche qui il tributo è piuttosto sfarzoso, ma gli unici rapaci citati sono gli astori. L'inserzione dei *girfalchi*, dunque, è propria del canterino, che, probabilmente, li conosce per la trattatistica, a partire proprio da Brunetto, che li identifica come dei volatili nobili, perfetti per un dono così importante come quello che Marsilio fa all'imperatore.

---

<sup>38</sup> Sono i vv. 27-33, in Segre 1971, pp. 6-9.

**Innaverare** v.

**Innaverato** agg./ s.m.

‘ferire’

‘ferito, colpito; la cui sanità fisica è compromessa’

**Innaverare** v.

‘ferire’

**Innaverato** agg./ s.m.

‘ferito, colpito; la cui sanità fisica è compromessa’

◇ Forme:

*‘nnaverato, ‘naverollo, inaverato, inaverava, inaverollo, inavrato, inavrato, innaverato, innavrato*

◇ Occorrenze:

- *Carduino*: ▫ II.LVII.6 lo scudo gli passò il baron posente, / ed e’ si fuge, ed àllo inaverato...

- *FiBi*: ▫ XLIX.2 lo siniscalco a morte fu feruto, / a mala guisa è innaverato...; ▫ LXXXI.3 e disse: -Sire, io me voglio andare:/ da poi che voi m' avete morto inaverato...

- *GdT*: ▫ III.XLI E sentendosi Achille inaverato/ sopra l'ira di prima ancor più monta...; ▫ VII.IX.3 e d'ira acceso, veggendo 'l fratello / sì forte inaverato con dolore...; ▫ VIII.XX.6 sí che ‘n due pessi l’asta sí dovise / e ‘naverollo d’una gran fedita...; ▫ VIII.XL.5 ma per suo mirmirion ne fu portato / per morto, crudelmente inaverato.; ▫ IX.XIII.3 sì ch'elli cadde a pie' inaverato / laidamente il valente troiano....

- *MorteTr*: ▫ XI.5 “...ché lo re M[archo] m' à sì inaverato/ ch' altrj che Iddio non mi pu[ò] aiutare”.

- *Petrone*: ▫ XI.8 Dell’elmo e dello scudo gli tagliava, / partia dell’arme, e sillo inaverava.; ▫ XIV.4 tutt’arme taglia quanto ne prendia, / e allo mala mente inaverato.;



- XXVIII.8 E diègli in sullo iscudo ch'avie a collo, / tagliò de l'arme ancora e 'naverollo.;
- XXXIV.6 che di coraze e sbergo gli à partuto, / e inaverollo molto fortemente.;
- XXXVII.5 quanto ne prende tanto mandò al piano, / e inaverollo molto forte mente...

- PG: ▫ LXXI.3 in più parte che lui è innavrato/ e dolzemente la lo feze medichare.

- *Spagna*: ▫ XXVII.II.7 e fugendo ferito e 'nnaverato, / giunse dov'era posto il terzo aguato.; ▫ XXX.IX.5 e la gente cristiana fia alassata / e di llro morti assai e 'nnaverati.;

▫ XXXII.XXI.2 Da ogni parte si sentia gran duolo / delle persone tante innaverate.;;

▫ XXXIII.XXIV.3 tornò a Marsilio forte inaverato, / che era fuor di Roncisvalle a campo...; ▫ XXXIV.VIII.6 con una lancia in man ferendo andòne: / assai ne fe' cadere innaverati.; ▫ XXXIV.XXXVI.8 pareva per lo campo adormentata / la gente ch'era morta innaverata.; ▫ XXXVI.VI.4 assai Pagani avean la vita tolta, / e messi in terra morti innaverati.; ▫ XXXVI.XII.7 E quanti inaverati lì cadieno, / che per lo campo serragli facieno!

- *UltimeTr*: ▫ LV,2 A[stor] fedito tutta via si lagna / peroch'eglj era forte inaverato...

- *Vendetta*: ▫ XXII.8 che de l'elm una parte li taiava / e in terra inevrato lo zitava.;

▫ XXIII.3 e molto vilanamente fo percosso / e su la testa forte inavrato...

◇ Etimo: dal francese *navrer, ennavrer*<sup>1</sup>. Se, come si vedrà poi, la derivazione francese per l'italiano *innaverare* e derivati è pressoché indubitabile, non è così per l'origine della voce: mentre Cella ipotizza una derivazione dal latino NAUFRAGĀRE<sup>2</sup>, nel FEW l'etimo è ricondotto alla radice germanica \*NAFRA<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cella 2003, p. 443. Cfr. DEI s.v. *innaverare* e *inaverare*, DFM s.v. *navrer, nafrer*, DMF s.v. *navrer*, TLFi s.v. *navrer*, TLIO s.v. *innaverato* e *innaverare*. Bezzola 1925 pp. 216 e 222.

<sup>2</sup> Cella 2003, pp. 442-443.

<sup>3</sup> FEW. XVI, p. 593. Mi limito a riportare i due possibili etimi, senza indagini ulteriori in quanto sarebbero, al momento, dispersive: è sicuramente auspicabile un futuro approfondimento sull'origine latino o germanica della voce francese ma, per ovvie ragioni, non è possibile farlo in questo contesto, in cui il campo d'indagine d'elezione sono i cantari e le loro fonti.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La voce conosce una discreta fortuna in ambito galloromanzo. La *Chanson de Roland* è tra i primi testi ad accoglierla nei suoi versi nella forma di *nasfrét*<sup>4</sup> ma la sua circolazione non si limita a testi di un certo spessore letterario<sup>5</sup>. Il verbo si ritrova infatti anche in opere il cui autore ha uno stile che Meyer non esita a definire «nul»<sup>6</sup>: si tratta di un lapidario, il cosiddetto *Lapidaire alphabétique*, probabilmente redatto da Philippe de Thaon<sup>7</sup>, attivo tra il 1113 e il 1154. È uno dei primi testi scientifici francesi conosciuti<sup>8</sup> in cui relativamente alle proprietà del corallo viene detto che chiunque la porti non sarà mai sconfitto e non verrà mai «navrez»<sup>9</sup>. Non è una voce sconosciuta nemmeno a testi di carattere pratico, come il *Registre criminel du Châtelet de Paris*, che trascrive i processi svoltisi nella città di Parigi tra il 6 settembre 1389 e il 18 maggio 1392<sup>10</sup>.

---

<sup>4</sup> Ci si trova quindi agli inizi del XII sec. Nella lassa CXXIV ai vv. 1622-1623 si legge «la veïsez si grant dulong de gent, / tant hume mort e nasfrét e sanglent!» (Segre 2003, p. 174) e così nella CXLVII al v. 1965 si dice che Olivieri «sent qu'il est a mort nasfrét» (Segre 2003, p. 191) e sia stato ferito a morte viene ripetuto al v.1990 («a mort naffrét», Segre 2003, p. 192). Sempre nella *Chanson de Roland* si trovano altre due occorrenze, al v. 2160 e al v. 2771, sempre in Segre 2003, p. 201 e p. 230.

<sup>5</sup> Le occorrenze in opere letterarie sono molto, per un regesto più completo rimando a DEAF s.v. *navrer*.

<sup>6</sup> Meyer 1909, p. 485.

<sup>7</sup> Secondo Studer, si tratta del lapidario più completo tra quelli anglo-normanni. La paternità del testo è suggerita, oltre che dalla prossimità di stile e versificazione tra il *Lapidaire* e il Bestiario sicuramente compilato da Philippe de Thaon, dal fatto che in un codice (il ms. Jesus Coll. Cambridge Q. D. 2, siglato L) il copista interpoli due passaggi del Bestiario tra le descrizioni del diamante e del berillo. Cfr. Studer 1924, pp. 200-201.

<sup>8</sup> Duval 2009.

<sup>9</sup> Ai vv. 371-376 «ki de ceste pere est garni, / ja nel suzprendra enemi, / ne ja fuildre nel tocherad / qui ceste pere portera; / je n'ert vencuz, ja n'ert navrez, / totes fera ses volentz», in Studer 1924, p. 216. Sempre in Studer 1924 viene fatto uno studio sulle fonti del testo, identificate nel Damigeron e in Isidoro di Siviglia: trattandosi di testi latini, ho confrontato le due prose con la versificazione anglo-normanna, per vedere se fosse possibile indagare ulteriormente l'etimo del francese *navrer*. Purtroppo, il confronto non è stato molto produttivo in questa direzione: pur avendo individuato con discreta sicurezza la fonte del passo dedicato al corallo (come già individuato da Studer, si tratta qui del Damigeron), non vi è corrispondenza sul piano lessicale. Il contenuto è pressoché identico ma le scelte di lessemi non sono le stesse (nel latino «in bello quoque et pugna maximum auditorium est, et invictus et efficax et impenetrabilis erit sine timore, et tristicia securum faci gestantem, et faciliter impetrandem, et introitus facit faciles». Cfr. Studer 1924, p. 364). La voce compare anche nel già citato Bestiario dello stesso autore: al v. 270, nella sezione dedicata al leone (allegoria terrena di Gesù Cristo) Philippe de Thaon scrive «quant fut en croiz nafré», in Walberg 1900, p. 11. Sintagmi simili si ripetono più volte nel testo come, al v. 2562, «en croiz a mort nafrez», in Walberg 1900, p. 93 (sottolineature mie).

<sup>10</sup> Duples-Agier 1861.

Anche in provenzale si trovano diverse occorrenze: si va da attestazioni in testi lirici, fra cui figura la sestina di Arnaut Daniel (*BdT* 29.14)<sup>11</sup> al *Blandin de Cornoalha*<sup>12</sup>, a *chanson* epiche, come la *Chanson de la croisade contre les albigeois*<sup>13</sup>. Non mancano attestazioni in opere dal contenuto più scientifico: *nafrer* si ritrova infatti più volte nel volgarizzamento occitano in versi della *Chirurgia* di Ruggero da Salerno<sup>14</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione dell'aggettivo identificabile con precisione risale al 1287-88, nel volgarizzamento dei *Trattati di Albertano*<sup>15</sup>, dove si legge: «ma la tua figliuola, veduta diligentemente le suoi ferite, [...], et col'aiuto di Dio, avengna che sia gravissimamente innaverata, a compiuta sanità recheremo»<sup>16</sup>. Sempre in un volgarizzamento di Albertano si ritrova la prima occorrenza del verbo *innaverare*, di vent'anni precedente

---

<sup>11</sup> *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (*BdT* 29.14), ai vv. 15-16 «que plus mi nafra:l cor que colps de verja / car es seus ser lai on il es non intra» in Perugi 1978, vol. 2, p. 630 (sottolineatura mia). I versi in questione non subiscono modifiche nell'edizione di qualche anno successiva, cfr. Perugi 1996.

<sup>12</sup> Le occorrenze nel *Blandin* sono piuttosto numerose, dato che altrettanto numerose sono le sequenze narrative dedicate a scontri armati, ne cito qui solo una ad esempio: ai vv. 339-341 «devers la un el s'en anet / e tan gran colp el ly donet / che tot l'escut li va trenchar / et mout greumen l'anet nafrar» in Galano 2003, p. 20, (sottolineatura mia).

<sup>13</sup> Anche qui, trattandosi di una *chanson de geste*, le descrizioni di azioni militari sono frequenti. Cito solo un esempio, alla lassa 162, ai vv. 32-35 «dic vos del cavalier qu'en l'oliu es penjatz, / que per amor de Crist es oi martirizatz, / que a lui e als autres que so mort e nafratz, / lor perdona las colpas e'ls forfaitz e'ls pecatz» in Martin-Chabot 1960-1973, vol. 2, p. 144 (sottolineature mie).

<sup>14</sup> Nella sezione dedicata alle ferite causate da frecce, *de vulnere capitis facto cum sagitta*, viene detto, ad esempio, ai vv. 395-397, «per aventura tos amics es fort nafratz, / tant que'l cairel sus per la testa l'es intratz / e per sa testa d'ambes partz li er passatz» in Rinoldi 2009 p. 422. Pur tenendo conto del fatto che il compendio sia un testo piuttosto rielaborativo (basti pensare al passaggio da prosa a verso) ho comunque confrontato il volgarizzamento con il testo latino edito da Sudhoff e ho potuto verificare come non vi sia mai corrispondenza con le diverse occorrenze del *nafratz* provenzale. Il latino infatti ricorre a perifrasi molto più articolate, come avviene per l'esempio citato, che porta il titolo di *De vulnere teli facto in summitate capitis* e prosegue scrivendo «licet autem superiorem partem capitis sagitta vel aliquo simili non sepe continget vulnerari, tamen quia in hiis cura difficili est, eam non pretemittimus. Cum ergo sagitta vel aliud craneum ex una parte penetraverit et per aliam partem cranei manifeste exierit, ut si in anteriori parte percussus fuerit et per posteriorem exierit vel e converso, talem curam facere consuevimus». In Sudhoff 1918 p. 167.

<sup>15</sup> Faleri 2009.

<sup>16</sup> Faleri 2009, p. 217.

rispetto al verbo scrivendo «Et Arrigo da Settimo disse: cului ch'è una fiata innaverato<sup>17</sup> di macula di mala nominanza, ad ben lavare convien molt'acqua».<sup>18</sup>

Questo gallicismo, sia come aggettivo sia come verbo, conosce una discreta fortuna in italiano antico, come si evince dalla ricerca nei *corpora* OVI e TLIO: 77 sono le occorrenze della forma verbale, 31 quelle dell'aggettivo, a cui vanno ad aggiungersi le oltre 63 voci non ancora lemmatizzate<sup>19</sup>. La maggior parte delle occorrenze la si riscontra in testi che presentano un antecedente francese ben riconoscibile, anche se talvolta filtrato da numerosi intermediari, soprattutto di matrice favolistica e arturiana.

Ad esempio, il *Mare Amoro*<sup>20</sup>, grande "inventario" in versi dei luoghi comuni della letteratura – mitologici, romanzeschi ed altri –, ad esempio, presenta un'occorrenza dell'aggettivo<sup>21</sup>, mentre due sono le occorrenze che si ritrovano nella versione di Udine del *Rainaldo e Lesengrino*<sup>22</sup>, del ramo italiano della più ampia tradizione del *Roman de Renart*. Ma sono soprattutto i testi di argomento arturiano-cavalleresco a dare traccia della diffusione di questo gallicismo: oltre i cantari stessi, la *Ponzela Gaia* e *Le ultime imprese e morte di Tristano*, il più grande bacino di accoglienza – e diffusione – è rappresentato da testi che raccontano, in prosa o versi, le vicende sentimentali e avventurose dei grandi cavalieri, come Tristano o i nobili della Tavola Rotonda. Numerose sono infatti le occorrenze nel *Lancellotto*<sup>23</sup>, la versione italiana del *Lancelot en prose*, in maggior numero sono quelle presenti nella *Tavola Ritonda*<sup>24</sup> ma ancora più

---

<sup>17</sup> Come già in TLIO, qui il significato è da considerarsi estensivo, 'compromettere l'integrità di qsa'.

<sup>18</sup> Mi riferisco qui al volgarizzamento dei *Trattati morali* di Albertano da Brescia. Cfr. Selmi 1837.

<sup>19</sup> Si tenga presente che si tratta di *corpora* in continuo aggiornamento.

<sup>20</sup> in Contini 1960, vol. I, pp. 487-500.

<sup>21</sup> (sottolineatura mia) «Ma poi ch' i' non mi sento di tal natura, che faragio?/ torrag[g]io la dittanza de lo 'nchiaro over del cerbio, / che si ritorna inver' li cacciatori per campare, / e se non poote vole anzi morir nelle lor mani / che voglia per fug[g]ir languire innaverato: / così ritorno a voi in aventura / [o] di campare o di morire al tutto», cfr. *Il Mare Amoro* in Contini 1960, vol. I, p. 497 [testo pp. 487-500].

<sup>22</sup> (sottolineature mie) La prima: «Nui cantemo li officii e li maitin / et el no cessa de nui alcir: / ancora non è tropo tempo, / che de nui à morti bein cinque-cento, / çença quelli ch'ell' à inavrà / e poco vivi li à lagà.». La seconda: «Quel, ch'era inavrà e sanguanent, / davanti lo Lion s' venì plançent: / «Nobel Lion, per Deo mercé, / de Rainald fai rason a me, / ch'el m'alci l'orden segré...» In Lomazzi 1972, p. 159 e p. 167.

<sup>23</sup> 24 occorrenze trovate tramite ricerca nel *corpus* OVI. Cfr. Cadioli 2016.

<sup>24</sup> 24 occorrenze nel *corpus* TLIO.

frequenti sono quelle riscontrate nel *Tristano Riccardiano*<sup>25</sup>, il volgarizzamento del francese *Tristan en prose*<sup>26</sup>.

Non mancano attestazioni nemmeno nell'*Inchiesta di San Gradale*, il volgarizzamento di area toscana della *Queste del Saint Graal*<sup>27</sup> (una compare anche nel frammento marciano della *Queste*<sup>28</sup>) e, ancora, risultano due occorrenze nel *Tristano Veneto*, che non solo attinge evidentemente a una fonte francese ma sembra anche essere a sua volta fonte del *Cantare della Vendetta*<sup>29</sup>

◇ La voce nei cantari:

La provenienza geografica dei cantari, o per meglio dire, degli anonimi canterini e dei testimoni conservati, dunque, non sembra aver giocato un ruolo importante nella diffusione di *innaverare* e dell'aggettivo corrispondente: sia testi toscani, come il cantare *Ultime imprese e morte di Tristano* e la *Guerra di Troia*, sia testi franco-veneti, come *Fiorio e Biancifiore*, che testi dalla patina toscovo-veneta, la *Ponzela Gaia*, danno infatti testimonianza dell'uso e della diffusione di questi gallicismi in italiano antico.

Mi sembra invece ben più rilevante il fatto che la maggior parte di queste occorrenze si trovi, come già dimostrato, in prose e versi di materia bretone. Sono quindi i grandi eroi ad essere *innaverati* e ad *innaverare* a loro volta, Lancillotto, Tristano, Galvano e Artù, ma non fanno eccezione gli altri celebri eroi, protagonisti della *Guerra di Troia* e della *Spagna*.

A fronte delle occorrenze antico francesi credo si possa immaginare con una certa sicurezza che la voce si sia diffusa in italiano antico proprio grazie alle grandi narrazioni epico-romanzesche in lingua d'oïl: se è pur vero che il numero di attestazioni in provenzale di non è di certo risicato, è evidente come il più grande bacino d'accoglienza sia rappresentato da testi la cui materia è, di fatto, francese. Come già detto, anche il primato temporale spetta alla lingua d'oïl: di per sé, questo

---

<sup>25</sup> 31 occorrenze nel *corpus* TLIO. Cfr. Parodi 1991.

<sup>26</sup> Si tratta di 29 occorrenze nel testo toscano, localizzate tramite ricerca nel *corpus* TLIO. Non è stata fatta distinzione tra le voci lemmatizzate sotto aggettivo, sotto verbo o non ancora lemmatizzate.

<sup>27</sup> *La Inchiesta del San Gradale*, in Infurna 1993.

<sup>28</sup> In Ruggieri 1937.

<sup>29</sup> Entrambe le opere, il *Cantare della Vendetta* e il *Tristano Veneto*, presentano occorrenze di *innaverare* ma le sequenze narrative non coincidono.

dato non conferma necessariamente che sia questa la fonte per l'italiano antico ma il fatto che si tratti di attestazioni riferite a eroi<sup>30</sup>, o grandi personaggi, come Gesù Cristo nel *Bestiario*, di certo consolida quest'ipotesi.

Nonostante un attento confronto, non è stato possibile rintracciare corrispondenze esatte tra i cantari e le loro fonti francesi<sup>31</sup>: a parer mio, questo significa solo che non si tratti di trascinamenti diretti ma ciò non influisce né sull'origine né sulla (presunta) percezione di questo verbo. Dato il gran numero di occorrenze, mi sembra plausibile ipotizzare che si tratti di gallicismi acclimatati che però conservano ancora delle loro proprie suggestioni: il pubblico dei cantari, forse, non era del tutto in grado di riconoscerli come voci francesi ma, molto più probabilmente poteva immediatamente ricondurli all'immaginario dei grandi eroi in battaglia, formatosi e diffusosi in Italia anche – e soprattutto – grazie alle traduzioni degli originali francesi. La tradizione letteraria ha quindi legittimato l'uso di questi gallicismi in italiano antico, venuti poi meno con il progressivo evolversi della lingua, che gli ha preferito altre forme, come l'allotropo di derivazione latina *ferire*.

---

<sup>30</sup> Cfr. *supra*, in merito alla *Chanson de Roland*.

<sup>31</sup> Per esempio, nel caso della *Spagna* e dell'*Entrée d'Espagne* non vi è una corrispondenza esatte tra le sequenze in cui compaiono *navrer* e *innaverare* ma in entrambe le versificazioni questi verbi sono presenti.

**Leale** agg./s.m.

‘fedele, sincero; dalle buone intenzioni’

**Lealmente** avv.

‘in modo da non contravvenire alla legge o alla morale; fedelmente’

**Lealtà(de)** s.f.

‘qualità individuale che si manifesta in una condotta onesta’

**Leanza** s.f.

‘qualità morale che si manifesta in una condotta onesta’

**Disleale** agg.

‘che non è leale; che non rispetta la parola data; privo di sincerità’

**Dislealtà(de)** s.f.

“

**Disleanza** s.f.

‘atto di slealtà, tradimento’

**Leale** agg./s.m.

‘fedele, sincero; dalle buone intenzioni’

◇ Forme:

*leal, leale, leali, liale, lleal, lleale.*

◇ Occorrenze:

- *Carduino*: ▫ I.XXVII.7 e se sugietto sarai e lleale, / vendicherai tuo padre naturale”.

- *Febus*: ▫ II.XXVI.1 Questi tre re erano prodi e leali, / di questu tre reami avian corone...;

▫ VI.XVIII.8 perché in ver di te e al tuo intelletto / sempre leale ti son stato sugetto!

- PG: ▫ XII.5 io vegno apelato da tutti lo liale / e lo aventurexo chavalier Galvano.

- Spagna: ▫ X.XLIII.7 però che a Carlo sempre fu leale / e di virtute esperto e naturale.

- Struzione: ▫ IV.XLV.2 con questi patti e cotal convenenza, / che giurerà per leal saramento...; ▫ V.VIII.2 Pregollo <poi> assai teneramente, / che di suo dama gli fosse leale...; ▫ VI.XLVIII.5 E' re gli disse: "Niente .. il facesti. / Leal mi fosti sempre in ogni presa...

- MorteTr: ▫ I.4 quale era di Tristan compagno caro / et era più leale che ferma torre.

- UltimeTr: ▫ XLII.7 "il nome mio, se n'andasse la testa: / son dell'amore il buon Tristan leale.

◇ Occorrenze in cantari derivati da *fabliaux*:

- Lusignacca: ▫ XII.7 Dimmi se sarai leal messaggera...

◇ Etimo: dall'afr. *leial* e dal provenzale *leial*, a loro volta dal latino LEGALIS 'conforme alla legge'<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La prima attestazione dell'aggettivo *leial* risale agli inizi del XII sec. e si trova nella *Chanson de Roland* dove è da intendersi come 'chi ha onore e rettitudine'<sup>2</sup>, anche se, per quel che riguarda il francese, come già notato da Richelet «le mot *loyal* est un peu vieux dans l'usage ordinaire, et il a plus de cours dans le burlesque que dans le serieux»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> FEW V, pp. 239-241. Cfr. AND s.v. *leal*; Bezzola 1925, p. 247; Cella 2003, pp. 449-453; DéCT s.v. *lëal*; DEI s.v. *leale*; DELI 2 s.v. *leale* (che però lo fa risalire all'apr. *leial*); GD s.v. *loial*; T – L s.v. *lëal*; TLFi s.v. *loyal*; TLIO s.v. *leale*.

Per Castellani 2001, pp. 110-111, non si può escludere la possibilità di un influsso dell'indigeno *legale* su modello di *reale/regale*.

<sup>2</sup> Al v. 3766 in Segre 1971, p. 649

<sup>3</sup> Richelet s.v. *loial*.



Risale alla metà dello stesso secolo l'occorrenza rintracciata in una compilazione di leggi anglo-normanna: si tratta delle *Leis Willelme*<sup>4</sup> e, nella sezione dedicata alle emanazioni comprese tra il 1090 e il 1135, si trovano dei paragrafi dedicate alle accuse, fondate o meno, di furto in cui devono testimoniare degli uomoni *leals*<sup>5</sup>, e cioè meritevoli di fiducia.

Più o meno contemporanee sono le occorrenze rintracciate nei *Proverbes de Salemon* di Sanson de Nantuil<sup>6</sup> e nelle traduzioni di quattro documenti latini dell'Abbazia di Ely<sup>7</sup>: le terre possono essere diventare proprietà della Chiesa solo in tre modi, «seit par achat, seit par duneisun, u par alcun altre leal cunquest»<sup>8</sup>. *Leal* qui è da considerarsi come 'legale, rispettosa della legge' e mantiene dunque una più stretta connessione con l'etimo latino.

Come succederà anche per l'italiano anche, l'esser *leali* diventa una *conditio sine qua non* per i cavalieri<sup>9</sup>, che come già Rolando, devono dimostrarsi degni di fiducia: non stupisce dunque il cospicuo numero di attestazioni rintracciate nei romanzi cavallereschi di Chrétien de Troyes a partire da Artù stesso, re leale garante della legge, della verità, della fede e della giustizia<sup>10</sup>. Di conseguenza, chiunque sieda alla sua tavola, deve essere altrettanto rispettabile: alla Tavola Rotonda possono avvicinarsi solo i cavalieri «li plus hardiz et li plus fiers / (...) / li plus lëax, li plus cortois»<sup>11</sup> ma non solo, tutti i personaggi positivi, in qualche modo legati a questi eroi essere altrettanto *leali* come lo è Lunet, dama di compagnia di Laudine, l'amata di Yvain, nei confronti della sua signora<sup>12</sup>. Ovviamente, i cavalieri non sono *leali* sono nei confronti del loro re,

---

<sup>4</sup> Liebermann 1903.

<sup>5</sup> Libermann 1903, vol. 1, p. 502.

<sup>6</sup> È il v. 3795 in Isoz 1988-1994, vol. 1 p. 119.

<sup>7</sup> Short 2020.

<sup>8</sup> Short 2020, p. 265 (sottolineatura mia).

<sup>9</sup> Non solo, anche persone comuni possono mostrarsi *leali*, come nei registri criminali della città di Parigi, tra il 6 settembre 1389 e il 18 maggio 1392 (edizione in Duplès-Agier 1861-1864, l'occorrenza è in vol. 1, p. 51) ma qui *loyal* è da intendersi come 'onesto, dal comportamento rispettabile.

<sup>10</sup> «...leal roi / que il doit maintenir la loi, / verité et foi et justise», sono i vv. 1753-1755 dell'*Erec et Enide* in Roques [1990], p. 54.

<sup>11</sup> Sono i vv. 2496-2498 in Roques [1990], p. 76. Ma si veda anche il *Perceval*, ai vv. 7594-7596 «bel et saige, sanz covoitise, / preu et hardi, franc et loial, / sanz vilonie et sanz tot mal», in Roach 1959, p. 223 (sottolineature mie). Cfr. Anche l'edizione Méla 1990, p. 528, ai vv. 7510-7512.

<sup>12</sup> Si veda l'*Yvain* ai vv. 1747-1750: «et plus ainme ele[Lunet] li [= Laudine] que lui [= Yvain], / ne sa honte ne son enui / ne li loeroit ele mie, / que trop est sa leax amie», in Roques 1960, p. 54.

ma anche delle loro compagne: per essere considerati degli uomini di valore devono obbedire ai dettami di tre grandi signori, parimenti potenti, e cioè Dio<sup>13</sup>, il proprio sovrano<sup>14</sup> e Amore<sup>15</sup>. Quest'ultimo, al pari degli altri, ha le sue regole e le sue condizioni a cui i cavalieri devono sottostare, così da poter essere «leal amant»<sup>16</sup>.

Nella *Chronique* del piccardo Mathieu d'Escouchy si salda esplicitamente il rapporto di continuità che lega i leggendari cavalieri arturiani con gli esponenti reali – o presunti tali – della cavalleria quattrocentesca: un giovane al servizio del duca di Borgogna è deciso a conquistare l'amore di una dama, identificata come «Belle Pellerine»<sup>17</sup> e per farlo non teme di mettersi alla prova. La componente simbolica è molto forte, tanto che il cavaliere avrà con sé uno scudo bianco con una banda di pelle rossa, come fece prima di lui il celebre Lancillotto, campione in battaglia e in amore, «léal et heureux en armes»<sup>18</sup>.

Allo stesso modo, le protagoniste delle *Cent nouvelles nouvelles*<sup>19</sup>, la principale raccolta narrativa del Quattrocento francese, costruita su imitazione del Boccaccio, hanno le medesime virtù delle dame dei cavalieri arturiani e sono quindi «loyalle et secrete»<sup>20</sup>.

Il senso di 'fedele' resta quindi il più diffuso ma in contesti differenti, alcune occorrenze restano semanticamente più prossime al latino *legalis*: questo succede nei testi – o nelle sequenze – di dominio giuridico in cui ad essere leale è, ad esempio, l'erede legittimo, come succede nella *Chronique* di Jean Froissart in cui viene citata

---

<sup>13</sup> «...il fu tres bon et loyal a Dieu», nel *Livre de la Mutacion de Fortune* di Christine de Pizan, in Solente 1959-1966, vol. 2, p. 164, cfr. anche p. 275, dove Abramo è definito «le serf Dieu loyaulx».

<sup>14</sup> Si veda il *Journa* di Nichola de Baye, «...le induise et enhorte de son povoir à obeir au Roy et à sa Court, et à leurs commendemens, comme bon vassal et loyal doit faire à son seigneur» in Tuetey 1885-1888, vol.1, p. 149 (sottolineatura mia)

<sup>15</sup> Si veda il *Miracle de l'enfant ressuscité*: «par especial, mon ami, / mon loyal seigneur, mon mari» in Runnalls 1972, p. 67. Non necessariamente la fedeltà è solo nei confronti del matrimonio, come si veda nel *Livre de la Mutacion de Fortune* di Christine de Pizan, in cui *loyal* è ora definito ad un «ami», ora al «espous», in Solente 1959, vol. 1, p. 40 e vol. 2, p. 229. Il sentimento d'amore stesso, per essere vero e giusto, deve essere *loyal*, 'fedele', si vedano le *Cent nouvelles nouvelles*, in Sweetser 1966, pp. 163 e 546 (sottolineatura mia).

<sup>16</sup> La citazione è dall'*Yvain*, al v. 2762 in Roques 1960, p. 84.

<sup>17</sup> Fresne de Beaucourt 1863-1864, vol. 1, pp. 244-263.

<sup>18</sup> Fresne de Beaucourt 1863-1864, vol. 1, p. 251.

<sup>19</sup> Sweetser 1966.

<sup>20</sup> Sweetser 1966, p. 258 ma si vedano anche le pp. 14; 80; 166; *loyale* si trova anche in contesto ironico: vengono descritte come fedeli delle dame che in realtà hanno degli amanti, cfr. pp. 238, 244 e 444.

Beatrice Fernandez di Borgogna, figlia terzogenita di Ferdinando I re di Portogallo e di Eleonora Telles de Menezes. Alla morte del padre, Beatrice fu nominata sovrana ma, data la giovane età, la reggenza fu affidata alla madre, suscitando non poche polemiche: Eleonora aveva fama di adultera e Beatrice «ne la tenoient pas à loielle, mais à bastarde». Più in generale, *loiale* può passare ad indicare l'appartenenza alla classe nobile, in contrapposizione alla gente: è sempre Jean Froissart a definire la differenza, scrivendo che «li gentilhomme sont de noble et loiale condition, et li communs peuples est de fele, perilleuse, orgueilleuse et desloiale condition».

Per quel che riguarda il provenzale<sup>21</sup>, si può facilmente immaginare l'ampia diffusione di *leial* nella lirica trobadorica: caratteristica propria della *fin'amor* è che essa sia *leale*, inteso come 'fedele', e che lo siano anche i soggetti coinvolti. Già con Marcabru e Jaufre Rudel trovatori della prima generazione, emerge questo concetto a partire dal *vers* marcabruniano *Lo vers comens cant vei del fau* (BdT 293.33)<sup>22</sup>. Questo componimento fa parte del gruppo di testi lirici più antichi, il «poitevinischen Zyklus»<sup>23</sup>, i cui estremi cronologici sono rappresentati dal 1130 e dal 1135, costruiti attorno alla figura di Guglielmo X, paladino della morale cortese<sup>24</sup>: in questo *vers* dai toni politico-moraleggianti, Marcabru fa un'aspra critica ai suoi contemporanei che non seguono il «trobar naturau»<sup>25</sup>, al punto che fra di loro non si trova nessuno «qui amaïstrill / cortesia ab cor leiau»<sup>26</sup>. Il 'cuore leale' è una condizione necessaria per poter partecipare attivamente alla vita cortese: senza di esso non può esserci cortesia, e viceversa. Per quello che riguarda, invece, Jaufre Rudel, principe di Blaja, l'occorrenza si trova nel *vers* *Pro ai del chant essenhadors* (BdT 262.04)<sup>27</sup> si trova una stereotipata e sintetica descrizione del luogo di nascita della sua amata: tanta è la perfezione della dama, che tutto il regno ne riflette la bellezza al punto che anche i «plus envilanitz» sono «cortes lejau»<sup>28</sup>. Cortesia e lealtà vanno di pari passo e sono strettamente connesse

---

<sup>21</sup> Levy s.v. *leial*; LevyP s.v. *leial*; Raynouard s.v. *leyal*.

<sup>22</sup> Gaunt – Harvey – Paterson 2000, pp. 415-426.

<sup>23</sup> Appel 1923, p. 418.

<sup>24</sup> De Conca 2009.

<sup>25</sup> Si tratta del v. 7 in Gaunt – Harvey – Paterson 2000, p. 418, ma si vedano a tal proposito anche Roncaglia 1969 e Roncaglia 1995, oltre a Di Girolamo 1989, pp. 105-107.

<sup>26</sup> Sono i vv. 28-29 in Gaunt – Harvey – Paterson 2000, p. 418.

<sup>27</sup> Chiarini 2003, pp. 67-70.

<sup>28</sup> Sono i vv. 28-28 della IV *cobla* in Chiarini 2003, p. 68.

tra di loro, anche nella canzone *Chantars no pot gaires valer* di Bernart de Ventadorn (*BdT* 70.15)<sup>29</sup>, il più grande rappresentante dell'*amor leu*, composta prima del 1158<sup>30</sup>: qui, ad essere *leiaus* è l'amata, che viene, appunto, descritta come «francha, doussa, fin' e leiaus / ... / bel' e conhd', ab cors covinen»<sup>31</sup> secondo i più classici dettami dell'amor cortese.

L'essere *leial*, però, non è appannaggio esclusivo degli amanti: l'aggettivo ha valore anche in contesti politico-militare<sup>32</sup>, come si vede in due *chanson* di Bertran de Born. Il campione della poesia d'armi<sup>33</sup> ricorre in due occasioni all'aggettivo *leial* in *Molt m'es descendre car col* (*BdT* 80.28)<sup>34</sup> e in *Nostre Seigner somonis el meteis* (*BdT* 80.30)<sup>35</sup>, due *coblas*, forse un frammento, di una canzone di crociata. Nel secondo caso, *lial* è la fede che ogni buon cristiano deve a Dio<sup>36</sup> ma diversa è l'occorrenza in *Molt m'es descendre*, in cui la seconda *cobla* recita così:

II           Que·ls aguisa e·ls esmol  
10 e·ls toca coma coutel  
          lo seingner que ten Bordel,  
          mas trop son espes denan  
          e moz devas lo trenchan;  
          e plus leial d'un prior  
15 merce de l'esmoledor  
          tuit venran a vita eterna<sup>37</sup>.

---

<sup>29</sup> Appel 1915, pp. 85-90.

<sup>30</sup> Roncaglia 1985, p. 83.

<sup>31</sup> Ai vv. 39-41 in Appel 1915, p. 87.

<sup>32</sup> Si veda anche *Un sirventes nou voill far en rim'estraigna* di Guiellem de Berguedan (*BdT* 210.21), che ha come oggetto le lotte feudali tra signori laici ed ecclesiastici, composta tra il 1172 e il 1175, cfr. Riquer 1971, vol. 1, p. 72 e vol. 2, pp. 79-85, oltre a Riquer 1996, pp. 149-157.

<sup>33</sup> L'incoronazione a massimo esponente della poesia d'armi si trova nel *De vulgari eloquentia* di Dante, nel capitolo II del libro II: «quare hec tria, salus videlicet, venus et virtus, apparent esse illa magnalia que sint maxime pertractanda, hoc est ea que maxime sunt ad ista, ut armorum probitas, amoris accensio et directio voluntatis. Circa que sola, si bene recolimus, illustres viros invenimus vulgariter poetasse, scilicet Bertramum de Bornio arma, Arnaldum Danielem amorem, Gerardum de Bornello rectitudinem; Cynum Pistoriensem amorem, amicum eius rectitudinem». Bertan de Born non ha un corrispettivo nella lingua del sì, dato che, per Dante, «arma vero nullum latium adhuc invenio posse». La citazione è da Fenzi 2012, pp. 150-152, si veda anche Borsa 2011 e Borsa 2017 (sottolineatura mia).

<sup>34</sup> Gouiran 1985, vol. 2, pp. 507-530.

<sup>35</sup> Gouiran 1985, vol. 2, pp. 663-691.

<sup>36</sup> Al v. 7 «...tuit crezem ab lial fe segura», in Gouiran 1985, vol. 2, p. 666.

<sup>37</sup> Gouiran 1985, vol. 2, p. 510 (sottolineatura mia).

Il soggetto è Riccardo Cuor di Leone, indicato con la perifrasi «lo seingner que ten Bordel», che nel 1185 era stato costretto dal padre re Enrico a restituire il Poitou alla madre Eleonora d'Aquitania, e viene qui descritto nel tentativo di aizzare lo spirito battagliero dei suoi eserciti attraverso una doppia metafora: da un lato si trova l'immagine del coltello da affilare, dall'altro viene citato un priore, come esempio di massima lealtà. L'essere *leial* come un priore, dunque, non ha nulla a che vedere con la vita cortese ma è invece un'immagine strettamente connessa a quella politica: si trattava di una carica fondamentale per la vita civile del Medioevo, chiunque venisse eletto priore doveva sottostare a regole ben precise per il bene della città e del proprio schieramento, a cui era, appunto, dovuta la massima lealtà.

Ancora, il contesto è politico-militare, con toni religiosi, nella canzone di crociata di Folchetto di Marsiglia, *Chantars mi torn' ad afan* (BdT 155.7)<sup>38</sup>, composta dopo il 2 aprile 1195 (data in cui Enrico VI di Germania fece voto di farsi crociato) ma prima del luglio dello stesso anno<sup>39</sup>. Qui, al v. 39, viene espresso il ripianto di non esser stati leali, dato che «so prez' om que no val / e son pro ten hom a dan»<sup>40</sup>: l'ovvia conseguenza è la sconfitta da parte dei Turchi, che benché caduti in disgrazia, riescono a sopraffare l'esercito cristiano, in cui persino i più potenti si trasformano in vetro quando gli viene richiesta l'astinenza<sup>41</sup>. L'amore cortese dunque non ha nulla a che vedere con questa occorrenza: *leial* qui è, probabilmente, più prossimo ad un significato moraleggiante come 'che osserva con coerenza un impegno morale o un vincolo di obbedienza'<sup>42</sup>.

Sempre legata alle crociate è l'occorrenza in *Ara nos sia guitz* di Gaucelm Faidit (BdT 167.09)<sup>43</sup> composta tra il 1190 e il maggio del 1202, in occasione della Terza o della Quarta crociata. Nella seconda *cobla* l'io lirico sostiene con fermezza la propria decisione di partire per la sacra campagna, per quello che lui stesso definisce una «leial romavia»<sup>44</sup>, un pio pellegrinaggio, dunque, per il quale è necessaria la benevolenza

---

<sup>38</sup> Squillaciotti 1999, pp. 322-337.

<sup>39</sup> Squillaciotti 1999, pp. 39-40.

<sup>40</sup> Si tratta dei vv. 27-28 in Squillaciotti 1999, p. 328.

<sup>41</sup> Quest'immagine è espressa nella IV *cobla*.

<sup>42</sup> Riprendo la definizione da TLIO s.v. *leale* al punto 2.4.

<sup>43</sup> Mouzat 1965, pp. 460-469; si noti che la canzone viene poi ripresa da Bertran de Born. Per Mouzat esistono due differenti redazioni di questa canzone, ipotesi confutata da Meliga 2010, pp. 25-34 e da Harvey 2011, pp. 9-21.

<sup>44</sup> Si tratta del v. 27 in Mouzat 1965, p. 461.

divina. In un altro componimento dello stesso autore, *Chant e deport, joi, dompnei e solatz*, (BdT 164.15)<sup>45</sup> una canzone dai toni decisamente più cortesi, *leial* è usato come aggettivo per *drudaria*<sup>46</sup> e il contesto torna quindi ad essere quello della *fin amor*: la *chanson* si apre con un regesto dei valori e delle caratteristiche fondamentali dell'amor cortese<sup>47</sup> caduti in disgrazia in seguito ad un tradimento. In questa *cobla* la *drudaria* è da intendersi come l'amore vero e proprio, che per essere un sentimento giusto e nobilitante deve necessariamente essere *leial*, 'fedele', rivolto ad una sola persona. Nonostante questo vincolo, nel mondo delle corti vi sono dame e signori che, venendo meno alla dovuta fedeltà, si definiscono *leial*, tradendo di nascosto<sup>48</sup>, diversamente dal poeta e dalla sua dama, il cui rapporto è definito una «leial seignoria»<sup>49</sup>

Nella lirica trobadorica, però, il campo prediletto per la *lealtà* è comunque quello amoroso: esemplificativa, in tal senso è l'*alba* di Cadenet *Eu sui tan corteza gaita* (BdT 106.14)<sup>50</sup>. Questo componimento dovette essere ben conosciuto, tanto che la *cantiga* 340 del re Alfonso X, *A madre de Deus gloriosa*<sup>51</sup> nonostante i versi di Cadenet abbiano toni marcata mente profani: una giovane donna ha contratto un infelice matrimonio ma sta per passare la notte con un amante ben più adatto, protetta da una «corteza guaita»<sup>52</sup> che prende direttamente la parola. Nel lungo canto di questa gentile vedetta l'aggettivo *leial* ricorre tre diverse volte: al v. 10 «leials amor», al v. 25 «leial gen» e al v. 31 «leials guaita»<sup>53</sup>. In tutti questi casi, viene a crearsi una puntuale corrispondenza con «fals' amor», «falsa drudaraia» e «fals» riferito alla vedetta stessa<sup>54</sup>: la contrapposizione è netta l'essere *leali* è una caratteristica propria solo dei più nobili di spirito e cioè di coloro che seguono i rigidi dettami della *fin amor*.

<sup>45</sup> Mouzat 1965, pp. 445-453.

<sup>46</sup> Al v. 3 in Mouzat 1965, p. 445.

<sup>47</sup> «Chant e deport, joi, dompnei e solatz, / enseignamen, larguez' e cortesia, / honor, e pretz, e leial drudaria», in Mouzat 1965, p. 445.

<sup>48</sup> Questo concetto è esplicitato nella seconda *cobla* «car drutz hi a, e dompnas, si-n parlatz, / qe-is feigneran e diran, tota via, / qu'ill son leial et amon ses bauzia; / e pois, chascus es cobertz e celatz, / e tricharah, sai e lai, vas totz latz; / e las dompnas, ont plus an amadors / e mais cuidon c'om a pretz lor o teigna —/ Mas aitals bes co-is cove lor en veigna! / c'a chascuna es ant' e deshonor / pois a un drutz, que pouis desrei' aillors», in Mouzat 1965, pp. 445-446.

<sup>49</sup> Al v. 42 in Mouzat 1965, p. 447.

<sup>50</sup> Appel 1920, pp. 76-87 ma si veda anche Zufferey 2010, pp. 221-276.

<sup>51</sup> Si veda a tal proposito Oroz Arizcuren 1987.

<sup>52</sup> La citazione è dal v. 10 in Appel 1920, p. 80.

<sup>53</sup> A queste occorrenze va ad aggiungersi il v. 26 in cui si trova l'avverbio *leialmen*.

<sup>54</sup> Le citazioni sono dai vv. 20, 21 e 24 in Appel 1920, p. 80.

Un «leial amador»<sup>55</sup> conosce bene le regole e i limiti di questo gioco cortese di seduzione e sentimento, come si vede nella tenzone tra Guillem de Saint Gregori e Blacatz, dei primi decenni del XIII sec.<sup>56</sup>, *Seigner Balcaz, de dompna pro* (BdT 233.05)<sup>57</sup>: si discute se sia preferibile essere accolto nel novero dei corteggiatori di una dama di alto lignaggio e di estrema grazia senza però poter avere un rapporto fisico con lei o se sia meglio poter godere appieno dell'amore con una giovane donna di pari nobiltà. Blacatz risponde alla sfida scegliendo la prima opzione, anzi secondo lui Guillem non sa nulla dell'amore, il dilemma non avrebbe nemmeno dovuto esser posto dato che nessun amante *leial*, e cioè fedele ai dettami della *fin amor*, potrebbe mai optare per la seconda ipotesi<sup>58</sup>.

Sicuramente interessanti sono le occorrenze rintracciate in due componimenti di Bartolomeo Zorzi, *Jesu Crist per sa merce* (BdT 74.06)<sup>59</sup> e *Mout fai sobreira folia* (BdT 74.09)<sup>60</sup>. Il trovatore, di origini veneziane, viene ricordato nelle *Prose della volgar lingua* tra gli «Italiani (..) che scrissero et poetarono Provenzalmente»<sup>61</sup> dal Bembo, che, di certo, ne fu un grande estimatore, diversamente da Levy, primo editore di Zorzi, secondo cui l'intera produzione poetica non ha alcun valore né si contraddistingue per qualche merito<sup>62</sup>. Bartolomeo Zorzi, però, fu attivo nella seconda metà del XIII sec., quando ormai la grande stagione trobadorica volgeva al termine: nelle sue liriche si avvertono gli echi di questo lento declino, il riuso di motivi consolidati e celebrati dai trovatori precedenti non può che scontrarsi con la nuova società italiana, che, seppur ricettiva nei confronti della produzione in lingua d'oc, non conserva la stessa vivacità culturale. Va poi ricordato che Zorzi trascorse alcuni anni nelle carceri genovesi, dove entrò in contatto con un altro prigioniero-poeta, Bonifaci Calvo, e il suo è un caso in cui «un più o meno prolungato periodo di detenzione sembra aver favorito, o almeno consentito, a dispetto degli ostacoli pratici che sarebbe stato ragionevole attendersi,

---

<sup>55</sup> Harvey – Paterson 2010, vol. 2, p. 632.

<sup>56</sup> La composizione deve necessariamente precedere il 1236-37, anno della morte di Blacatz. Per i rapporti tra i due autori si veda Larghi 2020.

<sup>57</sup> Harvey – Paterson 2010, vol. 2, pp. 631-635.

<sup>58</sup> Ho riassunto qui il contenuto della *cobla* II in cui viene espresso il punto di vista di Blacatz, dato che qui, al v. 14, ricorre *leial*, in Harvey – Paterson 2010, vol. 2, p. 632.

<sup>59</sup> Levy 1883, pp. 50-52.

<sup>60</sup> Levy 1883, pp. 61-65.

<sup>61</sup> Bembo [1966], pp. 15-16, ma cfr. Bembo [2001], p. 19.

<sup>62</sup> Levy 1883, pp. 19-20. Dello stesso avviso è Diez, in Diez 1882, pp. 398-407.

l'estrinsecazione di una naturale vena di scrittore o di poeta»<sup>63</sup>. *Jesu Crist* è una canzone di penitenza, una *Busslied*, dai toni di confessione, mentre *Mout fai* è un «dimei chant»<sup>64</sup>, un 'mezzo componimento' dall'argomento moraleggiante, in cui gli ultimi quattro versi di ogni strofa riprendo i primi quattro delle *coblas* corrispondenti di *Quant hom es en autrui poder* di Peire Vidal (*BdT* 364.39). In entrambi i casi, l'aggettivo *leial*<sup>65</sup> si trova inserito in motivi piuttosto topici, in contrapposizione con il decadimento del mondo terreno, soggetto a volubili decisioni dettate dall'orgoglio, dalla dismisura e dalla malafede. Come si è detto, la produzione di Bartolomeo Zorzi non si contraddistingue per una particolare inventiva: il fatto che il trovatore identifichi nell'essere *leali* una caratteristica fondativa della vita retta e cortese non è che una ripresa di uno stilema già consolidato. Ciò che interessa è che questo riuso si trovi nell'opera di un poeta di origine italiana che però compone in una lingua diversa da quella materna: questo conferma l'estrema ricettività nei confronti della cultura galloromanza, anche dal punto di vista lessicale. Come si vedrà successivamente, l'ingresso dell'aggettivo *leale* nella letteratura italiana è precedente alle *chansons* di Bartolomeo Zorzi: il *leial* di Zorzi è da considerarsi, a parer mio, un tecnicismo. Il poeta mutua i motivi dai grandi trovatori che l'hanno preceduto, definendo non solo gli argomenti della poesia ma anche il modo in questi dovessero essere cantati. Lo stesso si può dire per le occorrenze in Lanfranc Cigala: due volte, in due diverse *chansons*, *Amics Rubaut, de leis, qu'am ses bauzia* (*BdT* 282.01a)<sup>66</sup> *Quant en bo luec fai flors bona semenza* (*BdT* 282.19)<sup>67</sup>, si trova l'aggettivo *leial* e in entrambi i casi è riferito a *cor*<sup>68</sup>, un sintagma proprio della lirica trobadorica, come si vede in grandi autori come Guiraut de Bornelh in *Si sotils sens* (*BdT* 242.74)<sup>69</sup>, composta tra il 1195-1196, dato il possibile riferimento a una campagna militare della *Reconquista*<sup>70</sup>. La stessa *iunctura* si trova in Sordello, in *Si co·l malaus qe no se sap gardar* (*BdT* 437.31)<sup>71</sup>: qui il poeta ama la sua dama «ab leial cor

---

<sup>63</sup> Meneghetti 1992b, p. 195.

<sup>64</sup> È lo stesso trovatore a definirlo così nella *tornada* conclusiva, in Levy 1883, p. 65.

<sup>65</sup> In *Jesu Crist* si trova al v. 38, in *Mout fai* al v. 21, in Levy 1883, p. 51 e p. 61.

<sup>66</sup> Branciforti 1954, pp. 126-129, ma cfr. anche Harvey – Paterson 2010, vol. 3, pp. 885-890.

<sup>67</sup> Branciforti 1954, pp. 133-140.

<sup>68</sup> Rispettivamente al v. 19 e al v. 12, in Branciforti 1954, p. 126 e p. 133.

<sup>69</sup> Sharman 1989, pp. 293-297.

<sup>70</sup> Sharman 1989, pp. 22-23.

<sup>71</sup> Boni 1954, pp. 55-58.



verai»<sup>72</sup>, in pieno accordo con le regole d'amore, che volevano una fedeltà assoluta nei confronti dell'amata, come stabilito dalla grande stagione trobadorica, di cui Sordello, Lanfranc Cigala e Bonifaci Calvo rappresentano le ultime propaggini in terra straniera. Dato quest'ampio numero di occorrenze di *leial* nella lirica cortese<sup>73</sup>, non stupisce la frequenza dell'aggettivo nel *Breviari d'amor* di Matfre Ermengaud: quest'estesa grammatica occitana in versi<sup>74</sup> si pone l'obiettivo di conciliare l'amore devozionale nei confronti di Dio con l'amore ben più terreno cantato dai trovatori. Nel corso dell'opera si trovano dunque sintagmi come «amor leial»<sup>75</sup> «leial aman»<sup>76</sup> «cor leial»<sup>77</sup> che riprendono costruzioni proprie dei provenzali.

Nella *Chanson de la Croisade albigeoise*<sup>78</sup> le occorrenze saranno più prossime a quelle individuate in contesti bellico-moraleggianti: la fedeltà non è dovuta all'amata ma a Dio, nel nome del quale si sta compiendo quest'impresa, e al proprio signore. Simile è il caso della *Chanson de Girart de Roussillon*<sup>79</sup>, in cui si trovano costruzioni come «ardiz e leiaus, durs come bois»<sup>80</sup> riferite al protagonista che non è per niente «fel, fos, treches ne mois»<sup>81</sup>: la contrapposizione è netta, Girart si contraddistingue come un personaggio eccellente anche in nome della fedeltà che porta nei confronti del suo dovere di cavaliere.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La voce *leale* è, con ogni probabilità, di introduzione antica e preletteraria, dati gli ambiti di diffusione, strettamente connessi alla trasposizione del sistema politico feudale-cavalleresco in Italia, tuttavia mancano, a oggi, carte latine che comprovino la

---

<sup>72</sup> Si tratta del v. 15 della *cobla* II, in Boni 1954, p. 55.

<sup>73</sup> Quello fornito qui non intende in alcun modo essere un elenco completo delle attestazioni ma si tratta di un selezionato regesto in cui vengono discusse le occorrenze che, a parer mio, meglio illustrano la storia della voce.

<sup>74</sup> Si vedano Kay 2007; Kay 2009 e Kay 2009b.

<sup>75</sup> Al v. 27355 in Ricketts 1976-2011, vol. 5, p. 8

<sup>76</sup> Al v. 28483, ma si tratta in realtà di una citazione di Ucs Brunec de Rodes, in Ricketts 1976-2011, vol. 5, p. 76.

<sup>77</sup> Al v. 28511, ma, anche in questo caso, si tratta di una citazione, stavolta da Guiraut d'España, in Ricketts 1976-2011, vol. 5, p. 78.

<sup>78</sup> Martin-Chabot 1989.

<sup>79</sup> Combarieu du Grès – Gouiran 1993.

<sup>80</sup> Al v. 5603 in Combarieu du Grès – Gouiran 1993, p. 426.

<sup>81</sup> Al v. 5602 in Combarieu du Grès – Gouiran 1993, p. 426.

circolazione del gallicismo prima dell'anno Mille, tanto più che anche l'antroponimo, «ser Salvi di ser Leale» risale al 1278-1279<sup>82</sup>.

Dal punto di vista semantico, *leale* resta a lungo legata all'ambito giuridico, strettamente connessa al sistema gerarchico di stampo feudale che voleva una assoluta fedeltà ai propri signori e agli istituti amministrativi<sup>83</sup>. Il successivo passaggio nel lessico amoroso è facilmente immaginabile: dalla fedeltà ai dettami politici a quella nei confronti delle leggi d'Amore, su modello di quell'immagine ormai ben consolidata nella lirica d'oc che vedeva Amore come un signore vero e proprio, molto più potente dei variamente titolati sovrani terreni.

La forma *leiale* sarà poi da considerarsi come un adattamento più conservativo, dato che non presenta la riduzione del dittongo discendente, come invece succede in *leale* ma, per quel che riguarda la lirica, è più raramente attestata; si guardi ad esempio all'occorrenza in Guittone d'Arezzo, nella canzone *O tu, de nome Amor, guerra de fatto*<sup>84</sup>: qui al v. 22 Contini mette a testo la lezione *leial* che però è riportata dal solo codice L (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9), l'unico a presentare la forma non ridotta, come si trova invece in P (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217, già Palatino 418) e V (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793).

Diverso è il caso dei testi a carattere documentale, in cui la situazione si presenta capovolta: è più frequente la forma con dittongo rispetto a quella ridotta, forse proprio in virtù della lontananza dall'influenza dell'uso in ambito lirico. Non va poi trascurata la componente cronologica: gli *Statuti pistoiesi* del 1313<sup>85</sup>, ad esempio, si collocano nel secolo successivo al periodo della grande diffusione di gallicismi che risale al secolo XIII.

---

<sup>82</sup> Vedasi Du Cange, s.v. *legalis*, che risulta distribuito uniformemente, mentre per l'antroponimo il rimando è a Castellani 1952, p. 462. La mancata riprova di attestazioni carte di epoca alta e l'assenza di un allotropo indigeno corradicale hanno fatto sì che decidessi di prendere in esame questa voce e i suoi derivati ritracciati nei cantari. Non considero infatti *legale* come un allotropo indigeno dato che la semantica è vincolata etimologicamente con *legge*. Il problema dell'assenza di testi documentari è già evidenziato in Cella 2003, p. 300

<sup>83</sup> Non stupiscono, dunque, le numerose attestazioni riscontrate in testi di ambito statutario, dove *leale* sarà da intendere 'fedele all'istituzione comunale'. I dati sulla distribuzione della voce sono ricavati dal *corpus* OVI.

<sup>84</sup> In Contini 1960, vol. 1, pp. 218-221.

<sup>85</sup> In Gai – Savino 1994, le due occorrenze si trovano a p. 181.

La prima attestazione in ambito italiano<sup>86</sup> si deve proprio ad un documento giuridico: si tratta del *Patto del Soldano di Aleppo*<sup>87</sup>, un volgarizzamento di area veneziana di un originale arabo stilato nell'anno 604 dell'egira (e dunque tra il 1207 e il 1208), in occasione di un messo inviato dal doge Ziani alla corte di Aleppo<sup>88</sup>. In questo patto, il «Re Aparisente», la “traslazione” letterale del nome arabo Elmelik elzhari<sup>89</sup>, si definisce come «lo verer de lo mo(n)do et de liale»<sup>90</sup> nell'*incipit* di questo documento la cui lingua è di difficile decifrazione: veneziano antico contiene diversi arabismi e non esente dall'influenza del francese, dato che vi si trovano voci come *tener* 'possesso' e *plisir*. Nell'espressione «lo verer de lo mo(n)do et de liale» si può vedere un calco arabo da *sā'if ad-dunia wa ad-dīn* 'spada del mondo e della fede', diffuso in altri documenti similari<sup>91</sup>: *spada*, *sā'if*, è da intendersi come 'guerriero/difensore', una locuzione ben conosciuta ai *Pacta* stipulati tra al-'Ādil, sultano d'Egitto, e il doge Pietro Zani, a cui spetta, in altre carte, il titolo di *spata cartararum*, 'difensore dei patti scritti'<sup>92</sup>. Ancora, in altri passi il sultano stesso viene definito *spata mundi et legi*<sup>93</sup>, con un'espressione che doveva, evidentemente suonare familiare ai compilatori del XIII sec. Quest'ultimo sintagma formulare aiuta a sciogliere il nodo interpretativo rappresentato da «lo verer de lo mo(n)do et de liale»: *liale*, in questo contesto, è più prossimo a livello semantico al latino *lex*, piuttosto che all'odierna accezione di 'fedele'. Se così fosse, il *Patto del Soldano di Aleppo* sarebbe da considerarsi un passaggio intermedio nel corso dell'evoluzione

---

<sup>86</sup> In un primo tempo, si è creduto che la più antica occorrenza della voce si trovasse nei *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, che veniva fatto risalire alla fine del XII sec. ma la nuova edizione, contenuta in Meneghetti – Tagliani 2020, pp. 124-149, ha spostato, più prudentemente di qualche anno la data di composizione del testo, collocandola ai primi decenni del XIII, cfr. Meneghetti – Tagliani 2020, p. 372.

<sup>87</sup> Belloni – Pozza 1990.

<sup>88</sup> Folena 1990, p. 253-254.

<sup>89</sup> «...una prassi dei traduttori che in quegli anni un esperto di *ars dictandi*, Boncompagno da Signa, raccomandava per i nomi barbari», in Folena 1990, p. 253.

<sup>90</sup> Belloni – Pozza 1990, p. 22.

<sup>91</sup> Belloni – Pozza 1990, p. 16.

<sup>92</sup> «Ego Soldanus, rex iustitie, mando tibi Petro Ziano, magno Duci Venetie, caro, lo magno domino et uictorioso, lo bono Christiano et sancto, uictorioso et legali et gubernatori Chrisianorum et gubernatori filiorum Baptismi, spate cartarum, dominorum et gubernatori Sarracenorum, domino regum et dominorum, Bubeke [Machometo], filius Job, gubernatori terre Venetie et amatori Califi de Baldaco: multis annis sit uita tua» in Tafel – Thomas [2012], vol. 2, pp. 191-192 (sottolineatura mia).

<sup>93</sup> Tafel – Thomas [2012], vol. 2, p. 185 e p. 187.

della voce, un punto di incontro tra un significato ancora dipendente dal latino e tra una grafia debitrice nei confronti del francese.

Ancora connessa all'origine latina è l'occorrenza successiva, localizzata in documento di Montieri<sup>94</sup> in cui compare per la prima volta nella dittologia *buono e leale*<sup>95</sup>: qui, nel definire i doveri del signore e dei consoli del comune, viene detto che questi dovranno giurare di rispettare «lo co(n)stituto (e) d' amendarlo a bona fede senza frode ad honore (e) utilità de tutto -l comune»<sup>96</sup> e dovranno farlo in presenza di «tre omni de la co(m)pa(n)gnia del co(m)mune, boni (e) leali ala lor conoscenza»<sup>97</sup>. Questi uomini dovranno dunque essere degni di fiducia, in quanto fedeli alle istituzioni comunali<sup>98</sup>: *leali* conserva ancora una traccia a livello semantico con *lex*, che perdurerà in tutti i testi del medesimo ambito.

L'ingresso della voce nella produzione in versi risale ai primi decenni del XIII sec.: *lial* si trova nei *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*<sup>99</sup>, come aggettivo sostantiva, a indicare gli uomini avveduti e valenti che non trascurano le donne, così che queste non debbano cercarsi compagni al di fuori delle relazioni coniugali. Del 1239/1240 è l'attestazione rintracciata in una lirica anonima piemontese, che altro non è se non la traduzione dell'*alba Reis glorios* di Guiraut de Bornel (*BdT* 242.64). Questo testo rappresenta un punto fondamentale della storia della ricezione della produzione trobadorica in area italiana: in primo luogo, la carta sui sono copiati i versi<sup>100</sup> è molto più antica e precede di alcuni anni i primi codici latini dell'*alba* e, poi, si presenta come un primo tentativo, del tutto autonomo e slegato dalla tradizione siciliana, di trasposizione della lirica d'oc in un volgare italoromanzo<sup>101</sup>. La lingua d'arrivo è quella

---

<sup>94</sup> Castellani 1982, pp. 41-51.

<sup>95</sup> Castellani 1982, p. 47.

<sup>96</sup> Castellani 1982, p. 47.

<sup>97</sup> Castellani 1982, p. 47 (sottolineatura mia).

<sup>98</sup> Si veda anche Cella 2003, p. 453.

<sup>99</sup> L'edizione di riferimento del *corpus* OVI è Contini 1960, vol. 1, pp. 523-555 (l'occorrenza è a p. 532) ma cfr. anche la più recente Meneghetti – Tagliani 2020, pp. 124-149 (*liali* si trova al v. 225 a p. 131). Per una panoramica sulla fortuna del genere, e cioè della letteratura in biasimo e in lode donne nel Medioevo si veda l'introduzione di Blasi 1953 al celebre *Chastie-musart*, in Blasi, pp. 3-30.

<sup>100</sup> Si tratta dell'ultima carta del manoscritto E 15 sup. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, che contiene il *Bellum Catilinae* e il *Bellum Iugurthinum*, si vedano Jordan 1984, vol. 3, p. 17 e Bertoletti 2014, pp. 9-52.

<sup>101</sup> Bertoletti 2014, p. 10.

dell'area cisalpina occidentale, compresa tra Piemonte e Liguria<sup>102</sup>, ma i versi non sono da considerarsi una mera traduzione: ci sono infatti profonde modifiche strutturali, invece di sei *coblas doblas*, ciascuna di quattro versi più il verso-*refrain* (in viene ripetuta la parola *alba*), ci si trova davanti a cinque quartine, bipartite e prive del ritornello<sup>103</sup>. La tradizione di *Reis glorios*<sup>104</sup> non offre, a oggi, un riscontro puntuale in cui la lirica si mostri nella stessa forma della sua trasposizione italiana, non si può dire se la riduzione in quartine sia da imputare al traduttore o se sia invece legata all'incompiutezza del testimone o, ancora, alla circolazione di una diversa redazione del testo. La seconda strofa<sup>105</sup>, fortunatamente, segue piuttosto da vicino la V *cobla* di Giraut de Borneil<sup>106</sup>:

V	Bel companho, pos mi parti de vos hieu non dormi ni-m moc de ginolhos ans preguei Dieu, lo filh Sancta Maria, 24 que-us mi rendes per leyal companhia, et ades sera l'alba! <sup>108</sup>	II	5 [Bè] compagnó, po' me parti de vo', e' nun domrì, ma stete [e[n çenoiiion et prega' De', lu fi' santa Maria che me rendese ma leà compagnia. <sup>107</sup>
---	--	----	--

L'io narrante, un protagonista maschile «qui passe toute la nuit à prier à genoux (...) et dont on entend effectivement la prière implorant la protection divine pour son ami»<sup>109</sup>, dichiara di pregare ogni notte perché gli venga restituita la *leà compagnia*, o la *leyal companhia*, e cioè il suo amico perduto<sup>110</sup>. L'uso di *leà* in questo contesto è sicuramente influenzato dal provenzale, che ne determina, infatti, l'uso nelle liriche dallo stile più elevato.

A partire da questa *alba* tradotta, *leale* entra, sia come aggettivo che come forma sostantivata, nella produzione in versi più raffinata, già nella scuola siciliana, con

---

<sup>102</sup> Bertolletti 2014, pp. 36-47.

<sup>103</sup> Bertolletti 2014, pp. 30-31.

<sup>104</sup> L'edizione di riferimento è Sharman 1989, pp. 365-368; si veda anche Kolsen 1910-1935, vol. 1, pp. 342-347.

<sup>105</sup> Bertolletti 2014, p. 54.

<sup>106</sup> Sharman 1989, p. 366.

<sup>107</sup> Bertolletti 2014, p. 54.

<sup>108</sup> Sharman 1989, p. 366.

<sup>109</sup> Zufferey 2010, p. 265, alla nota 16.

<sup>110</sup> Per ulteriori approfondimenti su *Reis glorios*, si vedano i lavori di Picchio Simonelli 1974; Di Girolamo 2009; Di Girolamo 2010; Zufferey 2010; Lazzerini 2013; Di Girolamo 2015; Di Girolamo 2016; Lazzerini 201 e Meliga 2018.

Ruggeri d'Amici<sup>111</sup>, Giacomo da Lentini<sup>112</sup>, Guido delle Colonne<sup>113</sup>, Oddo delle Colonne<sup>114</sup>, Re Giovanni<sup>115</sup> e Stefano Protonotaro<sup>116</sup>. In questi contesti, la fedeltà è nei confronti di Amore o della donna amata; la sudditanza è espressa nei confronti di questo sentimento totalizzante, di cui poeti sono leali servitori: non più un'istituzione politica ma un signore altrettanto potente, secondo i dettami dell'amor cortese, arrivato in Italia grazie alla letteratura galloromanza.

Si assiste dunque a una duplice evoluzione semantica: da una parte l'uso di *leale* in contesti figurati, legati all'amore o all'amicizia, dall'altra la voce continua a mantenere un significato meno astratto, soprattutto in testi a carattere pratico, in cui l'aggettivo è da intendersi come 'conforme alla legge'.

*Leale* è piuttosto frequente in testi a matrice oitanica<sup>117</sup>, come il *Fiore*<sup>118</sup>, la *Storia di Troia* di Binduccio dello Scelto<sup>119</sup> e diversi volgarizzamenti, fra cui quello del *Reggimento de' principi* di Egidio Romano<sup>120</sup> o la traduzione di Bono Giamboni del *Tresor*<sup>121</sup>.

Per quel che riguarda i sonetti del *Fiore*, sono state rintracciate 5 occorrenze ma una sola trova corrispondenza nel *Roman de la Rose*: mi riferisco al sonetto CCXXVII, in cui Cortesia prende la parola invitando Bellaccoglienza ad avere pietà di «quel leal amante»<sup>122</sup>, che tanto ha patito per il suo amore. Il passo corrisponde ai vv. 21311ss e il sintagma è la trasposizione in volgare italo-romanzo di «ce leial amant»<sup>123</sup>. In tutti gli altri casi, l'aggettivo *leale* non è in alcun modo influenzato dalla fonte: la voce, nel pieno del XIII sec., si era già sicuramente acclimatata e non è necessario immaginare che ogni occorrenza fosse il risultato di un trascinarsi dal modello. Gli autori del Medioevo conoscevano sicuramente l'aggettivo *leale*, che probabilmente aveva perso la

---

<sup>111</sup> In Panvini 1962-1964, vol. 1, pp. 61-62.

<sup>112</sup> PSs, vol. 1, p. 550.

<sup>113</sup> Contini 1960, vol. 1, p. 100.

<sup>114</sup> Panvini 1962-1964, vol. 1, p. 92.

<sup>115</sup> Panvini 1962-1964, vol. 1, p. 86.

<sup>116</sup> Contini 1960, vol. 1, p. 138.

<sup>117</sup> Dare conto, in questo lavoro, di tutte le occorrenze rintracciate risulterebbe dispersivo, dato che sono state localizzate in 293 testi (*corpus* OVI). Per questo motivo insisto qui sulle principali accezioni della voce e sui testi che trovano nella letteratura galloromanza la loro fonte.

<sup>118</sup> Contini 1984.

<sup>119</sup> Gozzi 2000.

<sup>120</sup> Papi 2016-2018.

<sup>121</sup> Gaiter 1878-1883.

<sup>122</sup> Contini 1984, p. 456.

<sup>123</sup> Si tratta del v. 21315, in Langlois 1914-1924, vol. 5, p. 79.

sua connotazione di forestierismo in epoca piuttosto antica. Tuttavia, la presenza di *leial* nella fonte, indirizzava sicuramente la scelta del traduttore/rielaoratore, che era spinto a ricorrere alla voce italoromanza più simile, a prescindere dalla – mancata – consapevolezza dell'origine francese della voce. Questo si vede chiaramente nel volgarizzamento di Binduccio dello Scelto del *Roman de Troie* di Benoît de Saint-Maure: il traduttore ricorre liberamente all'aggettivo *leale* anche quando questo non si trova nella fonte ma, qualora lo trovi nel testo modello, tende a trasporlo nella sua opera. Si prenda ad esempio la sequenza dedicata all'amore di Briseida e Troilo: nel *Roman de Troie* la giovane si reca al campo greco dove incontra Diomede, che non può esimersi dal dichiararle il suo amore, dicendole

13585 Bele, s'a vos me sui ofriz,  
ne refusez le mien homage.  
Tel cuer prenez e tel corage  
que mei prengiez a chevalier:  
leial ami e dreiturier  
vos serai masi d'ore en avant  
13590 a toz le jorz de mon vivant<sup>124</sup>.

Binduccio, nella sua messa in prosa, riadatta il testo ma conserva il «leial amic e dreiturier», riportando così il discorso diretto di Diomede:

“... se io mi so a voi offerto, io vi pregho che voi non rifiutate mio omaggio, ma pensate com'io sia vostro chavalere sempre mai, ch'io vi fo veracemente sapere che in me trovarrete voi sempre mai leale amico e dritto...”<sup>125</sup>.

Come si può notare, il testo volgarizzato tende ad una sintesi, il discorso è semplificato e privato di alcune strutture ma la definizione che Diomede dà di sé resta invariata, «leial ami» nel francese, «leale amico» nell'italiano.

I modelli francesi hanno dunque esercitato una forte influenza sulla diffusione della voce nel volgare italo-romanzo, più che sull'ingresso vero e proprio: sono 20 le occorrenze rintracciate nel *Livro del governmento dei re e dei principi*, il volgarizzamento senese del *De Regimine principum* di Egidio Romano. Il trattato latino ebbe un'incredibile fortuna e conobbe numerose traduzioni, tra cui una commissionata nel

---

<sup>124</sup> Costans 1845-1916, vol. 2, p. 311 (sottolineatura mia).

<sup>125</sup> Gozzi 2000, p. 307 (sottolineatura mia).

1282 da Filippo III re di Francia ad Henri de Gauchy<sup>126</sup> che scorcia notevolmente il testo originale. Proprio questa versione è alla base del volgarizzamento italiano che dipende dunque dal *Livre dou gouvernement des rois et princes*; anche in questo caso, ad un *loial* del testo francese corrisponde un *leale* della traduzione, in cui l'aggettivo è da intendersi come 'onesto, fedele', legato al vincolo del matrimonio. Si prenda ad esempio il secondo libro, dedicato ai rapporti familiari, dove la prima parte insiste su come debba essere la relazione con la propria moglie, con cui deve esserci «foi et amour loial»<sup>127</sup> e cioè «fede ed amore leale»<sup>128</sup>.

Per quel che riguarda il volgarizzamento del *Tresor* erroneamente attribuito a Bono Giamboni: nella traduzione del capitolo 62 del libro II, dedicato ai rapporti interpersonali, *leali* corrisponde sempre ad un *loial* della fonte.

Nel testo di Brunetto Latini si legge che

Por ce dit Senqua: Se tu ne commandes a toi de taire, coment en prieras tu un autre? Et nonporquant, se il t'estuet conseilier de ton secroi, di le a ton bon ami droit et loial, que tu as asaié de droite bienvoillance. Salemon dit : Aies amis et poi[s] e3 plusors, mes un conseilior entre mil. Caton dit : Ton secré [di le] a loial compaignon et ton mal a loial mire<sup>129</sup>.

Il volgarizzatore, dunque, traduce piuttosto fedelmente, scrivendo che

però disse Seneca: Se tu non comandi a te di tacere, come ne pregherai tu un altro? E non per tanto, se t'è mestiero di consigliare di tuo segreto, dillo al tuo buono amico diritto e leale, di cui hai provato diritta benevolenza. Salomone disse: Abbiate amici in più quantità, ma consigliero ti sia uno in mille. Cato dice: Di' il tuo segreto a leale compagno, e il tuo male a leale medico. Appresso: Guarda che tu non parli troppo a tuo nimico, chè in lui non puoi avere nulla fidanza, nè ancora s'egli fosse pacificato teco<sup>130</sup>.

La *lealtà*, sia essa nei confronti di un signore, di Amore o di una dama, diventa una virtù propria dei cavalieri che vengono più volte definiti *leali* nel corso dei grandi romanzi, come succede nel *Tristano riccardiano* (con un totale di 18 occorrenze)<sup>131</sup> e nella

---

<sup>126</sup> Papi 2016-2018, vol. 1, p. 25.

<sup>127</sup> Molenaer 1899, p. 153.

<sup>128</sup> Si tratta del libro II, parte II, capitolo V in Papi 2016-2018, vol. 1, p. 402.

<sup>129</sup> Beltrami – Squillaciotti – Torri – Vatteroni 2007, p. 478 (sottolineatura mia).

<sup>130</sup> Gaiter 1878-1883, vol. 3, p. 269 (sottolineatura mia).

<sup>131</sup> *Corpus* OVI.



*Tavola Ritonda* (96 occorrenze)<sup>132</sup>. La necessità di essere *leali* è al pari dell'essere cortesi, come viene detto in quest'ultima narrazione cavalleresca: quando Merlino fondò la Tavola Rotonda pose proprio questa condizione, che chiunque vi sedesse dovesse «avere in sè innamorato lo cuore, e appresso esser onesto e cortese e leale»<sup>133</sup>. Non stupisce quindi che diventi sia anche l'attributo identificativo di alcuni cavalieri, come Galvano, «lo leale»<sup>134</sup> o Tristano stesso, «lo più leale cavaliere che ssia al mondo»<sup>135</sup>.

Infine, *leale* con il senso di 'conforme alla legge' ma riferito a pesi e misure non è da considerarsi legato al sistema feudale: piuttosto, in questa accezione, la voce conserva uno dei significati propri del latino *legalis*, come succede negli statuti della città di Siena del 1309-1310, che regolano «la pena del carnaiuolo che non vendesse con dritto et leale peso»<sup>136</sup>. Allo stesso ambito semantico rimanda il *vino leale*, ossia vino non adulterato, attestato in alcuni documenti fiorentini degli anni compresi tra il 1274 e il 1310<sup>137</sup>, ma si noti che il francese conserva la medesima accezione, almeno per tutta l'epoca medievale<sup>138</sup>.

◇ La voce nei cantari:

*Leale* si trova piuttosto di frequente nei cantari e come, per l'italiano antico, la presenza dell'aggettivo (o di forme analoghe), influenza ma non obbliga l'uso della voce nelle ottave. Se si prende ad esempio la *Struzione della Tavola Ritonda* si può vedere come il canterino ricorra piuttosto liberamente a *leale*, anche in sequenze che non trovano riscontro nella *Mort Artu*<sup>139</sup> ma, quando si trova davanti alla voce francese, orienta la sua scelta sul gallicismo anche se in costruzioni sintattiche differenti. Questo succede,

---

<sup>132</sup> *Corpus OVI*.

<sup>133</sup> Polidori 1864, p. 46 (sottolineatura mia).

<sup>134</sup> Nel *Tristano riccardiano*, in Parodi 1896, p. 93.

<sup>135</sup> Sempre nel *Tristano riccardiano*, in Parodi 1896, p. 121.

<sup>136</sup> Lisini 1903, vol. 2, p. 394 (sottolineatura mia).

<sup>137</sup> In Castellani 1952, p. 313.

<sup>138</sup> Si vedano i testi a carattere pratico, come il *Journal* compilato da Clément de Fauquembergue, canonico di Notre Dame e segretario civile del Parlamento, tra il 1417 e il 1420, in cui si parla di «bon blé fourment, loyal et marchand» in Tuetey – Lacaille 1903-1915, vol. 1, p. 377. Anche in testi allegorici come il *Quadrilogue invectif* di Alain Chartier del 1422 si può trovare l'aggettivo con la medesima accezione, riferito in questo caso ad una generica *merchandise*, in Droz 1950, p. 21, ma cfr. la più recente traduzione Boutet 2002.

<sup>139</sup> Si veda l'occorrenza rintracciata del quarto cantare all'ottava XLV che è un'inserzione del canterino, per il testo rimano a Bendinelli Predelli 2015, p. 43.

ad esempio, nel quinto cantare all'ottava VIII: Artù affida sua moglie Ginevra a Mordaretto e nella prosa chiede al cavaliere stesso di proteggerla *loiaument*<sup>140</sup> mentre nei versi il re gli chiede «che di suo dama gli fosse leale»<sup>141</sup>. Dall'avverbio all'aggettivo, mantenendo però il medesimo significato: Artù, di fatto, chiede al suo fidato nipote di custodire fedelmente la regina, ignaro del fatto che subirà un doppio tradimento, sia dalla moglie che da Mordaretto. Per quello che riguarda le altre due occorrenze, l'ottava XLV del cantare IV e l'ottava XLVIII del cantare VI, non sono state trovate corrispondenze: nel primo caso, l'intera strofa non trova nella *Mort Artu* un modello, mentre nel secondo il canterino rielabora la sequenza modificando il discorso diretto. Il contenuto è molto simile ma è diversa la forma in cui viene raccontato: Artù ha ordinato a Girflette di gettare Exalibur nel fiume ma il cavaliere è piuttosto reticente. Se nella prosa il re gli ordina di non tormentarlo ulteriormente e di eseguire senza indugio gli ordini, nei versi invece Artù richiama la fedeltà dimostrata precedentemente, in nome della quale Girflette non deve ora rinnegarlo. Questa sequenza, che pur segue la narrazione francese, è in realtà oggetto di una forte rielaborazione del canterino per quel che riguarda la linea del tempo: si tratta infatti di un'inversione degli episodi a partire dalla battaglia di Salisbury. Nella *Mort Artu* Artù, Lucan e Girflet si ritirano a pregare alla Nera Cappella, poi il re uccide Lucan abbracciandolo troppo stretto e solo a questo punto chiede a Girflet di gettare Excalibur nel lago. Nel cantare, invece, la richiesta di Artù precede gli altri avvenimenti: dopo aver chiesto a Girflette di liberarsi della spada, i tre passano la notte in preghiera e Artù uccide, sempre con un abbraccio Lucan. Il canterino, dunque, non segue pedissequamente la sua fonte ma la rielabora, intervenendo anche sulla struttura narrativa. Se a questo si aggiunge poi la (presunta) antichità del prestito, è facile immaginare che l'uso di *leale* non sia dovuto al francese, che forse, in qualche caso, orienta la scelta dell'autore, facendo sì che il canterino ricorra ad una voce che probabilmente avverte come prossima ma, quasi certamente, non come derivata.

---

<sup>140</sup> Si vedano Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 316, al capitolo 140.

<sup>141</sup> Bendinelli Predelli 2015, p. 46.

## **Lealmente** avv.

‘in modo da non contravvenire alla legge o alla morale; fedelmente’

◇ Forme:

*lealmente, lialmente.*

◇ Occorrenze:

- PG: ▫ LXIV.5 Per lo suo amore, quanti ne trovano, / io zuro lialmente a l’alto Dio...

- *Febus*: ▫ IV.LVI.2 Disse Febus: “ciò ch’io t’empromissi, sire, i’ te l’aterò ben lealmente...

◇ Etimo: da *leale* su modello del francese *loyalement*<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

Tra le più antiche attestazioni dell’avverbio si trovano in un testo di area anglo-normanna la *Vie de sainte Marguerite* di Wace<sup>2</sup>, composta durante il suo periodo da *clerc lisant*<sup>3</sup>, probabilmente prima del 1160, anno in cui dovette cominciare la compilazione del *Roman de Brut*<sup>4</sup>. Un’indicazione più precisa sulla data di realizzazione dell’agiografia viene fornita da una delle sue prime studiose, Francis<sup>5</sup>, che ritiene la *Vie de sainte Marguerite* la prima opera di Wace, collocandone la composizione nel 1135<sup>6</sup>. In questa *Vie*, l’avverbio *lealment* si trova al v. 43 nella descrizione dell’*enfance* della futura santa, nata in Antiochia: di lei viene raccontato che fu una bambina dal buon carattere,

---

<sup>1</sup> FEW V, p. 240a. Ma si vedano anche AND s.v. *lealment*; T – L s.v. *läal* (*läaument*); Cella 2003, p. 452; DEAF s.v. *leaument*; DEI s.v. *lealel*; DELI 2 s.v. *leale*; DFM s.v. *läaument*; DMF s.v. *loyalement*; GD s.v. *loiament*; GDC s.v. *loiament*; TLFi s.v. *loyalement*; REW 4968; TLIO s.v. *lealmente*.

<sup>2</sup> Keller 1990.

<sup>3</sup> Holden 1970-1973 vol. 3, p. 215 e Keller 1990, pp. 36-49.

<sup>4</sup> Arnold 1938-1940, vol. 1, p. LXXXV e Ronsjö 1942, p. 20.

<sup>5</sup> Francis 1927.

<sup>6</sup> Sono tre le motivazioni principali che spingono la studiosa a ritenere la *Vie de sainte Marguerite* la prima opera: in primo luogo, in questa agiografia mancano delle indicazioni sulla composizione stessa da parte dell’autore, che invece vengono esplicitate nel *Saint Nicolas* e nella *Conception Notre Dame*; non vi è poi traccia del titolo di *maistre*, come invece succede nelle altre due opere citate e, infine, lo stile sembra più semplice e meno raffinato, si veda Francis 1927, pp. XVI-XVII.

già servitrice di Dio in giovane età e che, quindi, Margherita «crestiene esteit lealment»<sup>7</sup>. Il contesto è ovviamente religioso e *lealment* è da intendersi riferito 'secondo i dettami del Signore Dio': seppur bambina, la giovane è già un'ancella di Dio<sup>8</sup> e rispetta i comandamenti e le regole del buon cristiano, senza che le venga imposto.

L'occorrenza successiva, sempre in ambito letterario, è di qualche decennio successiva e si trova nell'*Erec et Enide*<sup>9</sup>, il primo de grandi romanzi di Chrétien de Troyes: qui il contesto è differente, non si tratta più della morale cristiana ma di quella cavalleresca. La *lealtà* è dovuta nei confronti due grandi signori: il re (o altri suoi rappresentanti) e Amore; entrambi hanno un complesso e articolato sistema di regole che i rappresentanti della corte devono seguire. I massimi rappresentanti di queste dinamiche sono i cavalieri della Tavola Rotonda: se non rispettassero i rigidi dettami della vita cortese non potrebbero sedervisi ed ecco quindi che questi eroi e le loro compagne si amano *l'èaumant*<sup>10</sup> e con la stessa sincerità prestano servizio al loro sovrano. Si prenda ad esempio il *Lancelot o Chevalier de la charrette*: durante la festa dell'Ascensione, una festività che segnava il ritorno della bella stagione e dunque il momento migliore per le avventure sia cavalleresche che amorose, un cavaliere prende la parola rivolgendosi ad Artù con aspre accuse. Il re viene accusato di essere troppo debole e povero per poter governare le sue terre e chi le abita e Keu, un membro della Tavola Rotonda, coglie l'occasione per abbandonarla dicendo di aver a lungo servito Artù «par boene foie et l'èaumant»<sup>11</sup>. I tempi però sono ormai cambiati e Keu non reputa più di dover fedeltà al suo sovrano, motivo per cui si allontana dalla corte<sup>12</sup>. Anche tra pari servono promesse di lealtà: nelle dinamiche di scontri, soprattutto individuali, c'è un codice da rispettare per il quale non bisogna né fuggire né ricorrere a colpi scorretti. Se questo è implicito nelle occasioni collettive come le giostre e i

---

<sup>7</sup> È il v. 43 in Keller 1990, p. 98. L'editore pone a confronto due trascrizioni diplomatiche: si tratta della versione tradata dal codice Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3516 (siglato A) e di quella del manoscritto Troyes, Bibliothèque Municipale, 1905 (T). In A, la cui *scripta* riconduce al nord della Francia, la grafia dell'avverbio è *loialment*, in Keller 1990, p. 24 e p. 57.

<sup>8</sup> Si guardi al v. 32 in Keller 1990, p. 98.

<sup>9</sup> Roques [1990].

<sup>10</sup> Così dice il malvagio Guivrez che, invaghitosi di Enide, vuole sposarla a tutti i costi, nonostante lei ami suo marito Erec di un amore fedele, in Roques [1990] p. 153. Ma si veda anche il v. 3481, in cui Erec riconosce la lealtà del comportamento della moglie, che interviene per salvargli la vita, in Roques [1990], p. 106.

<sup>11</sup> È il v. 88, per l'intera sequenza si vedano i vv. 30-114 in Croizy-Naquet 2006, pp. 70-74.

<sup>12</sup> Sulla figura di Keu si vedano i lavori di Merceron 1998 e Deschepper 2000.

tornei, tuttavia non lo è quando i duellanti non si conoscono e si trovano a scontrarsi su un terreno diverso da quello convenzionale: non mancano quindi promesse di rispettare queste regole come succede tra Lancillotto e il guardiano di un guado; i due combattono perché il cavaliere *de la charrette*, immerso nei suoi pensieri, è entrato nel fiume nonostante i divieti del suo custode che vuole dunque punire l'arroganza di Lancillotto. Quest'ultimo accusa poi il guardiano di voler evitare il duello che risponde così al cavaliere: «"Chevaliers, monte / sor ton cheval seüremant, / et je te creant lëaumant / que je ne ganchisse ne fuie. / Honte m'as dite, si m'enuie»<sup>13</sup>. La fedeltà è nei confronti del codice cavalleresco l'avverbio rimanda per lo più alla fedeltà dovuta a questo sistema di norme e regole, ma non mancano delle più rare attestazioni in cui si conservi un senso più vicino al latino *legalis*. Sempre nel *Lancelot*, ad esempio, si trova un'occorrenza di *lëaumant* che è da intendersi come 'legittimamente, nel rispetto della legge': si tratta del v. 2118<sup>14</sup>, nel corso di un dialogo tra un vassallo e Lancillotto. Quest'ultimo, nel corso della propria *quête*, arriva nel castello del vassallo ma da qui non dovrebbe poter uscirne per via di una triste *coutume* che accomuna tutti i nati nel reame di Logres. Lancillotto, tuttavia, decide di rompere questa crudele usanza nel rispetto però della volontà di Dio, facendo tutto ciò che è in suo potere: in questo modo la *maleoite costume*<sup>15</sup> verrà meno e tutti potranno uscire *lëaumant* da questa prigionia<sup>16</sup>.

Nel *Perceforest* è il re Pelinor a reclamare *leaument* il premio del torneo in cui ha trionfato<sup>17</sup> ma quest'ultimo significato, però, si conserva soprattutto nei testi a carattere documentale, come gli archivi dell'Abbazia di Ely<sup>18</sup>, che, come si è già visto, traducono quattro diversi documenti latini degli anni compresi tra il 1140 e il 1160, o come il più tardo commento rimato ai sette sacramenti di Robert le Chapelain<sup>19</sup>. Qui, nella parte dedicata al matrimonio viene detto che perché l'unione sia riconosciuta dalla legge, la sposa deve essere consegnata al futuro marito da un parente. Qualora ciò non sia

---

<sup>13</sup> Sono i vv. 826-830 in Croizy-Naquet 2006, p. 112 (sottolineatura mia).

<sup>14</sup> In Croizy-Naquet 2006, p. 178.

<sup>15</sup> Si veda il v. 2102 in Croizy-Naquet 2006, p. 178.

<sup>16</sup> Ai vv. 2082-2121 in Croizy-Naquet 2006, pp. 178-180.

<sup>17</sup> Mi riferisco qui alla terza parte della grande narrazione, in Roussineau 1988-1993, vol. 1, p. 258.

<sup>18</sup> Short 2020.

<sup>19</sup> Il commento rimato è della seconda metà del XIII sec., si veda Sinclair 1995.

possibile, deve provvedervi un amico stretto, così che, davanti a Dio «ele sait leialment donee / et puy lealment espusee»<sup>20</sup>.

In alcuni documenti del Poitou<sup>21</sup> dell'agosto 1130 viene trascritto un processo a carico di un certo Guillaume de la Bertonnere, reo di aver ferito con un coltello Guillaume Arnaut<sup>22</sup>. Nel corso del processo, l'accusato sostiene di averlo colpito *lehuement*<sup>23</sup>, 'a buon diritto, legittimamente', e l'intera difesa verte proprio sulla legittimità del colpo inferto: se Guillaume de la Bertonnere reputa le sue azioni legittime, considera «à tort»<sup>24</sup> quelle di Guillaume Arnaut, che ha risposto ferendo l'avversario con una spada. Il verdetto è a favore dell'accusato che sarà immediatamente rilasciato dall'arresto mentre l'accusante sarà ritenuto colpevole e dovrà quindi presentarsi alle «*prochaines assise ou en avant, toutes le fois que nous l'en requerrions ou que mestier seroit*»<sup>25</sup>.

Con il medesimo significato di 'in accordo alla legge' l'avverbio si trova anche in testi geograficamente periferici: mi riferisco ad alcuni atti di Consiglio in Irlanda durante il regno di Riccardo II<sup>26</sup>. Trattandosi di documenti ufficiali, è possibile ricostruire con precisione la data e individuare i personaggi coinvolti: si tratta di un atto del 1393<sup>27</sup> in cui si discute circa la sorte di James de Verdon, il cui padre aveva ceduto la proprietà del feudo di Clonmore. Il figlio chiede che gli venga restituita avendo ormai raggiunto la maggiore età e quindi «*que lage le dit suppliant est en bone [maniere] et loialment devant le dit eschetour prové*»<sup>28</sup>. Conformemente a quanto previsto dalla legge, dunque, James de Verdon deve giurare di avere l'età consona per poter riottenere i territori un tempo appartenuti al padre.

Come già per *leale*, si conserva anche un significato legato all'ambito mercantile: se si prendono gli scritti del parigino Jean Juvéal des Ursins<sup>29</sup> si trovano infatti le regole a che i mercanti devono rispettare. Fra queste viene detto che «*en tant qu'i touche les marchans, faictes vos marchandises bien et loyalment, sans excessivement gagner en*

---

<sup>20</sup> Sinclair 1995, p. 243 (sottolineature mie).

<sup>21</sup> Si veda l'ampia raccolta Guerin 1881-1896; Guerin 1898-1909 e Guerin – Celier 1914-1919.

<sup>22</sup> Guerin 1881-1896, vol. 1, pp. 362-368.

<sup>23</sup> Guerin 1881-1896, vol. 1, p. 363 e p. 367.

<sup>24</sup> Guerin 1881-1896, vol. 1, p. 367.

<sup>25</sup> Guerin 1881-1896, vol. 1, p. 367.

<sup>26</sup> Graves 1877.

<sup>27</sup> Graves 1877, pp. 196-199.

<sup>28</sup> «*quel age*» sarà da leggersi «*quel age*», in Graves 1877, p. 198 (sottolineatura mia).

<sup>29</sup> Lewis-Hayez 1978-1992.

revendent ce que achetez, sans grans convoitise ou avarice»<sup>30</sup>. *Loyalment* qui può essere inteso come ‘conformemente alle regole di qualità della merce’, anche perché, come si è visto, *leale* mantiene un significato di ‘non adulterato’, riferibile soprattutto alle merci commestibili<sup>31</sup>.

Con il tramonto del Medioevo e l’aprirsi della grande stagione del Rinascimento, il concetto di *lealtà* nei confronti del signore (sia esso il re o la *fin amor*) perde progressivamente importanza: l’idea cavalleresco viene via via ad indebolirsi, i cavalieri non sono più considerati i massimi rappresentanti dell’ideale di vita cortese che diventa un lontano modello cui guardare con nostalgia. In questo contesto storico si inserisce l’opera di Antoine de la Sale, il *Jehan de Saintré*<sup>32</sup> del 1456, in cui l’autore delinea la figura di un cavaliere ideale, ormai irraggiungibile, che detta le regole di condotta. Il protagonista, il giovane Jehan, viene convinto dalla Dame des Belles-Cousines a sceglierla come sua dama, così che posso venire da lei educato fino a diventare un personaggio conosciuto ed ammirato in tutta Europa. Non si tratta però di un romanzo edificante ma di una satira di tutta la teoria dell’amor cortese, in cui una situazione tanto perfetta da sembrare impossibile viene ribaltata da un finale dissonante. I dettami della *fin amor* vengono esplicitati dalla Dame des Belles-Cousines che ricorre più volte all’avverbio *loialment* per descrivere la reciproca fedeltà che deve suggellare il patto d’amore tra i due amanti. La dama, prendendo direttamente la parola, spiega al suo giovane cavaliere come scegliere la propria compagna:

“...Sire, devez vous choisir dame qui soit de hault et noble sang, saige, et qui ait de quoy vous aidier et mettre sus a voz besoings, et celle tant servir et loialment amer, pour quelque peine que en aiez a souffrir, qu'elle cognoisse bien la parfaite amour que sans deshonneur lui pourtez. (...) Encores sur ce propos vous dy je plus que cil qui entend a loialment une telle dame servir je dy que il puet estre sauvez en ame et en corps, et veez cy la raison comment”<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Lewis-Hayez 1978-1992, vol. 1, p. 77; si trova nel documento *Tres reverends et reverends peres en Dieu* del 1433, pp. 55-91.

<sup>31</sup> Si veda, ad esempio, il già citato *Journal* di Clément de Fauquembergue (Tuetey – Lacaille 1903-1915, vol. 1, p. 377).

<sup>32</sup> Misrahi – Knudson 1965.

<sup>33</sup> Misrahi – Knudson 1965, pp. 16-17 (sottolineature mie).

Un cavaliere deve amare *loialment* la sua dama, su modello di Lancillotto, Galvano, Tristano, Guiron le courtois e «des autres preux de la Table Ronde»<sup>34</sup>: sono questi i valenti cavalieri che la protagonista femminile del *Jehan de Saintré* cita a modello, divenuti tanto celebri proprio per «estre vrays amoureux et de bien loialment servir leurs dames»<sup>35</sup>. La fedeltà assoluta, dunque, è ormai percepita come qualcosa di lontano e irraggiungibile, con il tramonto della stagione cavalleresca, vengono meno anche i suoi ideali e i valori, fra cui, appunto, la *lealtà*.

Come si è visto, si tratta di avverbio caratteristico del *servitium amoris* e, dunque, non stupisce l'ampio numero di occorrenze nella produzione in lingua d'oc, che, come si vedrà più avanti, costituisce uno, seppur non l'unico, canale di diffusione della voce in area italiana.

Tra le prime attestazioni spicca quella rintracciata nell'*Ensegnamen* di Garin lo Brun<sup>36</sup>: si tratta del più antico *ensenhamen* conservato, un poema didattico in esametri rimati isometrici datato al 1155<sup>37</sup>, il cui tema principe è il comportamento che le dame della corte devono tenere per accompagnare adeguatamente i propri mariti. In realtà, nel corso dell'opera si sviluppa un lungo *excursus* sul progressivo decadimento dei costumi contemporanei: se un tempo Amore «solia aver / gran força e gran poder»<sup>38</sup>, ora non è più così al punto che il poeta fatica a trovare «domna c'am leialmen / ni senz galiamen»<sup>39</sup>. Nonostante ci si trovi, di fatto, nel pieno della stagione letteraria della *fin'amor* si avverte già un senso di nostalgia per un tempo passato, dove l'amare *lealmente* era la norma: viene così a crearsi una contrapposizione con la contemporaneità, a cui la *lealtà* non appartiene più.

*Leialmen* si trova in una delle più celebri canzoni di Arnaut Daniel, *En breu brizara-l temps braus* (BdT 29.09)<sup>40</sup>: questa lirica dall'incipit invernale che racconta la sofferenza dell'amante è in realtà un terreno di sperimentazione per il «miglior fabbro del parlar

---

<sup>34</sup> Misrahi – Knudson 1965, p. 9.

<sup>35</sup> Misrahi – Knudson 1965, p. 9 (sottolineatura mia).

<sup>36</sup> Regina Bruno 1966.

<sup>37</sup> Ippolito 2001, p. 228.

<sup>38</sup> La citazione è dai vv. 63-64 in Regina Bruno 1966, p. 73.

<sup>39</sup> Sono i vv. 81-82, in Regina Bruno 1966, p. 74.

<sup>40</sup> Eusebi 1984, pp. 74-80 (in Eusebi 1995 è alle pp. 100-106).



materno»<sup>41</sup>, in cui il poeta gioca con l'arte della parola ricercando la perfezione del *trobar clus*. La complessità formale riveste i concetti topici della letteratura cortese, come si vede nella seconda *cobla* che ripercorre le caratteristiche della *fin'amor*:

II            Amors es de pretz la claus  
10 e de proeza us estancx  
              don naisson tug li bon frug,  
              s'es qui leialmen los cuelha,  
              que un non delis gels ni niula  
              mentre que·s noiris el tronç:  
15 mas si·l romp trefas ni culvertz,  
              peris tro leials lo sagre<sup>42</sup>.

L'avverbio si riferisce agli amanti che colgono i frutti del giardino di Amore: questi, per potervi accedere devono comportarsi *lealmente*, devono cioè rispettare le rigide regole che vincolano i personaggi protagonisti della *fin'amor*, tra cui l'assoluta fedeltà.

La voce è a tal punto penetrata del lessico specialistico che diventa un punto cardine anche per i poeti italiani che scrivono in lingua d'oc, come Bonifaci Calvo e Bartolomeo Zorzi. Bonifaci Calvo vi ricorre nel *partimen* con Luquet Gatelus, *Luquetz, si·us platz mais amar finamen* (*BdT* 101.08a)<sup>43</sup> in cui si discute su cosa sia preferibile, se sopportare la sofferenza di un amore non ricambiato o se sedurre con ogni mezzo, lecito e non, la propria amata. In questo gioco lirico, Bonifaci Calvo si trova a sostenere la seconda tesi, in un ribaltamento della poetica tradizione: il poeta sostiene che chi seduca con l'inganno una dama, sapendo che questa sarà poi felice d'esser stata sedotta, agisca correttamente, mentre è da sciocchi languire nella sofferenza, «aman leialmen»<sup>44</sup>. Si tratta, ovviamente, di una mera finzione poetica, in cui le caratteristiche proprie dell'amor cortese vengono parodiate a mero scopo ludico. Per quel che riguarda Bartolomeo Zorzi, invece, si tratta di una canzone di stampo più tradizionale, *Totz hom qu'enten en valor* (*BdT* 74.18)<sup>45</sup> dai toni moraleggianti: si tratta infatti di una invettiva contro i nemici della cortesia, per i quali il poeta si augura, nella *tornada*, la condanna

---

<sup>41</sup> La ben nota definizione è data da Dante nel v. 117 del canto XXVI del *Purgatorio*, in Petrocchi 1994, vol. 3, p. 454.

<sup>42</sup> Eusebi 1984, p. 76 (in Eusebi 1995 è a p. 102) (sottolineatura mia).

<sup>43</sup> Harvey – Paterson 2010, vol. 1, pp. 219-225

<sup>44</sup> È il v. 36 in Harvey – Paterson 2010, p. 222.

<sup>45</sup> Levy 1883, p. 55-58; si veda anche l'edizione Corradini per RIALTO.

all'infelicità eterna, al contrario di quelli che «amon lejalmen»<sup>46</sup> che meritano una «gran bon'aventura»<sup>47</sup>. A questi si aggiunge la canzone dedicata a Beatrice d'Este di Rambertino Buvaelli, *Al vor m'estai l'amoros deziriers* (BdT 281.01)<sup>48</sup>, oltre a *Qan an plus creis, dompna, l desiriers* di Sordello (BdT 437.26)<sup>49</sup>.

L'avverbio *lealment* circolava già nell'Italia: ne è testimone un discreto gruppo di liriche composte da trovatori originari del sud dell'odierna Francia composte però nelle corti italiane, si pensi al *partimen* tra Guillem de la Tor e un certo Imbert, *Seigner n'Imbertz, digatz vostr'esciensa* (BdT 236.08)<sup>50</sup>, per cui si è identificato Imbert con il conte Umberto di Biandrate<sup>51</sup>. Un'altra occorrenza si trova in un *descort* dello stesso autore, *En vos ai mesa* (BdT 236.03a)<sup>52</sup>, sempre dalla tematica amoroso-cortese, composta verso il 1215 alla corte dei Malaspina<sup>53</sup>. Un altro *partimen* composto in area italiana nello stesso periodo è quello tra Aimeric de Peguillan e Albertet, *Albert cauzetz al vostre sen* (BdT 10.03)<sup>54</sup>, dedicato Emilia Traversi a Ravenna: Emilia dei Conti Guidi sposò nell'aprile 1212 il Conte Pietro Traversara di Ravenna e questa occasione costituisce il *terminus post quem* per la datazione della lirica, mentre *l'ante quem* è dato dall'anno 1220, quanto Beatrice d'Este si ritirò in convento<sup>55</sup>. Sempre delle nozze sono l'occasione per *Qan la freidors irais l'aura dousana* di Elias Cairel (BdT 133.10)<sup>56</sup>, una canzone

---

<sup>46</sup> È il v. 99 in Levy 1883, p. 58

<sup>47</sup> Si tratta del verso conclusivo, il v. 100, in Levy 1883, p.58.

<sup>48</sup> Melli 1978, pp. 219-232, *leialmen* si trova al v. 39 e al v. 43, alle pp. 224-225.

<sup>49</sup> Boni 1954, pp. 52-54, l'avverbio si trova al v. 24 a p. 52.

<sup>50</sup> Harvey – Paterson 2010, vol. 2, pp. 638-645; l'occorrenza è al v. 17 a p. 640. Si veda anche Negri 2006, pp. 51-60. Si tratta di un *partimen* di argomento amoroso cortese: ci si chiede quale tra due dame sarà maggior oggetto di riconoscenza, se quella che non concede nulla all'amante, nemmeno dopo numerose richieste o quella che accorda spontaneamente il proprio amore. Per quello che riguarda la datazione, il *partimen* deve essere stato composto tra il 1217 e il 1225: dopo questa data Guillem de la Tor si trovava già alla corte d'Este, in Negri 2006, p. 60.

<sup>51</sup> Blasi 1934, pp. 71-72; Negri 2002, p. 414 e Negri 2006, pp. 59-60.

<sup>52</sup> Negri 2006, pp. 105-113; l'occorrenza è al v. 47 a p. 107.

<sup>53</sup> Il discordo è dedicato a Selvaggia e Beatrice, le due figlie di Corrado Malaspina, morte nel 1120 e nel 1225, in Negri 2006, pp. 112-113. Per i rapporti tra la corte dei Malaspina e i trovatori rimando a Caïti-Russo 2005, in particolare alle pp. 267-278.

<sup>54</sup> Harvey – Paterson 2010, vol.1, pp. 21-27, l'occorrenza è al v. 48 a p. 24. L'argomento è quale dama un amante dovrebbe scegliere, se quella che maggiormente ama o quella che pretende una fedeltà esclusiva.

<sup>55</sup> Per la datazione si veda Bettini Biagini, pp. 50-51.

<sup>56</sup> Lachin 2004, pp. 442-467, l'occorrenza è al v. 10 a p. 454.

dedicata alla moglie Giovanna di Azzo d'Este, che si unirono in matrimonio nel 1221<sup>57</sup> e che, dunque, deve esser stata scritta in Veneto, alla corte degli Este.

È piuttosto raro trovare l'avverbio *lealmente* in un contesto legato all'amore coniugale: i matrimoni, di fatto, erano l'opposto dell'amor cortese in quanto contratti che prevedevano una realizzazione fisica, tanto agognata ma difficilmente realizzabile nel contesto delle dinamiche cortesi. Tuttavia, con il tramonto della stagione trobadorica, si assiste ad un progressivo mutamento e la maggior rilevanza che la componente cristiana andava via via acquisendo fa sì che in un testo religioso come il *Gardacors de Nostre Dona Santa Maria*<sup>58</sup> un mistero occitano del XIV sec. si trovi *leialmens* in riferimento all'unione matrimoniale<sup>59</sup>, oltre che al sincero amore dovuto a Dio stesso<sup>60</sup>.

Segnalo infine alcune attestazioni, meno frequenti che quelle in senso amoroso-cortese, in cui *leialmen* ha un valore politico: sono i sovrani che governano «la terra ab dreit e leialment», come nella *Guerra de Navarra* di Guilhem Anelier de Tolosa<sup>61</sup>, mentre nella *Chanson de la Croisade Albigeoise* viene richiesto di «jutjar leial»<sup>62</sup>. Quest'ultimo contesto è sicuramente interessante: ci si trova nella sequenza della *Chanson* che mette in scena l'incontro tra il conte Raimondo VI, accompagnato dal figlio Raimondetto, dal conte di Foix Raimondo Ruggero e altri signori del Midi, e papa Innocenzo III, venuto al palazzo del Laterano con il vescovo di Tolosa e Guy de Monfort. Si tratta di un incontro che preannuncia il tema politico-religioso oggetto del poema: da un lato Raimondo VI rappresenta le pretese signorili mentre Innocenzo III è il portavoce delle istanze ecclesiastiche che si ponevano come obiettivo la punizione degli eretici. Il papa è sopraffatto dalle pressioni degli ecclesiastici presente e a nulla serve il richiamo alla fedeltà pronunciato dal conte di Foix che si esprime a favore dei diritti di Raimondetto e del padre. Non sapendo di trovarsi davanti alla decisione finale, il conte si rivolge direttamente a Innocenzo III in questo modo «soi venguts en ta cort per jutjar leialment, / eu e-l rics coms mos-senher, e sos filhs ichament, / qu'es bel e bos e savis e

---

<sup>57</sup> Si vedano a tal proposito Canettieri 1992 e Lachin 2004, pp. 449-451.

<sup>58</sup> Dobelmann 1942.

<sup>59</sup> Al v. 246 in Dobelmann 1942, p. 67.

<sup>60</sup> Al v. 361 in Dobelmann 1942, p. 68.

<sup>61</sup> Berthe – Cierbide – Kintana – Santalo 1995, vol. 2, p. 117.

<sup>62</sup> Al v. 16 della lassa 144, in Martin-Chabot 1960-1973, vol. 2, p. 44.

de petit jovent, / ez anc no fe ni dig engan ni falthimnet»<sup>63</sup>. Raimondetto viene descritto quasi come un campione dell'amor cortese, bello, buono, saggio e di giovane età e, allo stesso, tempo, incapace di fare alcun male: in un contesto politico, dunque, questo passaggio si richiama alla tradizione trobadorica, di cui la *lealtà*, come si è visto, era una componente fondamentale. Il conte di Foix richiede un giudizio *leale*, chiede cioè al papa di decidere nel rispetto dei patti di fedeltà ma le sue aspettative saranno deluse: Innocenzo III, infatti, deciderà di espropriare comunque le terre che Raimondetto avrebbe dovuto ereditare<sup>64</sup>.

L'argomento politico lascia intravedere echi della lirica provenzale e in questo contesto *leialment* si richiama, probabilmente, ad entrambe le componenti: da un lato il papa dovrebbe rispettare gli accordi precedentemente presi, dall'altro si trova in Raimondetto un perfetto campione di quell'etica cortese che si rifà ad un mondo oramai perduto.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico<sup>65</sup>:

La prima attestazione dell'avverbio *lealmente* si trova nelle canzoni di Giacomo da Lentini, *Madonna mia, a voi mando*<sup>66</sup> e *Poi non mi val merzé né ben servire*<sup>67</sup>. In entrambi i casi, *lealmente* accompagna il verbo *amare*<sup>68</sup>: si tratta dunque di una ripresa dell'ideale della *fin'amor*, in cui il sentimento amoroso prevede un'assoluta fedeltà da parte dell'amante nei confronti della dama. In particolare, *Madonna mia, a voi mando* è un *salut d'amor*<sup>69</sup>, la prima epistola lirica amorosa italiana, che si inserisce nel solco della tradizione trobadorica di questo genere, avviatosi con *Donna, cel qe·us es bos amics* (BdT 389.I)<sup>70</sup>. La canzone di Giacomo da Lentini, che pur rispetta gli elementi fondativi dei

---

<sup>63</sup> Sono i vv. 16-19 della lassa 144, in Martin-Chabot 1960-1973, vol. 2, p. 44 (sottolineatura mia).

<sup>64</sup> Si veda la lassa 143 in Martin-Chabot 1960-1973, vol. 2, pp. 40-44.

<sup>65</sup> Includo in questo regesto anche le occorrenze di *leale mente* che mostrano un diverso grado di grammaticalizzazione, segnalandole di volta in volta.

<sup>66</sup> *PSs*, vol. 1, pp. 281-298.

<sup>67</sup> *PSs*, vol. 1, pp. 315-334.

<sup>68</sup> Si trova rispettivamente al v. 6 e al v.3, in *PSs*, vol. 1, p. 285 e p. 320.

<sup>69</sup> Di Girolamo 2006.

<sup>70</sup> L'edizione è in Gambino 2009, pp. 207-233. Permangono dei dubbi sulla paternità del testo che, se fosse di Raimbaut d'Aurenga, come sostenuto da Carapezza 2001, sarebbe il più antico *salut*. Tuttavia, il copista del codice siglato G (Milano, Biblioteca Ambrosiana, R.71 sup.), latore unico del testo, rubrica il testo scrivendo *Rambaut d' varêga*, attribuendolo quindi a Raimbaut de Vaqueiras, spostando così di alcuni anni la possibile datazione del testo.

*salutz* trobadorici<sup>71</sup>, non manca di elementi innovativi nelle strofe di apertura e di chiusura. Una prima novità è il mezzo del messaggio: il poeta non invia un messaggero o una pergamena, ma i suoi stessi pianti e sospiri<sup>72</sup>, presenti nei *salutz* ma mai usati «per messaggio»<sup>73</sup>. Anche l'*autonominatio* dell'ultima strofa è un elemento innovativo, non tanto per quel che riguarda il Notaro che vi ricorre anche in *Meravigliosamente*<sup>74</sup>, ma per il genere lirico che non prevede tradizionalmente una firma a chiusura dell'epistola. Giacomo da Lentini, dunque, riprende e rielabora la tradizione trobadorica e, in questo contesto l'uso di *lealmente* in accompagnamento al verbo *amare* è uno stilema piuttosto topico che si trova, simile ma non identico, anche in uno dei possibili modelli di *Madonna mia*, il *salut* occitano ma composto in Italia *D'un saluz me voill entremetre* (BdT 281.03) di Rambertino Buvaelli<sup>75</sup>, attivo tra il 1201 e il 1221. Questo componimento è, probabilmente, un antecedente<sup>76</sup> non troppo lontano del Notaro ed il primo il primo *salut* strofico in assoluto<sup>77</sup>, in cui si realizza un ibrido tra il nascente genere del *salut* vero e proprio e quello della *canço*, ben più popolare. Il concetto della lealtà amorosa si trova qui espresso in due strofe: nella II l'autore dichiara che «ni no fo anc nulz amador / qui fos tant leials vers amor»<sup>78</sup> come è lui, che ama senza ottenere nulla in cambio. La *tornada* posta a chiusa del *salut* assume dei toni proverbiali e torna

---

<sup>71</sup> All'invocazione alla dama, segue l'invio del messaggio, con l'enunciazione della propria sofferenza amorosa e la canzone di chiude con una dichiarazione di sottomissione nei confronti dell'amata.

<sup>72</sup> Si guardi a primi due versi: «Madonna mia, a voi mando/ in gioi li mei sospiri», in *PSs*, vol. 1, p. 285.

<sup>73</sup> Al v. 12, in *PSs*, vol. 1, p. 286.

<sup>74</sup> Si vedano i vv. 62-63 in *PSs*, vol. 1, p. 49.

<sup>75</sup> L'edizione curata da Verlatto è in Gambino 2009, pp. 442-465, alle pp. 442-445 si trova la discussione sulla questione attributiva. Per il rapporto tra i due testi si veda Di Girolamo 2006, pp. 12-15.

<sup>76</sup> Non è chiaro, invece, che rapporto sussista tra il componimento di Rambertino Buvaelli e le due *coblas* di *Dompna valen, saluz et amistaz* di Sordello (BdT 437.14): si tratta infatti di un *salut* mutilo e, ad oggi, non databile, motivo per cui non si può definire con certezza quale delle due liriche preceda l'altra. Di certo, c'è un gioco di richiamo, dato che alcune espressioni tornano identiche in entrambi i testi, come «cor galiador». Per il testo di Sordello si veda l'edizione Verlatto in Gambino 2009, p. 550-563.

<sup>77</sup> *D'un saluz me voill entremetre* rappresenta «probabilmente un tentativo di innovazione della forma-canzone sul modello dell'epistola in versi – tentativo certamente favorito dalla familiarità dell'autore con il genere-salut e in particolare con la produzione epistolare di Arnaut de Marueilh, ma che resta tuttavia sperimentale e isolato» in Cerullo 2009, p. 166. Si veda anche l'introduzione sempre a cura di Cerullo in Gambino 2009, pp. 17-159 (più specificatamente alle pp. 144-150).

<sup>78</sup> Sono i vv. 16-17 della *cobla* II in Gambino 2008, p. 458.

sulla questione della ricompensa: chi si dimostra un «leials servidor» nei confronti del suo signore, che, in questa lirica è Amore, dovrebbe essere ricompensato<sup>79</sup>. Giacomo da Lentini riprende il concetto di fedeltà amorosa declinandolo però diversamente: anche in questo caso l'autore non trova ricompensa nel comportamento della dama ma non si definisce un leale servitore o un leale amante ma ricorre all'avverbio *lealmente* per completare il verbo *amava*. La fedeltà è riferita all'azione di amare e passa dall'essere un aggettivo riferito alla natura stessa dell'amante-servitore all'identificare una modalità specifica di comportamento.

Trattandosi, come si è visto, di una voce strettamente legata alla *fin amor* non stupisce che, dopo il Notaro, *lealmente* si trovi nelle liriche di diversi esponenti della Scuola Siciliana, spesso in accompagnamento ad *amare* o a *servire*, i due verbi che meglio rispecchiano le azioni del *servitium amoris*, come l'Abate di Tivoli<sup>80</sup>, Rinaldo d'Aquino<sup>81</sup>, e Federico II con celebre *Dolze meo drudo*<sup>82</sup>. L'avverbio si trova anche nei testi dei Siciliani non toscanizzati, come *Pir meu cori alligrari* di Stefano Protonotaro<sup>83</sup> e il frammento *Alegru cori* di Re Enzo<sup>84</sup>.

L'avverbio entra poi nella produzione della Scuola Toscana a partire da Bonagiunta Orbicciani con *Quando apar l'aulente fiore*<sup>85</sup>: nell'*incipit* primaverile, l'arrivo della bella stagione porta con sé la rinascita, gli uccellini riprendono il loro canto e gli innamorati si rinfrancano, ma solo coloro che «aman lealmente»<sup>86</sup>, e cioè che rispettano un vincolo di fedeltà nei confronti della donna amata.

In Guinizzelli si assiste ad un primo cambio di significato, dato che *lealmente* diventa l'avverbio di modo di *consigliare*: Speranza prende la parola per confortare l'animo del

---

<sup>79</sup> «Qar qui es leials servidor, / de bon cor envers son seignor, / deu ben per dreit trobar merces» in Gambino 2009, p. 464.

<sup>80</sup> Si trova nel sonetto *Qual om riprende altrui spessamente* che fa parte della tenzone con Giacomo da Lentini, in cui accusa il Notaro di non amare *lealmente*, al v. 4 in *PSs*, vol. 1, p. 371.

<sup>81</sup> In *Per fin'amor vao si allegramente* Rinaldo d'Aquino dichiara di servire *lealmente* il suo signore, Amore, così che possa essere ricompensato per la sua fedeltà, in Contini 1960, vol. 1, pp. 112-114.

<sup>82</sup> Nella parte a voce maschile, l'io lirico si definisce in potere di Amore e di trovarsi nella condizione di amare *lealmente*, «senza falsia»; si veda Contini 1970, pp. 50-52.

<sup>83</sup> *Lialmente* è riferito al verbo *amare*, al v. 62 in Contini 1960, vol. 1, pp. 130-133.

<sup>84</sup> L'avverbio si trova nella dittologia «di bon cori e lialmenti», ad indicare la massima fedeltà e profondità dell'amore che l'io narrante prova, in Panvini 1962-1964, vol. 1, p. 661.

<sup>85</sup> Menichetti 2012, pp. 7-15.

<sup>86</sup> Menichetti 2012, p. 7.

poeta che vuol crede d'esser consigliato *lealmente*, 'con onestà e correttezza' nel dover servire con *leanza* la sua amata. Come si può notare, Guinizzelli ricorre a due voci corradicali a poca distanza, ma la seconda, *leanza*, è certamente una forma più gallicizzante rispetto all'avverbio, anche per via del suffisso *-anza*, considerato una marca galloromanza, declinandole in modo diverso. Se il sostantivo rimanda ancora al *servitium amoris*, l'avverbio riprende invece un'accezione morale che non stupisce nel contesto della produzione di Guinizzelli, che arricchisce la lirica italiana delle origini di sfumature filosofiche, derivata soprattutto dalla cultura della Scolastica. *Lealmente*, però, si trova anche in alcune liriche stilnovistiche senza che vi sia una connotazione moraleggiante come nelle canzoni di Chiaro Davanzati, dove l'avverbio va a completare i verbi *servire*<sup>87</sup> e *amare*<sup>88</sup>, in pieno accordo con i dettami dell'amor cortese che gli stilnovisti mutuano dai trovatori.

Si noti poi che *lealmente* si trova anche in alcuni sonetti di Cecco Angiolieri, che parodiano la *fin amor* e le sue rigide regole: è il caso *Sonetto, da poi ch' i' non trovo messo*<sup>89</sup>, dei versi «di pura imitazione o di pura esercitazione tecnico-letteraria per l'inserimento del poeta nella tradizione o nel cenacolo letterario senese»<sup>90</sup>. Il lessico è tecnico<sup>91</sup> e riporta alla tradizione siculo-provenzale, con numerose immagini tradizionali della lirica amorosa, come il bisogno di un messaggero e il vassallaggio nei confronti della donna, che deve essere fatto *lealmente*, con assoluta fedeltà.

L'avverbio si trova poi in numerosi testi a matrice oitanica come il già citato *Livro del governamento dei re e dei principi*<sup>92</sup> che dipende dalla traduzione francese<sup>93</sup> del *De Regimine principum* di Egidio Romano. Se si confrontano il testo galloromanzo con il volgarizzamento italiano, si può vedere come al *loiaument* corrisponda sempre un

---

<sup>87</sup> In *Quanto ch'è da mia parte* si trova al v. 48: «seguite sì come va la ventura, / servendo lèalmente / là dov'è il vostro core» in Menichetti 1965, p. 126

<sup>88</sup> In *Da che mi conven fare* al v. 56, «ma ella mi mostrava / di lèalmente amare», e in *Non già per gioia ch'agglia mi conforto* al v. 17, «in tanto posso de l'amor mesdire, / quant'ha morto un per lèalmente amare» in Menichetti 1965, p. 105 e p. 173.

<sup>89</sup> Marti 1956, p. 121.

<sup>90</sup> Marti 1956, p. 121.

<sup>91</sup> Si trovano voci come *messo*; *cortesia*; *servente* e *gentile*.

<sup>92</sup> Papi 2016-2018.

<sup>93</sup> Molenaer 1899.

*lealmente*, sicuramente indotto dalla fonte<sup>94</sup>. Nel primo libro, ad esempio, vengono raccontate le vicende de re Sardanapalo, in qualità di re incapace di rinunciare ai «dilecti del corpo (con)(tra) ragio(n)e»<sup>95</sup>:

cil rois estoit si desatemprez que il estoit tout donne as deliz de fame et de luxure et n'issoit mie hors de chambre por parler as barons de son reame, ainz lor escrivoit par lettres cen que il voloit que [li] princes feissent. Quer toutes ses paroles estoient en chambres as dames, et toute s'entente estoit en ensuivre les deliz de luxure. Dont il avint une foiz, que cil roi vout parler a .I. prince qui li avoit servi longuement et loiaument, si commanda que cil prince venist parler a lui<sup>96</sup>.

Il volgarizzatore traduce fedelmente, scrivendo che

quello re era sì no(n) tenp(er)ato ched elli s'era tutto dato ai dilecti de le femene (e) d(e) la lusuria, [38] e no(n)n esciva fuore de la sua camera p(er) andare o p(er) parlare ad alchuno barone del suo reame, [39] ançi lo ma(n)dava p(er) lettera ciò ch'elli volea che i sui p(re)nçi facess(er)o, [40] ché tutte le sue parole e tutto el suo ente(n)dim(en)to era ne la camera, en seguire le sue malvagie volontà di luxuria. [41] Unde ave(n)ne una volta che quello re volse parlare a un suo barone, el q(ua)le li avea s(er)vito longham(en)te (e) lealm(en)te; [42] sì coma(n)dò che q(ue)llo barone li ven(i)sse a parlare<sup>97</sup>.

Come si vede, il modello francese ha sicuramente orientato la scelta del traduttore ma questo non implica che *lealmente* fosse percepito come un vero gallicismo: più probabilmente, all'epoca della compilazione dell'opera, il 1288, la voce era già acclimatata, soprattutto per via dell'incredibile diffusione del sostantivo *leale*. Il trovare l'avverbio nella fonte faceva sì che gli autori italiani usassero *lealmente* piuttosto che l'indigeno *fedelmente*, che pur rappresenta, in un contesto come quello del *Livro*, una lezione perfettamente equivalente<sup>98</sup>.

---

<sup>94</sup> Un discorso analogo può essere fatto per un testo simile, seppur ben più tardo: mi riferisco al siciliano *Libru de li vitii et di li virtuti* che volgarizza tra il 1347 e il 1388 la *Somme le Roi* di Lorenzo d'Orléans. Per il testo francese si veda Brayer – Leurquin-Labie 2008, per quello italiano Bruni 1973.

<sup>95</sup> Papi 2016-2018, vol. 1, p. 305.

<sup>96</sup> Molenaer 1899, p. 59.

<sup>97</sup> Papi 2016-2018, vol. 1, p. 305.

<sup>98</sup> L'equivalenza vale per tutti i casi in cui nel testo italiano si trovi *lealmente*, che, si noti, corrisponde sempre ad un *loiaument* del testo francese. Dunque, in merito ai matrimoni, in cui marito e moglie non devono mai separarsi viene detto che sussistono due ragioni, «et la p(ri)ima ragio(n)e si è p(er) l'amore naturale e p(er) la fede che die ess(er) en fra ll'uomo e lla femena: ché neuno no(n)n ama lealm(en)te alchuno altro sed elli si dip(ar)te dal suo amore», che



Il caso del *Fiore* rispecchia quanto detto: *lealmente* si trova nel sonetto X, in cui Ragione rimprovera l'io lirico per il suo asservimento nei confronti del Dio d'Amore. Il contesto, dunque, è perfetto per l'uso dell'avverbio: Amante soffre in nome di questo sentimento totalizzante che, appunto, va servito *lealmente*<sup>99</sup>. Il sonetto riassume nei suoi 14 versi i vv. 2012-2042 del *Roman de la Rose*<sup>100</sup> modificandoli almeno in parte: il dialogo non è tra Ragione e Amante, bensì tra il protagonista e Amore stesso ma le strutture sintattiche sono molto simili. Il «ch'ì' ne sarò tosto guarito» del v. 5<sup>101</sup> riprende il v. 2033 del modello francese «tu serai traiz a guerison»<sup>102</sup> e così il v. 12, «sed i' 'l servisse bene e lealmente»<sup>103</sup> non è altro se non il v. 2039 «se tu de bon cuer serviras»<sup>104</sup>. Come si può vedere, le due costruzioni sono pressoché sinonimiche ma le scelte lessicali sono diverse; al v. 2035 del *Roman*, però, si trova «se tu te tiens en leiauté»<sup>105</sup> che, molto simile al v. 20139, potrebbe aver condizionato la scelta di Dante -o chi per lui- di ricorrere ad un avverbio tanto specifico del lessico amoroso. Tuttavia, il fatto che non vi sia una perfetta corrispondenza conferma, a parer mio, che *lealmente* fosse ormai acclimatato e che la presenza nel testo francese della voce o di un suo corradicale condizionasse solo parzialmente l'utilizzo nei testi italiani, che non si sentiva vincolati da un forestierismo ma che, anzi, si appoggiassero su una voce molto simile percepita come propria.

Un confronto puntuale può essere fatto anche tra il *Palamedés* pisano e il suo modello francese, la sezione dedicata all'eroe eponimo e a Brehus sans Pitié del grande ciclo *Guiron le Courtois*: nel volgarizzamento pisano sono state rintracciate 6 occorrenze della voce e in cinque casi si trova una piena corrispondenza con il *Guiron*. In questo contesto, *lealmente* segue dei *verba dicendi*: non si tratta più di un rapporto di sottomissione amorosa, in cui la lealtà equivale alla fedeltà, ma i personaggi che di volta in volta prendono parola ricorrono all'avverbio per indicare la sincerità del loro

---

altro non è se non la traduzione di «la premiere reson si est por l'amour naturel et la foi qui doit estre entre homme et femme, quer nus n'aime loiaument aucune personne, se il se depart de s'amour». Per il testo italiano si veda Papi 2016-2018, vol. 1, p. 402; per il francese rimando a Molenaer 1899, p. 153 (sottolineature mie).

<sup>99</sup> Contini 1984, p. 20; l'occorrenza è al v. 12.

<sup>100</sup> Langlois 1914-1924, vol. 2, pp. 104-105.

<sup>101</sup> Contini 1984, p. 20.

<sup>102</sup> Langlois 1914-1924, vol. 2, p. 105.

<sup>103</sup> Contini 1984, p. 20.

<sup>104</sup> Langlois 1914-1924, vol. 2, p. 105.

<sup>105</sup> Langlois 1914-1924, vol. 2, p. 105.

discorso. In quanto valenti cavalieri, questi devono aver un cuore sincero, primo di ombre e la loro parola deve essere degna di fiducia.

Se si prende ad esempio la sequenza dedica all'innamoramento di Brehus nel *roman* si legge

“Damoisele, cedit Brehuz, se Dex me saut, or sachez bien qe ge ai grant pitié de vos, et por ce vos pri ge qe vos me dioiz qi vos estes et coment ce vos est avenu qe vos alez si pouvrement. Dites moi vostre mescheance et ge vos pramet loiaument qe ge i metrai conseil, se ge l'i puis metre”<sup>106</sup>.

L'anonimo volgarizzatore traduce scrivendo che Breus si rivolse alla fanciulla in questo modo:

“Donzella, or sapiate che io abb[o] grande pietà di voi, se Dio mi salvi: e per ciò vo prego che voi mi diciate chi voi siete et come questo v'este adivenuto, che voi andate sì poveramente; ditemi vostra misaventura, e io vo prometto lealmente ch'io vi consiglierò, s'io potrò”<sup>107</sup>.

Come si vede, la traduzione è piuttosto puntuale e a *lealmente* corrisponde il *loiaument* del testo francese e questo si verifica per tutti quasi tutti i casi in cui l'avverbio si trovi nel *Palamedés* pisano<sup>108</sup>.

L'unica occasione in cui viene meno il perfetto accordo tra *loiaument* e *lealmente* si ha nel prosegui del dialogo tra Breus e la damigella: il cavaliere le assicura che le farà onore e cortesia fin tanto che starà con lui, di accompagnarla dove vorrà, promettendole di viaggiare con lei anche per più di una giornata<sup>109</sup>. Questa promessa è fatta *lealmente*, la struttura della frase<sup>110</sup> riprende perfettamente la costruzione delle altre occorrenze: si tratta probabilmente di un sintagma avvertito come formulare, una marca linguistica dei giuramenti dei cavalieri.

---

<sup>106</sup> Il testo è edito da Stefanelli in Leonardi – Trachsler 2020, vol. 2, la citazione è da p. 249 (sottolineatura mia).

<sup>107</sup> Limentani 1962, p. 7 (sottolineatura mia).

<sup>108</sup> L'occorrenza a p. 27 corrisponde alla p. 263 del testo francese; le due di p. 57 a quelle di p. 324 e, infine, quella di p. 117 a quella di p. 326. Per il *Palamedés* il rimando è a Limentani 1962, per il *Guiron* a Stefanelli in Leonardi – Trachsler 2020.

<sup>109</sup> Limentani 1962, p. 11.

<sup>110</sup> «et io vo prometto lealmente ch'io v'accompagnerò una giornata e più», in Limentani 1962, p. 11.

Un altro volgarizzamento dal francese in cui si trovano occorrenze di *lealmente* è *La storia di Troia* volgarizzata da Binduccio dello Scelto<sup>111</sup>, dal *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure<sup>112</sup>. È interessante il caso della prima attestazione localizzata: nella *Storia* si sta raccontando di Peleo e del suo regno e viene detto che aveva «gran parte di Grecia sotto sua signoria; suo regno tenea quietamente e in pace e lealmente»<sup>113</sup>. La lezione messa a testo da Constans, editore del testo francese è però diversa: gli avverbi scelto sono «bien e en pais e sagement»<sup>114</sup> ma due codici, che vengono raggruppati sotto *n*<sup>115</sup>, riportano invece *leiaument* al posto di *sagement*<sup>116</sup>. Se in questo caso si trova una corrispondenza con almeno un ramo della tradizione, è diverso il caso di un'altra attestazione dell'avverbio: la sequenza è quella dell'angosciante sogno di Andromaca, che le predice l'imminente morte del marito. Nel volgarizzamento viene detto che la donna «amava suo signore molto veracemente e molto lealmente»<sup>117</sup> mentre i versi francesi riportano che la dama «mout ert leial vers son seignor»<sup>118</sup>. Nella traduzione l'aggettivo diventa avverbio, un passaggio grammaticale piuttosto semplice se entrambe le forme erano, come credo, ormai avvertite come indigene.

Altre corrispondenze si possono trovare tra il *lealmente* della *Storia di San Gradale* toscana<sup>119</sup> e il suo modello, *L'Estoire del Saint Graal*<sup>120</sup>: nel raccontare le vicende dello storico Tito Flavio Giuseppe, nato Yosef ben Matityahu, viene riportata una visione. Gesù Cristo apparve a Giuseppe e gli impose di andare a predicare fuori da Gerusalemme: con lui andranno tutti coloro che vorranno servire *lealmente* Dio<sup>121</sup> e la stessa costruzione, con la medesima duplicazione dell'avverbio si trova nell'*Estoire*<sup>122</sup>.

---

<sup>111</sup> Gozzi 2000.

<sup>112</sup> Constans 1904-1912.

<sup>113</sup> Gozzi 2000, p. 83 (sottolineatura mia).

<sup>114</sup> Si tratta del v. 720 in Constans 1904-1912, vol. 1, p. 38.

<sup>115</sup> Si tratta del codice Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 821 (siglato F) e del manoscritto Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII.c.38 (siglato N) in Constans 1904-1912, vol. 1, pp. V-VI e p. X.

<sup>116</sup> Constans 1904-1912, vol. 1, p. 38.

<sup>117</sup> In Gozzi 2000, p. 336 (sottolineatura mia).

<sup>118</sup> Constans 1904-1912, vol. 3, p. 20.

<sup>119</sup> Infurna 1999.

<sup>120</sup> Ponceau 1997.

<sup>121</sup> Infurna 1999, p. 56.

<sup>122</sup> Ponceau 1997, vol. 1, p.38. Si tratta di un esempio a valore esemplificativo, ma si noti che la corrispondenza si trova per tutte le occorrenze di *lealmente* nel testo italiano; il *database* di ricerca è il *corpus* OVI.

Segnalo poi che *lealmente* è molto presente anche in altri testi cavallereschi a matrice oitanica, si tratta del *Tristano* riccardiano<sup>123</sup>, in cui figurano solo occorrenze non grammaticalizzate di *leale mente*, della *Tavola Ritonda*<sup>124</sup> del *Tristano* veneto<sup>125</sup> e del *Tristano* corsiniano<sup>126</sup> e della *Tavola Ritonda* che hanno come fonti le grandi narrazioni che vedono protagonisti i più noti eroi arturiani o grandi filosofi che furono altrettanto celebri, come il *Libro di Sidrach*<sup>127</sup>.

Per quel che riguarda i testi a carattere documentale, *lealmente*, nella maggior parte dei casi un significato più prossimo all'etimo latino, da intendersi quindi come 'in conformità con le prescrizioni di legge': si prendano ad esempio gli statuti senesi del 1298<sup>128</sup> in cui diverse cariche hanno il compito di servire la città di Siena *lealmente*, e cioè in accordo con quanto definito dalla legge<sup>129</sup>. Un discorso analogo può essere fatto per le leggi di altre città toscane, come Pisa<sup>130</sup> o ancora Siena, in merito allo Spedale di Santa Marie Vergine del 1303<sup>131</sup>, e del Nord Italia, come Venezia<sup>132</sup>, fino alle zone più geograficamente isolate. *Lealmente*, sempre con l'accezione di 'nel rispetto della legge' si trova nel Breve di Villa di Chiesa di Chiesa del 1327, uno statuto iglesiente che regolava la vita di Villa di Chiesa nel cagliaritano<sup>133</sup>, che, seppur toscanizzato, è comunque riconducibile anche linguisticamente alla zona della Sardegna.

*Leale* e *lealmente* sembrano aver seguito tre vie di diffusione, più che di introduzione: come già detto, la voce deve essere entrata in italiano in tempi piuttosto antichi nonostante manchino, ad oggi, carte che lo testimonino. Dal momento del loro arrivo nella penisola, *leale* e il suo avverbio hanno preso diverse strade connotate semanticamente, anche sulla base del genere testuale. Si possono quindi distinguere tre

---

<sup>123</sup> Parodi 1896. Si veda per la lingua del *Tristano* Scolari 1988.

<sup>124</sup> Polidori 1864.

<sup>125</sup> Donadello 1994.

<sup>126</sup> Tagliani 2011.

<sup>127</sup> Bartoli 1868. Il *Libro di Sidrach* trova la sua fonte nel *Livre de la fontaine de toutes sciences*, in Ruhe 2000.

<sup>128</sup> Polidori 1863.

<sup>129</sup> Si veda, ad esempio, Polidori 1863, p. 174; 179; 231; 249; 251 e 257.

<sup>130</sup> Il rimando è agli statuti del 1302, in Bonaini 1854-1870, vol. 1, p. 959; 961; 965 e vol. 3, p. 979 e 981.

<sup>131</sup> Bianchi 1864, p. 20 e 69. Si vedano poi anche gli statuti del 1309-1310, in Lisini 1903 e gli statuti senesi/umbri del 1314-1316 di Chiarentana in Elsheik 1990.

<sup>132</sup> Si vedano il Capitolare del Camerlenghi del 1330, in Tomasin 1997-1999, pp. 31-67.

<sup>133</sup> Ravani 2011.

direttive: la prima, più vicina all'etimo latino *legalis*, propria dei testi a carattere documentale, conserva un significato legato all'ambito della legge, 'conforme alla legge', e si configura come la più lontana dalla Francia, che invece condiziona maggiormente le altre due accezioni. La seconda direzione è quella che scende dalla lingua d'oc per entrare nella lirica delle Origini, già con i siciliani: è la fedeltà nei confronti del *servitium amoris* che prevede un rapporto esclusivo fra l'amante e l'oggetto del sentimento. La terza, infine, è quella che media, per così dire, le due precedenti ed è propria dei cavalieri o dei testi derivati da opere in lingua d'oïl: si tratta pur sempre di fedeltà, che in questo caso non è dovuta nei confronti di un sentimento totalizzante e potente come l'amor cortese ma è la fiducia e la stima che i cavalieri ispirano che loro stessi devo portare nei confronti del re o di un suo rappresentato. Non si tratta di una distinzione netta, soprattutto nel caso di opere letterarie, dato che nel medesimo testo si possono trovare *leale* e *lealmente* con i diversi significati<sup>134</sup>, ma di certo, si nota una prevalenza di certe accezioni semantiche in determinate tipologie testuali, come gli statuti che conservano esclusivamente il senso di 'conferme alla legge', sia essa quella comunale o quella mercantile.

◇ La voce nei cantari:

Per quello che riguarda i cantari, la voce non è delle più attestate. Sono state rintracciate infatti solo due occorrenze, una nella *Ponzela Gaia* e uno nel *Febus-el-forte*. Per quanto riguarda quest'ultimo, le ottave del quarto cantare possono essere raffrontate con il *Guiron le Courtois*, o meglio con la parte legata alle avventure di Breus contenute in questa grande narrazione cortese.

L'occorrenza si trova nel IV cantare, nella sequenza dedicata allo scontro con i due giganti: Febus e il pagano Arsanne si imbattono in queste due violente creature mentre si recano alla festa del re di Norbelanda, che non esistano ad attaccarli. Il combattimento è piuttosto fisico, tanto che Febus si toglie l'equipaggiamento per essere più leggero, e non vengono usate né spade né lance ma solo le mande nude, con la

---

<sup>134</sup> Si pensi alla già citata *Storia di Troia* di Binduccio dello Scelto e ai due esempi riportati per *lealmente*: nel primo caso è 'in accordo con la legge', mentre nel secondo rimanda alla fedeltà dell'amore coniugale.

forza delle quali il cavaliere uccide uno dei due giganti<sup>135</sup>. *Lealmente* si trova nell'ottava LVI, nella promessa che Febus fa al gigante di rispettare l'accordo preso: i due infatti avevano stabilito di sfidarsi sia in velocità sia in forza fisica, dove il protagonista dimostrerà di essere superiore. I versi dell'ottava rielaborando il capitolo CVI del testo francese<sup>136</sup> che manca nel volgarizzamento italiano; la struttura è molto simile, sia nella prosa che nel cantare Febus si rivolge al gigante rimarcando di voler rispettare la parola data: al «ciò ch'io t'empromissi, / sire, i' te l'aterò ben leal[e]mente: / inanzi che io meno te ne venissi / che io mi ucidarei subitamente»<sup>137</sup> corrisponde il «de tout çou que ge te promis me trouveras tu voir disant»<sup>138</sup>. Come si può vedere, il canterino riprende il modello ma lo carica di maggior *pathos*: nel francese si trova l'intensione di sostenere quanto giurato ma non vi è tratta della promessa, puramente retorica, di uccidersi qualora non sia in grado di rispettarla. Il discorso di Febus nelle ottave è più articolato e punta ad ottenere un maggior riscontro emotivo nel suo pubblico, esigenza che ben si sposa con la differente modalità di fruizione. Il *Roman de Palamedès* è, infatti, pensato per la lettura individuale e, dunque, per una dimensione privata mentre i cantari sono imprescindibilmente legati a una componente orale, sia essa o fittizia<sup>139</sup>. In ragione di questo, si spiegano alcune delle strutture retoriche che si trovano nelle ottave ma non nelle loro fonti: lo scopo è profondamente diverso e rispondono ad intenti di coinvolgimento del pubblico per nulla congeniali alle prose. L'occorrenza di *lealmente* nel cantare di *Febus-el-Forte* ne è un perfetto esempio: il canterino articola diversamente il discorso del protagonista da quanto fa l'autore del *Roman*, proprio perché questo possa coinvolgere emotivamente il suo pubblico: si tratta di un rimando all'identità di cavaliere, che mai può venir meno alla parola data. Una soluzione retorica certamente di grande effetto che ben si sposa con la caratteristica propria dei cantari, quella della recitazione<sup>140</sup>.

Per quel che riguarda la *Ponzela Gaia*, l'attestazione di *lialmente* si trova nell'ottava LXIV, quando ormai il testo si è già distaccato dal *lai* di *Lanval*, che segue da vicino

<sup>135</sup> Si veda l'ottava LVIII in Limentani 1962, p. 253.

<sup>136</sup> Limentani 1962, pp. 172-173.

<sup>137</sup> Limentani 1962, p. 253.

<sup>138</sup> Limentani 1962, p. 173.

<sup>139</sup> Spiazzi 2016.

<sup>140</sup> De Robertis 1961, che riflette sui problemi di metodo per le edizioni che riguardano testi legati alla dimensione orale.

almeno per la prima metà<sup>141</sup>. Anche in questo caso, più che con la fonte, l'occorrenza della voce si spiega con il ricorso alla componente emotivo-retorica: non è un caso che l'avverbio si trovi a completamento del verbo *giurare*, secondo un uso ben consolidato grazie alla letteratura precedente. In questo modo infatti viene rimarcata la solennità della promessa che la dama di Gaia fa al cavaliere che si trova davanti: non sa che si tratta di Galvano stesso, che avendo tradito la parola data all'amata, l'ha condannata ad una sorte infelice. Per vendicare la loro signora, le damigelle di Gaia hanno giurato di far «gran danno»<sup>142</sup> e lo hanno fatto *lialmente* a Dio, su quanto di più importante vi sia.

Nei cantari, quindi, l'uso di quest'avverbio rispetta un paradigma piuttosto tradizionale, che non apporta elementi utili per l'indagine sulle fonti galloromanze: più che dai modelli francesi, infatti, il sintagma costituito da *verba iurandi* + *lealmente* trova le sue radici nella tradizione letteraria precedente, già in lingua italiana.

---

<sup>141</sup> Barbiellini Amidei 2000, pp. 11-17.

<sup>142</sup> Barbiellini Amidei 2000, p. 102.

## **Leanza s.f.**

'qualità morale che si manifesta in una condotta onesta'

◇ Forme:

*leança, leanza, lianza.*

◇ Occorrenze:

- *FiBi*: ▫ LX.7 ch'io v'imprometto in fede e in leanza / che non ha cura d'altr'amanza»;  
▫ LXXXVII.8 e a tutta gente dona e fa larganza / ed usa cortesia e leanza.; ▫ XC.6 Ed ella disse: "Sire, in fede mia, / pur l'altra sera, per la mia leanza...;

- *Febus*: ▫ V.XLV.2 "Signor, sacciate per la mia lianza / ognun di voi come lui farò tristo...;

- *Lasancis*: ▫ X.2 Quell'Isola Riposta oggi si chiama / Chorsicha, ch'è d'ogni leança ingniuda...

- *Petrone*: ▫ XIII.4 "o cavalier, giamai in tuo contrada / per mie leanza tu non potrai irea.

- *PG*: ▫ LXXIII.5 ma una cossa bene ve prometeria / in bona lianza, se vuoi me la dirite...

- *Spagna*: ▫ IV.XXX.6 Se tu m'abatti non aver timore, / che tuo prigion sarò per mia leanza...; ▫ V.II.4 s'eran partiti per voler tornare / ciascuno a suo magione per leanza.; ▫ XL.XXXIII.6 "se morto è mio nepote a tal questione, / io te ne pagarò per mia leanza..."

◇ Etimo: non è semplice, ad oggi, distinguere se si tratta di una voce derivata dall'afr. *liance* e dal provenzale *liansa* accostata poi alla famiglia semantica di *leale* o se si tratti di una neoformazione dell'italiano, in cui ad una radice galloromanza ormai acclimatata viene aggiunto un suffisso gallicizzante. *Liance* e *liansa*, infatti, non dipendono, dal punto di vista etimologico dal latino *legalis* ma da *ligare* 'unire'. In ragione di questo,



ritengo in realtà che *leanza* si ascrivibile al regesto delle voci proprie dell'italiano antico, per quanto modellata su delle voci d'Oltralpe in ragione di un'affinità grafico-fonetica<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

*Liance* non dà mostra di affinità semantiche con la famiglia di *leial*. Il significato principale resta connesso all'idea di 'legare, unire'<sup>2</sup> e, per questo, si configura come una forma aferetica di *alliance*, da cui deriva poi l'italiano *alleanza*<sup>3</sup>. La voce, quindi, viene usata per indicare accordi presi su vari livelli, sia riguardo la vita politica sia quella matrimoniale, che, in realtà è spesso un risultato di accordi del primo tipo<sup>4</sup>.

Lo stesso si può dire per quel che riguarda la lingua d'oc<sup>5</sup>, dove, nonostante lo scarso numero di attestazioni<sup>6</sup>, la voce *liansa* mantiene sempre il significato di 'alliance, concorde', restando appannaggio della lirica, sia essa di tematica profana<sup>7</sup> o religiosa<sup>8</sup>

◇ Le occorrenze in testi franco-italiani:

Data l'assenza di attestazioni di *liance* e *liansa* dal medesimo significato di *leanza* in testi galloromanzi, si è resa necessaria una ricerca nelle opere franco-italiane<sup>9</sup>. Anche in questo caso, però, il numero di occorrenze è estremamente limitato: si tratta di due sole

---

<sup>1</sup> FEW V, p. 323b. Cfr. AND s.v. *liance*; DEAF s.v. *lijance*; DFM s.v. *liamce*; DMF s.v. *liance*; GD s.v. *liance* T – L s.v. *liance*; TLIO s.v. *leanza*. In Baer 1939, p. 20 è segnalata come voce priva di preciso corrispettivo provenzale, nonostante il rimando all'apr. *liansa*, 'accord, alliance, hommage-liege. Per Bezzola 1925 p. 247 e DEI s.v. *leanza* la voce deriva dall'italiano *leale*. Segnalo poi che escludo dal regesto le voci dal significato 'alleanza' in quanto forme aferetiche di *alleanza*.

<sup>2</sup> Il significato di 'legame' è evidente anche nelle prime attestazioni della voce come nel *roman* anglonormanno *Alexander*, in cui ai vv. 5654-5655 si trova «la perdy de sa gent la juvente e la flur / e ceaux qu'il plus amoit par liance d'amur» Foster – Short 1976-1977 vol. 1, p. 177. (sottolineatura mia)

<sup>3</sup> TLIO s.v. *alleanza*.

<sup>4</sup> Si vedano i documenti del 1412 relativi agli accordi tra il duca di Bretagna e il re di Francia: «le Duc de Bretagne B[retaigne] s'envoie envers nostre tresredoubté seignur le Roy par son escuier, Antoine Ricz A[ntoine] R[ic], pur traiter de la liance faire par entre le filz du dit Duc et nostre joene fille», in Legge 1941, p. 328; per il ruolo dei matrimoni nel Medioevo rimando al contributo di Reyerson 2010 (sottolineatura mia).

<sup>5</sup> Levy s.v. *liansa* e Raynouard s.v. *ligansa*.

<sup>6</sup> Sono state rintracciate solo 5 occorrenze nel *corpus* di COM2.

<sup>7</sup> *Jauzens en gran benanansa* di Gaucelm Faidit (*BdT* 167.31), in cui la voce si trova al v. 39 in Mouzat 1965, pp. 233-239, l'occorrenza è a p. 234.

<sup>8</sup> *Inperayritz de la ciutat joyosa*, una poesia anonima religiosa in Spaggiari 1977, pp. 293-295, l'occorrenza è al v. 3 della III *cobla* a p. 294.

<sup>9</sup> Il *corpus* è quello fornito da RIALFrI.

attestazioni, *liançe* e *liançe* rintracciate rispettivamente nella cosiddetta versione B del *Roman d'Alexandre*<sup>10</sup> e nel *Karleto*<sup>11</sup>. Nel primo testo citato, *liançe* si trova al v. 2275 della lassa 141<sup>12</sup>: si tratta del testo trádito dal solo codice 1493 oggi conservato al Museo Civico di Venezia, che conserva una delle diverse redazioni del *Roman*. La lassa in questione racconta di uno scontro in un campo di battaglia: Licanor, uno dei personaggi dei versi, infligge ai nemici dei colpi durissimi, benché sia ferito lui stesso ma tale è la sua *liançe* che tutti, avversari e compagni, non possono che riconoscerne la superiorità. *Liançe*, in questo contesto, sarà da intendersi come 'tempra' o più genericamente 'valore', in un significato ben più prossimo a quello che si sviluppa poi nell'italiano, mentre è certamente distante semanticamente dal francese.

Ancora più "italiana" è l'occorrenza nel *Karleto*: nella lassa 160 Lanfroi e Landris, fratelestri di Carlo Magno<sup>13</sup>, uccidono il padre e Berta con del veleno. A nulla vale il potere di Pipino: Lanfroi non crede in Dio, «ne le portoit ne amor ne liançe»<sup>14</sup>. In questo contesto il significato è chiaro: il crudele Lanfroi non prova amore né ha fede nel Signore: la totale assenza di *liançe* implica che non vi sia nessun tipo di correttezza morale né fiducia alcuna nei confronti della più grande autorità celeste. *Liançe*, dunque, si trova in un contesto più propriamente francese, come dimostrano l'argomento trattato, e cioè l'infanzia di Carlo Magno, e la scelta della lingua, che si configura come una soluzione fortemente ibrida. L'uso di *liançe* è il risultato della convergenza dell'italiano e del francese: la grafia, infatti, così come il contesto linguistico, connotato la voce come un lessema galloromanzo ma, in realtà, sul piano del significato la parola risulta per tutto dipendente dallo sviluppo semantico proprio della penisola e sconosciuto al di là delle Alpi. L'autore del *Karleto*, dunque, sovrappone un significato italo-romanzo ad una voce apparentemente francese, secondo un procedimento che unisce linguistica e semiotica, in una riproposizione del concetto di diasistema<sup>15</sup>, una

---

<sup>10</sup> La Du 1937.

<sup>11</sup> Morgan 2009, vol. 1, pp. 506-636.

<sup>12</sup> La Du 1937, p. 109.

<sup>13</sup> Sono i figli di Pipino e della falsa Berta di Magonza. Fratelli di Berta, uccisero il padre e Berta dai piedi grandi, costringendo Carlo Magno a fuggire in Spagna.

<sup>14</sup> Morgan 2009, vol. 1, p. 514.

<sup>15</sup> Segre 1979, pp. 64-70, il concetto di diasistema è applicato ai copisti e ai sistemi di copia medievali ma, io credo, può essere anche applicato ai casi di opere fortemente ibridate dal

nozione che disegna il sistema di compromesso tra due sistemi in contatto. I due sistemi sono qui rappresentati dal francese e dall'italiano, tra i quali si muove l'autore del *Karleto*: più o meno consapevolmente le due lingue si mescolano, lasciando tracce, ora visibili ora poco evidenti, ma che, di fatto, sono presenti in tutto il testo<sup>16</sup>. L'anonimo compilatore, diversamente dai copisti su cui si concentra la riflessione di Segre<sup>17</sup>, ha una certa competenza della lingua in cui scrive, il francese, ma fa naturale riferimento ad un sistema diverso, l'italiano, «da cui è continuamente richiamato, deviato, influenzato»<sup>18</sup>.

Il *Karleto* è la storia dell'infanzia di Carlo Magno e fa parte della più ampia *Geste Francor*, tradata dal manoscritto siglato V<sup>13</sup>, il codice francese Z 13 (256), oggi conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia, che racconta «la storia familiare, privata dei carolingi»<sup>19</sup>. Il manoscritto è stato scritto nella seconda metà del XIV sec., circa un secolo dopo la prima attestazione di *leanza* in area italiana, e non sussistono dubbi, a parer mio, sul fatto che l'autore mutui il significato proprio dalla tradizione letteraria della lingua del sì e lo attribuisca ad una voce – creduta – francese, ma, probabilmente, si tratta di un processo inconsapevole, in cui i due sistemi convergono fino a sovrapporsi.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Il percorso della voce nell'italiano delle origini è più articolato. La prima attestazione della voce si trova in una canzone di Ruggieri d'Amici, *Sovente Amor n'a ricuto manti*<sup>20</sup> databile al 1246. In questa lirica il poeta racconta dell'impossibilità di celare sua condizione di amante fedele, votato al *servitium amoris* nei confronti della sua dama. La prima strofa si apre con una considerazione di ordine generale sul comportamento delle donne: Amore stesso ha ricordato al poeta che le dame difficilmente sono danno mostra di una costanza nei sentimenti amorosi, in accordo con la dottrina dell'amor

---

punto di vista linguistico, come lo sono i testi franco-italiani. Si veda anche il contributo di Formisano 2014.

<sup>16</sup> Si tratterebbe di quelle che Segre identifica come *interferenze* «cioè soluzioni di compromesso tra le lingue in gioco», in Segre 1979, p. 66.

<sup>17</sup> Segre 1979, p. 65.

<sup>18</sup> Segre 1979, p. 65.

<sup>19</sup> Viscardi 1941, p. 24.

<sup>20</sup> Panvini 1962-1964, vol. 1, pp. 61-63.

cortese. La *leanza* del v. 2<sup>21</sup> è proprio questa fedeltà assoluta: la voce viene quindi usata come un termine proprio del lessico specifico della *fin'amor* ma, in realtà, come si è visto, non trova corrispondenza nella produzione dei trovatori. *Leanza*, però, sembra proprio descrivere quel comportamento che la rigida dottrina dell'amor cortese richiedeva: solo gli animi più puri potevano sostenere la richiesta di una dedizione totale nei confronti di un'unica persona. Come *leale*, la voce, quando si trova usata in contesti che si richiamano al mondo della *fin'amor*, è un termine tecnico ma, diversamente dall'aggettivo, si tratta di un'innovazione propria dei poeti della Scuola siciliana. Il suffisso *-anza* è un suffisso estremamente produttivo e allo stesso tempo facilmente riconoscibile come una marca gallicizzante: il suo uso rimanda, nell'immaginario medievale, immediatamente al mondo d'Oltralpe e in particolar modo all'affascinante letteratura in versi delle corti della Provenza. Non per questo, però, tutti le voci così suffissate sono imputabili a lemmi occitani: gli autori della penisola spesso ricorrono ad *-anza* (o al francese *-enza*) autonomamente, su modello di quanto avveniva nel dominio galloromanzo ma senza necessariamente una linea di derivazione diretta. *Leanza*, dunque, si configura a parer mio come una neoformazione italiana, realizzata a partire da una radice sì francese ma che nel XIII sec. era oramai del tutto assimilata e da un suffisso gallicizzante. È la Scuola siciliana la responsabile di questa innovazione: oltre a Ruggieri d'Amici, usano *leanza* anche Giacomo da Lentini<sup>22</sup>, Guido delle Colonne<sup>23</sup>, Rinaldo d'Aquino<sup>24</sup>, Giacomino Pugliese<sup>25</sup>, Re Giovanni<sup>26</sup> e Federico II<sup>27</sup>, sempre in liriche il cui tema principe è la *fin'amor*.

Se ai poeti siciliani spetta il primato per l'uso di *leanza*, la voce si diffonde ben presto nella lirica, in quanto divenuta ben presto parte del lessico specialistico per la poesia d'amore: si tratta di una caratteristica propria di un determinato codice di

---

<sup>21</sup> Panvini 1962-1964, vol. 1, p. 61.

<sup>22</sup> Giacomo da Lentini vi ricorre in ben quattro differenti liriche, *Guiderone aspetto avere, Dal core mi vene, Un disio d'amore sovente* e *Poi no mi val merzé né ben servire* in *PSs*, vol. 1, pp. 67-86; pp. 105-151; pp. 237-256 e pp. 315-334.

<sup>23</sup> *La mia gran pena e lo gravoso affanno* e *Amor, che lungiamente m'hai menato* in Contini 1960, vol. 1, pp. 97-98 e pp. 104-106.

<sup>24</sup> *Venuto m'è in talento* e *Amor, che m'à 'n comando* in Panvini 1962-1964, vol. 1, pp. 95-98 e pp. 103-105.

<sup>25</sup> *Lontano amore manda sospiri* e *Donna, di voi mi lamento* in Panvini 1962-1964, vol. 1, pp. 187-188 e pp. 189-191.

<sup>26</sup> *Donna, audite como* in Panvini 1962-1964, vol. 1, pp. 85-88.

<sup>27</sup> *Dolze me drudo* in Contini 1970, pp. 50-52.

comportamento, illustrato dettagliatamente in *Similmente onore* di Bonagiunta Orbicciani<sup>28</sup>. Composto prima del 1275<sup>29</sup>, questo sirventese morale ha come tema l'onore, inteso come il complesso sistema di valori e virtù che rende gli animi degni di rispetto e credibilità<sup>30</sup>. Sono necessarie disciplina e pazienza, oltre che ubbidienza e sottomissione, figlie della saggezza stessa: solo l'integrità intellettuale può garantire il successo, dato che il perfezionamento interiore porta naturalmente ad un avanzamento nella gerarchia morale e sociale. Altrettanto fondamentale è la munificenza: è una riproposizione di un concetto caro ai trovatori, quello della *largueza* che, se trascurata, causa il declino della società cortese<sup>31</sup>. In questo contesto si inserisce l'iperprovenzalismo *leansa* che viene inserito nell'elenco delle virtù (insieme a *cortesìa*, *larghessa*, *prodessa*, *pregio* e *valimento*) necessarie per la vera conoscenza<sup>32</sup>. Sono tutti valori mutuati dalla letteratura cortese galloromanza, trobadorica in particolar modo, così come lo è la fedeltà assoluta che in questa canzone è resa appunto con *leanza*, una voce che rimanda al vocabolario della *fin'amor* pur non appartenendovi.

L'eredità dei siciliani e dei siculo-toscani è accolta da autori come Bondie Dietaiuti prima, e Chiaro Davanzati poi, che ne mutuano, temi, stile e lessico. Per quel che riguarda il prestilnovista Bondie Dietaiuti, è interessante notare che una delle due occorrenze rintracciate di *leanza* è in *Amor, quando mi membra*<sup>33</sup>, una canzone composta, probabilmente in risposta a *S'eo sono distretto jnamoratamente* di Brunetto Latini, che la precede nel canzoniere delle origini Vat. lat. 3793<sup>34</sup>, e che si avvicina molto anche al *Favolello* e al *Tesoretto* del medesimo autore. Nella lirica di Bondie Dietaiuti la *leanza*<sup>35</sup> è citata come una virtù necessaria per governare rettamente il mondo e, in questo senso,

---

<sup>28</sup> Menichetti 2012, pp. 43-59.

<sup>29</sup> Menichetti 2012, p.

<sup>30</sup> Si tratta di un riferimento alla cultura trobadorica: il *praemium virtutis* era a volte un segno tangibile del rispetto che i grandi signori nutrivano nei confronti dei poeti che, per questo, venivano ricompensati con un feudo, cfr. Menichetti 2012, p. 43.

<sup>31</sup> Köhler 1962. Per Menichetti pp. 355-361 la «canzone della leggiadria» *Poscia ch'Amor* di Dante è una risposta alla teoria cortese elaborata da Bonagiunta Orbicciani proprio in *Similmente onore*

<sup>32</sup> Menichetti 2012, p. 51.

<sup>33</sup> Riporto qui l'incipit così come è nell'edizione *PSs* vol. 3, pp. 317-326 ma segnalo che nell'edizione Catenazzi 1977, pp. 113-120 il verso iniziale è *Allorquando mi membra*. La seconda occorrenza si trova in *Greve cosa m'avene oltre misura*, in Catenazzi 1977, pp. 129-133 e *PSs* vol. 3, pp. 337-343.

<sup>34</sup> *PSs* vol. 1, p. 317.

<sup>35</sup> Al v. 11 in *PSs* vol. 3, p. 318.

si può vedere un rimando al *Tesoretto*<sup>36</sup>: in questo poemetto didascalico viene fatta una disanima dei valori propri del mondo cortese, tra cui la *leanza*, che si accompagna a *cortesia*, *larghezza* e *prodezza*<sup>37</sup>.

In Chiaro Davanzati, la *leanza* mantiene il senso di 'fedeltà', intesa come caratteristica dell'amore proprio degli animi più nobile, al punto che «bene ag[gl]ia chi leanza tien tutto / e quale 'nora sua donna amorosa; / e Dio sconfonda chi è sturbatore / a nullo amante ched amar si cosa»<sup>38</sup>. Il poeta dichiara di amare «con pura leanza»<sup>39</sup>, con una fedeltà assoluta, mentre l'io lirico a voce femminile giura sulla sua fede di aver amato senza inganno nella tenzone fittizia *Vostra merzé, messere, se m'amate*<sup>40</sup>.

*Leanza*, dunque, si configura come una voce propria del lessico specifico della *fin'amor* ma solo in area italiana, dove, tuttavia, l'esistenza di *leanza* come forma aferetica di *alleanza* crea alcune difficoltà interpretative. A tal proposito, è sicuramente interessante il caso di Jacopone da Todi in cui il lessico amoroso viene declinato in un'ottica cristiana<sup>41</sup>. Nel *corpus* del suo ampio laudario, *leanza* ricorre tre volte, di cui due in *O Cristo pietoso, perdona lo mio peccato*<sup>42</sup> e una in *Omo che pò la sua lengua domare*<sup>43</sup>. In un caso, al v. 106 di *Omo che pò*, *leanza* è in dittologia con *fede*<sup>44</sup> ma non si tratta di due sinonimi: il riferimento è al patto rotto da Adamo ed Eva quando mangiarono il frutto dell'albero proibito ed è dunque da intendere come 'alleanza, patto', così come la prima occorrenza di *O Cristo pietoso*<sup>45</sup>. Solo la *leanza* del v. 21<sup>46</sup> è da intendersi come 'onestà, fede' e, dunque, semanticamente dipendente dalla famiglia lessicale di *leale*.

Che si tratti di una voce propriamente italiana è, a parer mio, testimoniato dalla distribuzione nei testi: mancano infatti occorrenze in quel gruppo di opere che aveva dato mostra di una profonda permeabilità per *leale* e corradicali, qualora si trovassero nel loro modello francese. Mi riferisco, ad esempio, al volgarizzamento senese del *De*

---

<sup>36</sup> Contini 1960, vol. 2, pp. 175-277.

<sup>37</sup> Contini 1960, vol. 2, p. 223.

<sup>38</sup> Si tratta del sonetto *Io voglio star sovra laudar l'amore* in Menichetti 1965, p. 227.

<sup>39</sup> È il v. 7 di *Assai mi piace, sire, tua acotanza*, in Menichetti 1965, p. 325.

<sup>40</sup> Menichetti 1965, p. 286. Cfr., per quel che riguarda le tenzoni fittizie, Menichetti 1999.

<sup>41</sup> Perugi 2001, in cui è riportata un'ampia bibliografia sul tema.

<sup>42</sup> Ageno 1953, pp. 69-74.

<sup>43</sup> Ageno 1953, pp. 350-359.

<sup>44</sup> Ageno 1953, p. 354.

<sup>45</sup> Al v. 9 in Ageno 1953, p. 69.

<sup>46</sup> Ageno 1953, p. 72.

*regimine principum* di Egidio Romano<sup>47</sup>, a quello ad opera di Bono Giamboni del *Tresor* di Brunetto Latini<sup>48</sup> o alle diverse redazioni italiane del *Roman de Tristan*<sup>49</sup>. Fa eccezione la *Tavola Ritonda*, che è, in realtà, una traduzione rielaborativa delle vicende tristaniane, in cui sono state rintracciate 18 occorrenze di *leanza*: questa grande narrazione intreccia rapporti complessi con diverse fonti<sup>50</sup> ed è quasi impossibile, a oggi, distinguere un unico modello che possa aver fatto da intermediario, né sul piano del contenuto né su quello linguistico: il *Tristan en prose* è infatti riproposto in una chiave diversa, in cui il protagonista è dipinto come un perfetto campione delle virtù mondane. Non mancano passi in cui il volgarizzatore si attiene più fedelmente al modello<sup>51</sup>, ma anche in questi passi si può notare una diversa prospettiva<sup>52</sup>. La follia amorosa trova, nel volgarizzamento italiano, il suo massimo rappresentate in Ghedino: la febbre e la malinconia colpiscono più questo giovane cavaliere che Tristano<sup>53</sup>, come succede invece nella prosa francese. Nel *Roman de Tristan en prose* l'innamoramento tra il protagonista e Isotta, dopo l'episodio del filtro d'amore, è raccontato attraverso il ricorso al lessico specifico dell'amor cortese: i due «se doivent acorder ensemble et par biauté et par lignage»<sup>54</sup>, il sentimento può quindi realizzarsi solo perché entrambi sono di animo nobile e di pari bellezza. Il realizzarsi di questo amore esclude Tristano dalla ricerca del Graal: il cavaliere è il campione della mondanità e non della spiritualità, come invece lo è Galaad (Galasso nella *Tavola Ritonda*), entrambi però rappresentano la perfezione di un modello, polarizzati in direzione opposte.

---

<sup>47</sup> Papi 2016-2018.

<sup>48</sup> Gaitier 1878-1883.

<sup>49</sup> Si guardi ad esempio al *Tristano veneto* e al *Tristano riccardiano*, rispettivamente in Donadello 1994 e Parodi 1896.

<sup>50</sup> Si vedano i contributi di Guida 1971 ed Eusebi 1979. Segnalo sul *Roman de Tristan* anche i lavori di Löseth 1890, Vivaner 1925, Baumegartner 1975, pp. 15-87. Per la circolazione in Italia rimando invece a Delcorno Branca 1980, Heijkant 1989 e Cigni 1993.

<sup>51</sup> I capitoli dedicati alla follia di Tristano riprendono piuttosto fedelmente alcuni capitoli del *Roman* nella sua versione estesa, cfr. Ménard 1987-1997, vol. 1, pp. 154-175 e pp. 223-243.

<sup>52</sup> Una differenza sostanziale si trova nella descrizione della morte di Isotta: nel *Roman*, così come nel *Tristano Panciatichiano*, il cavaliere abbraccia l'amata negli istanti finali della vita, accompagnandola, di fatto, all'ultimo respiro. Nella *Tavola Ritonda*, invece, viene detto che Isotta muore qualche tempo dopo Tristano, a causa della sofferenza.

<sup>53</sup> Per la follia di Tristano rimando a Curtis 1986.

<sup>54</sup> Cito da Curtis 1963-1985, vol. 2, p. 66. Per l'episodio del filtro d'amore rimando al contributo di Fedrick 1967 e Curtis 1970.

La *leanza*, la fedeltà assoluta, spetta dunque al solo Tristano che eccelle in quelle «quattro colonne» che sorreggono il mondo, e cioè *leanza*, *prodezza*, *amore* e *cortesìa*<sup>55</sup>: si noti che per Brunetto Latini e Bonagiunta Orbicciani i valori fondamentali per un uomo erano pressoché i medesimi. Si tratta di una descrizione “standard”, che subisce lievi modifiche in base al contesto. Nel caso della *Tavola Ritonda*, l’innovazione è rappresentata dall’*amore*: non potrebbe essere altrimenti, dato l’ampio spazio che viene dedicato al racconto delle vicende sentimentali di Tristano e Isotta. Seppur adultero, l’amore è comunque considerato un valore, proprio perché appannaggio esclusivo delle personalità più nobili. Il frequente ricorrere di *leanza* nel testo può essere considerato un’innovazione dell’autore che però rimonta ad antecedenti illustri: come si è visto, nella *Tavola Ritonda* non mancano echi della letteratura precedente e la voce si era progressivamente cristallizzata nell’immaginario del pubblico (e degli autori) dell’Italia medievale, diventando una delle più nobili virtù dei cavalieri. Il frequente uso di *leanza* non è quindi da imputare a un fonte francese ma è un elemento proprio della penisola; il fatto che si tratti di una forma in *-anza* vuole forse ricollegarsi ad una tradizione d’Oltralpe in realtà mai esistita: la voce non è un gallicismo, benché il suffisso vi ponga una marca in tal senso<sup>56</sup>, ma è una neoformazione del tutto autoctona il cui compito era quello di evocare un determinato scenario, quello cortese-cavalleresco, tanto popolare nella letteratura galloromanza.

◇ La voce nei cantari:

Per quello che riguarda i cantari, mi sembra che l’uso della voce segua quanto già detto per la prosa della *Tavola Ritonda*. *Leanza* viene usata soprattutto in espressioni fisse, come *in mia leanza* o *per mia leanza*, che altro non sono se non delle formule di giuramento, atte a rimarcare la solennità della promessa. Sarebbe poco utile cercare di rintracciare una fonte per queste locuzioni: si tratta di un’immagine stereotipata, di probabile origine poligenetica, e ormai ben consolidata nel panorama letterario e non solo, a tal punto diffusa da trascendere i confini linguistici.

---

<sup>55</sup> Polidori 1864, p. 118.

<sup>56</sup> Il suffisso, in realtà, può essere, almeno per alcuni casi, lo sviluppo indigeno del latino *-antia*, ma non è questo il caso. Si veda il contributo di Malkiel 1945, Benincà – Penello 2005 e, soprattutto, Cella 2003, pp. XXXIII-XXXIV.



In questo nutrito gruppo di formule fisse fanno eccezione due occorrenze: mi riferisco a quella rintracciata nell'ottava LXXXVII del *Fiorio e Biancifiore*<sup>57</sup> e a quella dell'ottava X del cantare di *Lancis*.

Per quel che riguarda il *Fiorio*, in questo caso *leanza* si trova inserita in un breve elenco di virtù che il padre di Fiorio raccomanda al figlio: il protagonista infatti sta per mettersi alla ricerca dell'amata Biancifiore, da cui era stato allontanato per volere della famiglia. I genitori del giovane hanno appena rivelato di aver mentito sulle sorti della fanciulla: Biancifiore non è morta ma è stata venduta a dei mercanti che l'hanno portata lontano dalla corte. Fiorio è risoluto nella sua decisione di ritrovarla e il padre non può fare altro se non esprimere la sua preoccupazione, aggiungendo però delle raccomandazioni su come comportarsi: non deve aver timore, *dottanza*, e deve dar mostra di generosità, *larganza*, agendo secondo *cortesìa* e *leanza*<sup>58</sup>. Si ritrova qui quella sorta di "pacchetto" virtuoso che già era emerso con il *Tesoretto* di Brunetto Latini e in Bonagiunta Orbicciani, poi ripreso anche nella *Tavola Ritonda*. In più, si può notare che la voce è esposta in sede di rima, con altre due forme suffissate di cui solo *dottanza* è considerabile un vero e proprio gallicismo<sup>59</sup> ma che, di fatto, rimandano immediatamente all'immaginario cortese-cavalleresco. I cavalieri protagonisti delle grandi narrazioni d'Oltralpe, siano esse romantiche o avventurose (se non entrambe), dovevano essere senza paura, generosi nei confronti del prossimo ed essere degni di fiducia, in quanto capaci di una fedeltà assoluta: solo in questo modo poteva realizzarsi la perfetta *cortesìa*, le cui principali caratteristiche vengono felicemente riassunte in questi versi del *Fiorio*. Non è stato possibile rintracciare una corrispondenza nella fonte francese: nelle redazioni ad oggi note del *Floire et Blanchefleur*<sup>60</sup> non sono state trovate costruzioni analoghe ma, in realtà, non è necessario cercare di ricondurre *leanza* e le virtù che l'accompagnano ad un solo modello. Mi sembra più corretto immaginare che la fonte, se così deve essere chiamata, del canterino sia l'intero panorama letterario. I rapporti che descrivono la circolazione di temi e testi per tutto il Medioevo sono

---

<sup>57</sup> Benucci 2002, vol. 1, pp. 33-34.

<sup>58</sup> Benucci 2002, vol. 1, p. 34.

<sup>59</sup> *Larganza* sarà da considerarsi una neoformazione a partire da *largo*, su modello di *largueza* provenzale.

<sup>60</sup> Leclanche 2003 e Short 2020 per la versione "aristocratica" e Pelan 1975 per la versione "popolare". Per una bibliografia sulle fonti del racconto rimando ai contributi di Huet 1899; Huet 1906; Basset 1907; Crocioni 1911; Faral 1913; Grieve 1997 e Cacciaglia 1964.

estremamente complessi: quello che è certo è che la materia raccontata, in prosa o versi, dagli autori d'Oltralpe godette di un'estrema popolarità, le cui tracce sono ben visibili in moltissime opere italiane, siano esse volgarizzamenti o produzioni originali. Nel cantare di *Fiorio*, come in altri, si assiste, credo, allo sforzo di ricreare una precisa ambientazione attraverso una lingua che rimandi alla *koiné* culturale condivisa: un mondo-altro viene trasposto e riattualizzato in una forma nuova, quella dell'ottava, che però mira a riprodurre un qualcosa di già conosciuto e molto amato dal pubblico. La dimensione della corte in cui si muovono i giovani protagonisti del cantare ricorda in tutto le dinamiche proprie della zona geografica dell'odierna Francia ma che, allora, includeva in sé sia la produzione in lingua d'oc che quella d'oïl: gli stili e le tematiche di entrambe le letterature penetrano nell'area italiana, che si dimostra particolarmente ricettiva, oltre che rielaborativa. L'ottava, in particolar modo, riadatta storie di personaggi già noti in una nuova forma ma i canterini non cercano in nessun modo di rompere il legame con la precedente tradizione letteraria: ne sono una spia il continuo riferirsi alla veridicità della storia e ad una fonte scritte<sup>61</sup> ma è soprattutto la lingua a dare conto di questo sforzo ricostruttivo. In quest'ottica, l'uso di forme suffissate diventa funzionale per ricreare una realtà ben precisa che, da lontana nel tempo e nello spazio quale è, si realizza immediatamente nell'immaginario del pubblico grazie al potere evocativo della lingua.

Una menzione merita l'occorrenza nel *Lasancis*: questo frammento, a oggi conosciuto solo per lo spazio di dieci ottave, fa parte di un ciclo di cantari di materia tristaniana, «poveri, disadorni cantari, nei quali però ancora palpitava l'amore di Isotta e rifulgeva l'eroismo di Tristano»<sup>62</sup>. A livello narrativo, queste ottave si collocano dopo il combattimento tra Tristano e Lancillotto al Petrone di Merlino, quando i due cavalieri si riconoscono e depongono le armi, muovendosi insieme alla direzione di Camelot. Alla corte di re Artù fa la sua comparsa Lasancis, il protagonista eponimo, di cui si sa molto poco: il cantare si interrompe bruscamente dopo la dichiarazione del cavaliere di voler vendicare la morte del fratello, ucciso da Lancillotto. Il giovane dice di essere nato sull'*Isola riposta*, la Corsica: il toponimo si rifà alla tradizione delle vicende di

---

<sup>61</sup> Cabani 1988, pp. 121-123.

<sup>62</sup> Bertoni 1937, p. 5.

Tristano, *l'Isle Reposte* è infatti l'isola<sup>63</sup> da cui proviene Montenart, ucciso da Erec nel *Tristan en prose*. L'identificazione di questo toponimo con la Corsica è però una questione ben più complessa: l'origine potrebbe di questo legame potrebbe essere pisana, dato che i Pisani avevano perduto il dominio della regione nel corso della battaglia di Meloria contro i Genovesi nel 1248<sup>64</sup>. Questa disfatta avrebbe generato un diffuso malcontento attualizzato, forse, in ambito letterario<sup>65</sup> con l'identificazione dalla Corsica come in isola prima di ogni *leanza* e cioè di ogni qualità positiva. Qualcosa in più può essere detto però sull'*Isola Riposta*: la stessa indicazione geografica si trova nella *Tavola Ritonda*<sup>66</sup>: si tratta di un'isola del mare Uziano che è proprio il luogo di nascita di Lasancis. Il cavaliere fa la sua prima apparizione nel capitolo 87<sup>67</sup> come fratello di Escorducarla, una fata i cui figli erano stati uccisi da Artù e che ora medita vendetta. Per questo, la fata chiede a Lasancis di recarsi a Camelot per fare giustizia su Artù e Tristano, entrambi colpevoli: il giovane cavaliere viene proprio da quest'Isola Riposta<sup>68</sup> che però non è identificata con la Corsica. Per quel che riguarda il mare Uziano si trovano un'indicazione geografica nella *Cronica* di Giovanni Villani, secondo cui

La seconda parte si chiamò Africa, la quale da levante comincia i suoi confini dal sopradetto fiume del Nilo, dal mezzogiorno infino nel ponente a lo stretto di Sibia e di Setta, cinta e circondata dal mare Uziano, che si chiama il mare di Libia; e dal settantrione confina col nostro mare detto Mittaterreno. Questa parte ha in sé Egitto, Numidia, Moriena, e Barberia, e 'l Garbo, e 'l reame di Setta, e più altre salvatiche province e deserti. Questa parte fu popolata per gli discendenti di Cam il secondo figliuolo di Noè<sup>69</sup>.

Come si vede, il mare è citato in contrapposizione al Mediterraneo in cui si trova l'isola oggi francese e né nella *Cronica* né nella *Tavola Ritonda* si trovano rimandi alla Corsica; nemmeno nella compilazione di Rustichello da Pisa, una delle fonti della *Tavola*<sup>70</sup>, si

---

<sup>63</sup> È citata anche nel *Roman d'Erec*, in Pickfors 1968, pp. 98-99.

<sup>64</sup> L'ipotesi è formulata da Delcorno Branca 1988, pp. 202-203.

<sup>65</sup> L'ipotesi di Delcorno Branca è certamente suggestiva ma, tuttavia, è difficilmente confermabile.

<sup>66</sup> Polidori 1864-1865.

<sup>67</sup> Polidori 1864-1865, pp. 324-325.

<sup>68</sup> «messer Lasancis dell'Isola Riposta» e «egli era appellato Lasanciss della Rôcca della Ancisa dell'Isola Riposta» Polidori 1864-1865, p. 327 e p. 334.

<sup>69</sup> Porta 1990-1991, vol. 1, pp. 7-8.

<sup>70</sup> Guida 1971 e Trevi 1999, pp. 14-21, cfr. anche Cigni 2004 e Delcorno Branca 2004b.

trovano accenni a questi luoghi, dove, in realtà, viene omessa l'intera vicenda di Lasancis. L'identificazione dell'Isola Riposta con la Corsica sembra un'innovazione del cantare ma data la ridotta porzione di testo a oggi conosciuta è difficile tracciare un quadro convincente. Si può ipotizzare l'esistenza di un nucleo narrativo che vede Lasancis protagonista, data la notevole coincidenza tra quanto riportato dal canterino e quanto raccontato nella *Tavola Ritonda*: il cavaliere viene da quest'Isola Riposta ed è giunto a Camelot per vendicare una morte violenta, seppur di personaggi differenti. Nella prosa, infatti, le innocenti vittime sono i cinque nipoti di Lasancis, i figli di sua sorella, mentre nelle ottave si tratta del fratello del giovane che vuole rifarsi non su Artù e Tristano, ma bensì su Lancillotto. Si trova quindi qualche differenza nelle due narrazioni ma i punti in comune non vanno trascurati, tanto più che le vicende di Lasancis sono citate come possibile argomento canterino, legato alle vicende di Tristano nel *Cantare dei Cantari*<sup>71</sup>: si tratta di un riferimento generico, di «messer Lasansissa» non vengono indicate né la provenienza né la genealogia ma si dice che prese parte a molte battaglie alla Gioiosa Guardia<sup>72</sup>. Quest'ultima è un'indicazione piuttosto generica, dovuta «a una cognizione vaga della vicenda, piuttosto che a una sua variante narrativa», mentre bisogna tener presente che nella *Tavola Ritonda* convergono diversi filoni narrativi. Le vicende di Lasancis vi sono probabilmente arrivate come episodio a sé stante, poi apertamente connesso alle vicende di Tristano secondo un procedimento ben noto all'interno del panorama della letteratura cavalleresca<sup>73</sup>, e da qui avrebbero poi conosciuto quella limitata fortuna a noi nota solo per il frammento del cantare e per la citazione del *Cantare dei Cantari*<sup>74</sup>.

La citazione della Corsica non trova corrispondenza in nessuno dei testi citati è, inoltre, l'Isola Riposta non è mai indicata come un luogo triste, privo di qualsiasi connotazione positiva come invece lascia intendere il canterino con il suo «d'ongni

---

<sup>71</sup> Rajna 1878.

<sup>72</sup> Rajna 1878, p. 434.

<sup>73</sup> Branca 1968, pp. 128-132.

<sup>74</sup> Delcorno Branca identifica l'episodio nelle vicende di Galasso, un nucleo narrativo oggi perduto di cui restano tracce nel *Cantare del Falso Scudo* e nell'*Astore e Morgana*. Non è questa la sede per confermare o confutare quest'ipotesi: ciò che interessa qui è il rapporto che si configura tra le ottave del *Lasancis* e la sua fonte. Se, come mi sembra probabile, la fortuna di questo personaggio inizi nella *Tavola Ritonda* e da lì passi al cantare, bisogna pur riconoscere che la citazione della Corsica continua non trovare corrispondenze; cfr. Delcorno Branca 1988, pp. 204-215.

leança igniuda»<sup>75</sup>. *Leanza* assume qui un significato onnicomprensivo: in Corsica non si trova nessun valore, nessuna virtù da intendersi nel senso più ampio del termine. L'unicità di questa attestazione potrebbe, come già detto, essere spiegata da ragioni politiche ma il nucleo narrativo è certamente preesistente, dato che se ne trovano reminiscenze anche nella redazione serbo-russa del *Tristan*, nella figura del re Samsiž<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Bertoni 1937, p. 21.

<sup>76</sup> L'edizione del testo è in Sgambati 1983. Si vedano anche i contributi di Sgambati 1977-1979 e Lomagistro 2003, Heijkant 2004, p. 57 e Heijkant 2005, p. 282.

## **Disleale** agg.

‘che non è leale; che non rispetta la parola data; privo di sincerità’

◇ Forme:

*disleale, disleali.*

◇ Occorrenze:

- *Spagna*: ▫ XXVI.X.6 Gan da Pontieri in piè si fu levato / e parlò come falso e disleale...;

- *Struzione*: ▫ III.XXI.1 E Mordaretto faslo e disleale / fu quasi de ‘ primai che ssi partio...; ▫ VII.XXIV.1 I fasli disleal’ questo vegendo, / che messer Bordo così gli dannegia...

◇ Etimo: da *leale*, con prefisso peggiorativo, su modello del francese antico *déloyal*<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

Come si è già visto, l’essere *leale* è una caratteristica tipica dei grandi protagonisti delle narrazioni cavalleresche: non stupisce, quindi, che le prime attestazione dell’aggettivo peggiorativo si trovi nei *romans* di Chrétien de Troyes<sup>2</sup>. In questo senso, ritengo particolarmente interessanti le due occorrenze localizzate nell’*Erec et Enide*, il primo romanzo cavalleresco composto attorno al 1160, che illustrano chiaramente le dinamiche cortesi. La prima attestazione si trova inserita nel lungo discorso del conte Galoain che, reo di aver insidiato Enide e minacciato Erec, si pente del suo comportamento. Prendendo direttamente la parola, riconosce il suo errore e ammette di aver agito contrariamente alla morale cortese, dato che è stato *fos* e *desleax*<sup>3</sup>.

La seconda si trova al v. 6064<sup>4</sup>, nello scambio tra Erec e Mabonagrain: quest’ultimo è un cavaliere dalla forza incredibile, messo a difesa della *Joie de la Cort*, un verziere

---

<sup>1</sup> FEW V, p. 240a. AND s.v. *desleal*; DEAF s.v. *desleal*; DFM s.v. *desleäl*; DMF s.v. *déloyal*; GDC s.v. *desleial*; T – L s.v. *desläl*; TLFi s.v. *déloyal*; TLIO s.v. *disleale*. Per DEI s.v. *disleale* e TLIO s.v. *disleale* la derivazione più direttamente dal francese *déloyal*.

<sup>2</sup> Per un regesto più completo si veda DéCT s.v. *desläl*.

<sup>3</sup> Al v. 3650 in Roques [1990], p. 111.

<sup>4</sup> Roques [1990], p. 184.

meraviglioso le cui mura però sono circondate da picche con numerose teste mozzate<sup>5</sup>. Mabonagrain ha fatto una promessa alla sua dama, anch'essa presente nel giardino: si tratta di un *don contraignant*, un giuramento vincolato fatto *a priori* che un cavaliere fa prima ancora di sapere quale sarà la natura della richiesta<sup>6</sup>. L'amata di Mabonaigrain ha voluto da lui un *don en blanc*, a cui il giovane ha acconsentito: la promessa vuole che il cavaliere combatta contro tutti quelli che osano avventurarsi nella *Joie de la Cort* fino a quando un avversario più forte, come si rivelerà poi Erec, riuscirà a sconfiggerlo, ponendo fino a questo crudele giuramento d'amore. Mabonagrain stesso è infelice, avrebbe voluto porre fine a questa infausta promessa ma non può: il *don cointraignant* è, per sua natura, vincolante e «le roi, le chevalier ou la dame qui se sont endettés d'un don doivent acquitter leur promesse, même si elle contredit leurs principes moraux ou leurs sentiments profonds»<sup>7</sup>. Mabonagrain spiega a Erec questo vincolo, deve ben guardarsi dal non rispettare la parola data «se ge ne volsisse estre fax / et foi mantie et desleax»<sup>8</sup>: l'essere *desleax* è un'onta inaccettabile per un cavaliere.

Di un decennio successiva è l'attestazione del *roman* consacrato alle avventure di Horn<sup>9</sup>: anche in questo testo di area anglonormanna, l'essere *desleel*<sup>10</sup> non è ammissibile, bisogna sempre tener fede a quanto promesso.

La promessa può anche riguardare un patto d'amore, come nel *Remède de Fortune* di Guillaume de Machaut<sup>11</sup>: Amore alberga solamente in un cuore *loial*<sup>12</sup> mentre non può sopravvivere «en cuer desloial»<sup>13</sup>. Il “cuore disleale” è quello che non rispetta l'implicita promessa di fedeltà assoluta, uno dei dettami fondamentali della *fin'amor* senza la quale questo nobile sentimento non può realizzarsi. I più nobili cavalieri, come Tistano e Lancillotto, rispettano questa regola, a differenza di quanto fece Giasone che

---

<sup>5</sup> Per il significato dell'episodio rimando ai contributi di Philipot 1896 e di Barbiellini Amidei 2014.

<sup>6</sup> Frappier 1969.

<sup>7</sup> Frappier 1973, p. 226 ma cfr. anche Ménard 1981, p. 37, per cui si tratta di un «don en blanc qui lie le donateur».

<sup>8</sup> Sono i vv. 6063-6064 in Roques [1990], p. 188.

<sup>9</sup> Pope 1955-1964.

<sup>10</sup> Si veda il v. 2077 in Pope 1955-1964, vol. 1, p. 71.

<sup>11</sup> Hoepffner 1908-1921, vol. 2, pp. 1-157 e 405-414. Cfr. anche Palmer – Leo – Smilansky 2016-2019, vol. 2.

<sup>12</sup> Si guardi al v. 1857 in Hoepffner 1908-1921, vol. 2, p. 67.

<sup>13</sup> È il v. 1856 in Hoepffner 1908-1921, vol. 2, p. 67.

tradi Medea per Glauce<sup>14</sup>, che, pur avendo compiuto imprese eroiche non è un modello da seguire, proprio in ragione di questo suo esser stato *desloiaus*, come messo in chiaro sempre da Guillaume de Machaut nel *Jugement dou Roy de Navarre contre le jugement dou Roy de Behaingne*<sup>15</sup>.

Anche per questo aggettivo restano attestazioni più prossime al latino *legalis*, soprattutto nei testi a carattere pratico, come il *Coutumier bourguignon glosé*<sup>16</sup> della fine del XIV sec. In questa raccolta di ordinamenti viene stabilito che «les prevostz et autres officiers qui sont dessoubz eulx, qui sont deloyaulx, tourtueurs ou exaucionés ou suspectenans d'usure ou qui mandront deshoneste vie empertinent»<sup>17</sup> dovranno correggere il loro comportamento «en bonne foy senz emport»<sup>18</sup>. L'essere *deloyaulx* non rimanda qui a questioni d'onore o a patti d'amore non rispettati: il rimando è alla realtà pratica e quotidiana, l'aggettivo si riferisce a chiunque non rispetti la legge, come, appunto, gli usurai che sono ben lontani dal seguire un'etica *legalis*.

Per quel che riguarda il dominio della lingua d'oc<sup>19</sup>, come si vedrà anche per l'italiano antico, l'aggettivo conserva soprattutto un'accezione moraleggiante, come dimostrano le numerose occorrenze rintracciate in canzoni religiose, come *Jesu Crist per sa merce* di Bartolomeo Zorzi (*BdT* 74.06)<sup>20</sup>, nella cui *cobla* incipitaria il trovatore ringrazia Gesù Cristo per la misericordia concessagli in punto di morte, doloroso momento in cui il mondo terreno è ancor più causa di ulteriori sofferenza, in quanto è un «segle venal, / desleial, / on reignon trastuit li mal»<sup>21</sup>.

---

<sup>14</sup> Il tradimento di Giasone è uno dei massimi esempi di comportamento *disleale* che viene citato anche nel *Roman de la Rose* e, conseguentemente, anche nel sonetto CLXI del *Fiore*: in queste due opere Giasone è definito *desleiaus* e *disleale*; per il testo francese si veda Langlois 1914-1924, vol. 4, p. 12, per il *Fiore* Contini 1984, pp. 324-325.

<sup>15</sup> Hoepffner 1908-1921, vol. 1, pp. 137-282, l'occorrenza è al v. 2846 a p. 234.

<sup>16</sup> Petitjean – Marchand 1982.

<sup>17</sup> Petitjean – Marchand 1982, p. 69 (sottolineatura mia).

<sup>18</sup> Petitjean – Marchand 1982, p. 69.

<sup>19</sup> La ricerca è stata fatta nel *corpus* COM2. Cfr. Levy s.v. *desleial* e Raynouard s.v. *desleial*.

<sup>20</sup> Levy 1883, pp. 50-52 e Oroz Arizcuren 1972, pp. 104-106.

<sup>21</sup> Sono i vv. 5-7 in Oroz Arizcuren 1972, p. 104. Sugli stessi toni gioca la canzone *Ben es adreigz* (*BdT* 74.03), in cui Bartolomeo Zorzi lamenta gli inganni mondani, che generano solo dolore, tanto sono *desleials*, cfr. la *cobla* III in Oroz Arizcuren 1972, p. 105.



Analogamente si duole Aimeric de Belenoi che, in *Can mi perpens ni m'arbire* (BdT 09.19)<sup>22</sup>, ricorda con dispiacere il tempo in cui aveva cercato «li consire / desliat, e ·l fals conorz»<sup>23</sup>. Il *segles* è *desleials* anche per Cadenet in *Be volgra, s'esser pogues* (BdT 106.10)<sup>24</sup> ma la più antica attestazione la si deve a Cercamon in *Ab lo pascor - m'es bel q'eu chant* (BdT 112.01a)<sup>25</sup>, che potrebbe esser stata composta tra il 1146 e il 1147, data la possibile allusione al comportamento tenuto da Eleonora d'Aquitania in Oriente. In questo *vers* satirico-morale il tema è amoroso: l'autore si scaglia contro «li malvas enojos»<sup>26</sup> che causano il declino dei più nobili valori, a favore invece di un malcostume generalizzato. I falsi amanti sono additati come i responsabili di questo decadimento e non vi è alcuna pietà per una dama «c'aia drut desleiau»<sup>27</sup>.

Non mancano occorrenze dell'aggettivo in contesti politici, anche in sirventesi di trovatori minori come *Ar es sazoz qu'om si deu alegrar* del genovese Calega Panzan (BdT 107.01)<sup>28</sup>, composto tra l'ottobre del 1267, quando Corradino entrò in Verona, e l'agosto del 1268, anno della battaglia di Tagliacozzo. In questa lirica, dai toni fortemente ghibellini e anticlericali, oltre che animata da un forte sentimento antifrancese, il poeta accusa tutti coloro che non obbediscono a Corradino di essere *desleial*<sup>29</sup>.

La voce si trova poi in numerosi misteri linguadociani<sup>30</sup> come aggettivo qualificativo di tutti coloro che non rispettano la fede cristiana, ma in un caso si assiste ad una prospettiva differente: nella *Passione* conservata nel manoscritto Didot<sup>31</sup>. Si tratta di un testo piuttosto complesso a livello linguistico: Shepard, il suo primo editore, identificava come lingua dell'opera il galloromanzo meridionale, pur riconoscendo una

---

<sup>22</sup> Dumitrescu 1935, p. 150, ma cfr. Paden - Sankowitch - Stäblein 1986, p. 445. Segnalo però che la paternità della canzone è dubbia, in Stroński 1910, p. 55 e 133 è indicato come autore Berntran de Born.

<sup>23</sup> Sono i vv. 31-32 in Dumitrescu 1935, p. 152.

<sup>24</sup> Appel 1920, pp. 10-14, la citazione è dal v. 51, a p. 12; cfr. anche Oroz Arizcuren pp. 112-114.

<sup>25</sup> Rossi 2009, pp. 164-166 ma cfr. Jeanroy 1922, pp. 11-14.

<sup>26</sup> La citazione è dal v. 9 della *cobla* II, in Rossi 2009, p. 164.

<sup>27</sup> Al v. 35 della *cobla* V in in Rossi 2009, p. 165.

<sup>28</sup> Bertoni 1915, pp. 441-446.

<sup>29</sup> Al V. 5 e al v. 71 in Bertoni 1915, p. 442 e p. 445.

<sup>30</sup> Si vedano Guillaume 1884, Guillaume 1887 e Shepard 1928.

<sup>31</sup> Il nome viene dal libraio che lo acquistò alla fine del XIX sec., la segnatura è Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 4232. Si tratta di un codice miscelaneo cartaceo (con l'eccezione delle carte 14r-17v, in pergamena) copiato nella regione di Tolosa da copisti guasconi nel XIV sec.; cfr. Meyer 1880, p. LXIX, in cui è contenuta una descrizione esaustiva del manoscritto e Di Luca 2013.

rilevante presenza di catalanismi<sup>32</sup>. L'ipotesi è però confutata da Asperti<sup>33</sup>, che riconduce il mistero al dominio linguistico catalano, collocandolo nella zona di confine tra Occitania e Catalogna, creatasi nel XIII sec., in cui la letteratura trobadorica esercitò un forte influsso, nonostante il territorio fosse geograficamente molto lontano dalle corti della Provenza, che per i trovatori furono i grandi centri culturali<sup>34</sup>. In questo testo, nel passo in cui i sommi sacerdoti decidono la messa a morte di Gesù Cristo, quest'ultimo viene identificato come «lo deleyal»<sup>35</sup> che ha dichiarato priva di valore la legge ebraica. Assumendo il punto di vista dei sacerdoti ebraici, l'autore descrive Gesù come un traditore nei confronti della legge più sacra, quando in realtà sono loro stessi a non riconoscere la verità di cui il figlio di Dio si fa portavoce.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Per l'italiano antico la prima attestazione si deve a Giacomo da Lentini nel sonetto *Quand'om à un bon amico leiale*<sup>36</sup>. In questa lirica dai toni moraleggianti il Notaro illustra i rapporti di amicizia tra uomini che, secondo l'autore, devono basarsi sulla sincerità. È necessario, invece, separarsi dall'amico *deliale*<sup>37</sup>, con cui non può esservi in nessun caso un rapporto alla pari.

Diversamente da *leale*, *disleale* sembra assumere una connotazione, a livello di significato, più moraleggiante, prendendo per lo più il senso di 'che non rispetta un vincolo di fedeltà'. Questo di può vedere in testi come il *Sermone* del lombardo Pietro di Bescapè<sup>38</sup>, in cui a essere definito *desliale* è Giuda, il traditore per eccellenza<sup>39</sup>, o come il *de falsis excusationibus* di Bonvesin de la Riva<sup>40</sup>, dove viene esposta la misera condizione dell'uomo, dal momento che sulla terra regna «un homo k'è deslial traitor»<sup>41</sup>.

---

<sup>32</sup> Shepard 1928, pp. XXII-XXVII.

<sup>33</sup> Asperti 1985, pp. 91-93.

<sup>34</sup> Asperti 1985, p. 93.

<sup>35</sup> Al v. 206 in Shepard 1928, p. 11.

<sup>36</sup> PSs vol 1, pp. 449-554.

<sup>37</sup> La citazione è dal v. 3 in PSs vol. 1, p. 550.

<sup>38</sup> Keller 1901.

<sup>39</sup> Si veda il v. 1287 in Keller 1901, p. 178.

<sup>40</sup> Contini 1941.

<sup>41</sup> Al v. 29 in Contini 1941, p. 178.

Come si è già visto, la fedeltà è propria dei rapporti matrimoniali, non meraviglia dunque l'aspra reprimenda di Guittone d'Arezzo che nella canzone *Altra fiata aggio già, donne, parlato*<sup>42</sup> mette in guardia le donne contro i tentativi di seduzione che minano alla loro castità. La lirica si apre con un riferimento ad un'altra canzone dal tema analogo, *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto*, ma il tono è molto diverso: se in *Ahi lasso* l'elogio alle donne costituiva il nucleo centrale del testo, *Altra fiata* si apre con una messa in crisi del mondo cortese, di cui vengono svelati inganni e contraddizioni. Guittone ripudia l'aver preso parte a queste dinamiche, così come rimpiange il suo aver intessuto rapporti poco onesti con numerose donne mentre tesse un lungo elogio della castità matrimoniale<sup>43</sup> asserendo che è preferibile la morte all'infedeltà coniugale<sup>44</sup>. In questo contesto ricorre *desleale*<sup>45</sup> riferito alla donna che cerca una relazione al di fuori di quella con il marito, contravvenendo al patto di fedeltà previsto dal contratto matrimoniale.

Come già per gli altri corradicali, l'occorrenza di *deloyal* nei testi francesi influenza sicuramente la scelta degli autori italiani che guardano ai prodotti della letteratura d'Oltralpe come ai loro modelli; tuttavia, anche in questo caso, non credo si possa pensare ad una derivazione diretta dal francese o dal provenzale che, pur costituendo una direttiva per la diffusione di *desliale* nella lingua del sì, non ne sono all'origine. È più economico immaginare uno sviluppo poligenetico in cui, a partire da *leial* o *leale*, l'aggiunta del prefisso abbia agito autonomamente, secondo un principio molto comune per le neoformazioni.

Le narrazioni e i trattati francesi, in particolare, rappresentano sicuramente uno dei più importanti canali di diffusione della voce, come testimoniano i testi a matrice oitanica<sup>46</sup>. Mi riferisco a opere come il volgarizzamento di Bono Giamboni del *Tresor*<sup>47</sup>, i

---

<sup>42</sup> Egidi 1940, pp. 131-135.

<sup>43</sup> Si vedano i vv. 83-98 in Egidi 1940, pp. 133-134.

<sup>44</sup> Sono i vv. 111-114 in Egidi 1940, p. 134.

<sup>45</sup> Al v. 86, in Egidi 1940, p. 133.

<sup>46</sup> Va ricordato, però, che l'influsso delle lingue galloromanze è presente anche nel lessico e nella sintassi di opere originali: Guittone stesso, soprattutto nelle sue lettere, è caratterizzato da un elevato uso di provenzalismi, così come il *Novellino*. Per i gallicismi di quest'ultimo rimando al contributo di Swanson 1966.

<sup>47</sup> Gaiter 1978-1883.

*Fatti di Cesare*<sup>48</sup> e la *Storia di Troia* di Binduccio dello Scelto<sup>49</sup>, tutte già citate in precedenza per il ricorrere di voci come *leale*, *lealmente* e *lealtà*: gli autori di questi testi rielaborano, con differenti gradi, i loro modelli e, soprattutto nel caso delle traduzioni più fedeli, si può vedere come la presenza di determinati lessemi nella fonte direzioni la scelta traduttiva nei confronti delle voci più prossime, senza che per questo si tratti di trascinamenti. Dato il precocissimo acclimatemento di *leale*, è facilmente immaginabile che nel XIII sec. *disleale* non portasse con sé nessuna connotazione forestiera e che non servisse nemmeno a dare una coloritura galloromanza, come invece può essere per le voci suffissate, ma questo non impedisce, di fatto, un'influenza del lessico della fonte su quello della sua riproposizione.

Sono numerose le occorrenze di *disleale* in testi di argomento cavalleresco: la *lealtà* si era cristallizzata nello scenario medievale come una virtù propria dei grandi eroi arturiani e dunque è allo stesso modo frequente l'accusa d'essere un personaggio sleale o di agire secondo principi poco onesti. Nel *Tristano riccardiano*, che trova nel *Roman de Tristan* la sua fonte<sup>50</sup>, ad esempio, il protagonista è accusato dallo zio, il re Marco di essergli stato *disleale*, dato il tradimento della fiducia concessagli<sup>51</sup>, nel *Palamedés*<sup>52</sup>, invece, Breus ha uno scambio con un cavaliere che non lo riconosce ma che, anzi, afferma di volergli tagliare la testa, liberando così «lo mondo del più desleale omo che mai si trovasse»<sup>53</sup>. Il dialogo segue il testo francese, dove il cavaliere fa la medesima dichiarazione, e cioè quella di voler liberare il mondo del «plus desloial»<sup>54</sup>. Nella stessa sequenza viene usato il verbo *delivrare*, un adattamento piuttosto evidente del francese: ciò indica un'estrema permeabilità del testo nei confronti delle scelte lessicali che spesso sono veri e propri gallicismi ma non per questo si tratta di un assunto dal valore

---

<sup>48</sup> Banchi 1863.

<sup>49</sup> Gozzi 2000, la ricerca è stata fatta grazie al *corpus* OVI.

<sup>50</sup> Le vicende francesi di *Tristano* rappresentano «il testo più avidamente tradotto, rielaborato e imitato in Italia», cfr. Delcorno Branca 1980, p. 221. Di conseguenza, non stupisce l'altrettanto ampio numero di occorrenze rintracciate nella redazione veneta del *Tristano*, per la cui edizione rimando a Donadello 1994. Si veda anche il contributo di Scolari 1988 sulla lingua del *Tristano riccardiano*.

<sup>51</sup> Parodi 1896, si vedano le pp. 164, 165, 242, 247 e 249.

<sup>52</sup> Limentani 1962.

<sup>53</sup> Limentani 1962, p. 21 (sottolineatura mia).

<sup>54</sup> Limentani 1962, p. 20.

assoluto. *Disleale* riproduce, di fatto, la scelta linguistica della fonte francese<sup>55</sup> ma, credo, soprattutto per ragioni di somiglianza e non di dipendenza.

A riprova del fatto che si tratti di una voce italiana, il cui uso è solo indotto ma non costretto nei testi gallicizzanti, ci sono opere originali o volgarizzamenti da altre lingue che non danno conto di un debito nei confronti del lessico e della sintassi d'Oltralpe. Mi riferisco ad esempio alla traduzione della *Deca prima* di Tito Livio ad opera di Filippo da Santa Croce<sup>56</sup> in cui *disleali*<sup>57</sup> traduce il *perfidus* latino, riferito ai Romani, che avevano appena compiuto il celeberrimo ratto delle Sabine o in cui viene usato il sintagma «disleale femina»<sup>58</sup> per meglio definire la moglie di Tarquinio, senza che vi sia una costruzione analoga nel modello.

◇ La voce nei cantari:

Nei cantari, la voce si trova solo nella *Struzione della Tavola Ritonda* e nella *Spagna*.

Per quello che riguarda la *Struzione*, *disleale* si trova inserito in un'espressione formulare, «falso e disleale» che ricorre due volte: nel primo caso si tratta dell'epiteto di Mordret, l'unico dei personaggi di tutto il racconto ad essere identificato tramite il ripetersi di costruzioni atte a definirlo, mentre nel secondo indica i seguaci dello stesso Mordaretto.

Ciò che è interessante è che proprio Mordret sia il solo ad avere un epiteto che lo contraddistingua ma questo si può forse spiegare tramite alcune caratteristiche esclusive del personaggio: questo cavaliere è infatti l'unico vero e proprio "cattivo" della narrazione, traditori dei nobili valori, come libertà e giustizia. Un distinguo netto non può essere fatto per gli altri protagonisti della vicenda: da sempre modello da imitare, sono ora ingannati e si trovano a fronteggiarsi l'un l'altro, senza essere mossi da vere istanze ostili. Se dunque per il canterino il *disleale* per eccellenza è Mordaretto, non è così per la sua fonte: nella *Mort Artu*<sup>59</sup> che per tutta la prosa attribuisce l'aggettivo *desloial* al solo Lancillotto. Quest'ultimo è uno dei più noti traditori delle

---

<sup>55</sup> Una situazione analoga si presenta per le altre due occorrenze di *disleale*, cfr. Limentani 1962, pp. 20-21 e 50-51.

<sup>56</sup> Dalmazzo 1845-1846.

<sup>57</sup> Dalmazzo 1845-1846, vol. 1, p. 25.

<sup>58</sup> Dalmazzo 1845-1846, vol. 1, p. 83.

<sup>59</sup> Baumgartner – de Medeiros 2007 ma cfr anche Frappier 1936.

narrazioni arturiane: è la relazione adulterina con Ginevra a decretare, di fatto, la fine della Tavola Rotonda e il definitivo tramonto del mondo cavalleresco. Tanto amato da Artù, Lancillotto non riesce a porre freno al sentimento, corrisposto, che prova per la moglie del suo re e la realizzazione di questo amore<sup>60</sup> innesca una serie di avvenimenti che può solo portare alla definitiva messa in crisi del sistema di valori che aveva caratterizzato l'ideale realtà cortese. Si assiste dunque a un cambio di paradigma non da poco: nonostante il tradimento di Lancillotto non venga in alcun modo censurato, il cavaliere e la regina non vengono mai tacciati di *dislealtà* o di essere *disleali*, come invece succede nel testo francese. L'onta di traditore spetta a Mordret, nipote di Artù che nel V cantare approfitta della fiducia datagli per prendere il potere, cercando poi di insidiare Ginevra. Sarà la battaglia sulla piana di Salibury (Salisbiera nel cantare) a decretare la morte di Mordret, ucciso da Artù, che ne riceve però una ferita mortale. Il fatto che l'essere *desliale* spetti a Mordret e non a Lancillotto fa intravedere, a parer mio, un cambiamento non trascurabile: l'atto di somma slealtà è quello perpetrato dal nipote nei confronti dello zio, che viene attaccato su più fronti. Se Lancillotto tradisce la fiducia solo per quel che riguarda l'amore con Ginevra, Mordret si impegna invece su più fronti: non solo cerca di insidiare la regina, ma si muove anche nel tentativo di usurpare il potere temporale di Artù. La vera messa in crisi del sistema di valori cavallereschi, nel cantare, si ha con il tradimento di Mordret che è la massima manifestazione delle forze oppostive.

L'adulterio di Ginevra e Lancillotto passa quasi in secondo piano<sup>61</sup>: pur restando uno dei nuclei centrali della vicenda, la gravità del tradimento viene, di fatto, ridimensionata. L'episodio di Mordret diventa il punto di non ritorno per la fine del mondo cavalleresco: è lui che viene meno al patto di *lealtà* che i cavalieri dovevano al loro signore.

Inoltre, è importante segnalare che nei cantari della *Struzione* Lancillotto viene, di fatto, presentato come un eroe: la colpa dell'adulterio viene fatta ricadere su Ginevra,

---

<sup>60</sup> È proprio la messa in atto dell'amore a rappresentare il massimo esempio di *desloiauté*, come detto da Agravaïn che dichiara di voler la condanna a morte della regina Ginevra, «quant ele, ou leu dou roi Artus qui tant estoit preudom, avoit lessié avec li gesir un autre chevalier», in Baumgartner – de Medeiros 2007, p. 228 ma cfr. Frappier 1936, p. 121

<sup>61</sup> In questo si può vedere un influsso della redazione *Post Vulgata*, una rielaborazione del ciclo di Lancillotto in viene dato maggior spazio alle vicende del Graal rispetto all'amore adultero con Ginevra, cfr. Bogdanow 1991-2001.

in una chiara chiave misogina. In diverse ottave ci trovano aspre critiche al mondo femminile: già nell'*incipit* la regina viene indicata come l'unica responsabile della rovina della corte di Artù<sup>62</sup>, Ginevra è la «fallace sposa, / per cui cagion cotanto danno nacque»<sup>63</sup>.

Nel processo di riscrittura della materia arturiana, i cantari della *Struzione* danno conto di un cambio di prospettiva: il fatto che l'essere *disleale* tocchi a Mordret e non a Lancillotto come succede invece nella *Mort Artu* è una spia non trascurabile di questo cambiamento. La *dislealtà* è il più grande atto di tradimento che un cavaliere può fare: vengono meno i patti di fedeltà e obbedienza che costituiscono la base stessa del mondo arturiano, il tragico epilogo, che vede la morte del re e di quasi tutti gli altri membri della Tavola Rotonda, è l'unica conseguenza possibile. Lancillotto, nonostante l'amore adultero, resta un campione, un modello a cui aspirare: la colpa viene fatta ricadere su Ginevra<sup>64</sup> e su Mordret, unici responsabili della distruzione di un mondo tanto perfetto.

Che l'essere *disleali* sia il tradimento peggiore è evidente anche nei cantari della *Spagna*: a essere identificato come *falso e disleale* è il solo Gano di Maganza, il responsabile della morte di Rolando. Gano è il traditore per eccellenza, il suo accordo con Marsilio, re dei Saraceni, fu la causa della battaglia di Roncisvalle e non stupisce dunque che spetti a lui l'onta della *dislealtà*. Nell'*Entrée d'Espagne*<sup>65</sup>, invece, l'aggettivo *desloial* è riferito a diversi personaggi, tra cui Malcuidant «vellart desloial»<sup>66</sup>, zio di Pelias, che vuole la messa la rogo della bella Dionés, rea di averne rifiutato la proposta di matrimonio<sup>67</sup>. Sansone l'eremita si riferisce a sé stesso come *desloiaus*<sup>68</sup>: il romito

---

<sup>62</sup> Nell'ottava II del cantare I si legge infatti: «com'è notorio a tutto quanto il mondo / i ma' che già per femina so' stati, / e come Troia ne fu messa in fondo, / e terre e genti a morte consumati, / così simile i re Artù giocondo / con tutti i suo' baron d'onor pregiati, / per la suo donna Ginevra reïna / tutti morinno con crudel rovina» in Bendinelli Predelli 2015, p. 3.

<sup>63</sup> Ottava III del cantare IV in Bendinelli Predelli 2015, p. 33.

<sup>64</sup> La misoginia è un tratto caratteristico di molte opere medievali, si pensi anche al *Corbaccio* di Boccaccio, in cui si assiste a un netto cambio di toni.

<sup>65</sup> Infurna 2011.

<sup>66</sup> La citazione è dal v. 12440, in Infurna 2011, p. 200

<sup>67</sup> Ci si trova nel passo che precede una delle sequenze più importanti dell'intero poema: si prepara infatti lo scontro tra Rolando, entrato nell'accampamento nemico spacciandosi per il pagano Lionés, e Pelias stesso. Inizia qui l'avventura orientale del prode Rolando, che costituisce l'argomento principe della seconda parte dell'*Entrée*, cfr. Fassinelli 2018, pp. 146-150.

<sup>68</sup> Al v. 14827 in Infurna 2011, p. 322.

infatti rinnega il proprio passato violento, per cui cento anni prima aveva ucciso tutta la sua famiglia, tanto era accecato dalle falsità della vita terrena. Sansone si definisce un misero traditore: in preda alla follia, è venuto meno ai vincoli familiari, uccidendo madre, padre e fratello.

Nel cantare, invece, solo Gano è *disleale*: tanto è grave il tradimento della parola data o, più genericamente, dei patti di fedeltà dovuti da un vassallo nei confronti del suo signore, che nessun altro personaggio può essere equiparato a Gano.

In questo riadattamento della materia carolingia si assiste ad un processo di riscrittura in parte simile a quello dei cantari di Lancillotto: solo un personaggio è identificato come il traditore, solo a lui spetta la rovina di un intero sistema di valori. Nella *Spagna* nemmeno gli acerrimi nemici della cristianità, i pagani, sono additati come *disleali*, seppur contravvengono ai dettami della vera religione: solo Gano può essere definito tale. Si tratta di un'immagine certamente più tradizionale di quella di Mordret: Gano di Maganza è considerato in tutta la letteratura il massimo esempio di tradimento e il fatto che solo a lui venga attribuita questa caratteristica rimarca, ancora una volta, quale sacralità rivestisse il mondo cavalleresco, ormai prossimo alla sua fine.



## **Lealtà(de)** s.f.

‘qualità individuale che si manifesta in una condotta onesta’

◇ Forme:

*lealtà, lealtade, lialtade.*

◇ Occorrenze:

- *Febus*: ▫ IV.VIII.1 ché questo uomo prode in buona lialtade, / el quale el mio dissio va pur cercando...; ▫ IV.XLIV.5 Arsanne disse: “In buona lealtade, / chi di duo cose cercare se brigasse...

- *Gibello*: ▫ LXVI.5 Allor Gibello pien di lëaltade / s’accomiatò quando fu stato alquanto...

- *Spagna*: ▫ VIII.XXII.7 sempre mai furon gentili e cortesi, / e lealtà usaro in ogni lato.;  
▫ XV.XI.1 Rispose il conte: “Per mia lealtade / non ho moneta né argento né oro...;  
▫ XXXI.XXIX.8 E poi, signor, anco vi vo’ pregare, / qualunque vuol lealtà osservare...

◇ Etimo: da *leale*, ma trova precisa corrispondenza nell’afr. *loyauté*<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La più antica attestazione rintracciata si trova in una compilazione legislativa del 1130 riguardante il regno di Guglielmo I il Conquistatore, il cui testo francese è oggi conservato nella sua versione più completa in un solo testimone, il codice 228 conservato oggi a Holkham nel Norfolk di proprietà dei conti di Leicester<sup>2</sup>. Questo manoscritto, secondo la ricostruzione stemmatica di Matzke, editore del testo, dipenderebbe direttamente dall’originale redatto in lingua francese sotto Guglielmo I, mentre le redazioni latine non sono altro che una traduzione dipendente da un

---

<sup>1</sup> FEW V, p. 240a. Cfr. AND s.v. *lealtà*; Cella 2003, p. 452; DEAF s.v. *leauté*; DFM s.v. *lëaute*; DEI s.v. *leale*; DELI s.v. *leale*; DMF s.v. *loyauté*; T – L s.v. *lëauté*; TLFi s.v. *loyauté*; TLIO s.v. *lealtà*.

<sup>2</sup> Matzke 1899, p. XV.

archetipo anch'esso francese<sup>3</sup>. *Lealted* si trova nella sezione che riguarda le accuse di furto: chiunque, da uomo libero, sia stato accusato di tale crimine deve avere con sé un testimone adeguato, degno di fiducia e, quindi, «de lealted»<sup>4</sup>. Il testo latino, che rappresenta un passo successivo nella storia del testo, parla di «testimonium bonum»<sup>5</sup> ma, nel corso dell'opera si trovano più volte citati dei «legales homines»<sup>6</sup>, una locuzione che riflette un'evoluzione di senso propria delle lingue romanze ed estranea al latino classico. Benché si tratti di documento giudico, *lealted* non è da intendersi come 'conforme alla legge' ma come 'degnò di fiducia', proprio come i *leials chevaliers* dei romanzi cortesi. Lo stesso si può dire per «legales homines», un'espressione che indica sempre i testimoni nei processi accusatori: anche qui non si tratta di personaggi conformi alle norme previste ma di uomini la cui onestà è incontrovertibile.

Come è facile immaginare, il sostantivo si trova poi nei romanzi cavallereschi di Chrétien de Troyes che mette in scena i campioni della *leauté*: così nel *Chevalier de la charette*<sup>7</sup> il re Baudemagus, coinvolto dal figlio Meleagant nel rapimento della regina Ginevra, viene descritto come un personaggio «soutix et aguz / a tote enor e tot bien»<sup>8</sup> che «lëauté sor tote rien / voloit par tot garder et faire»<sup>9</sup>, tutto l'opposto del figlio, che invece indulge spesso nella *deslëautez*<sup>10</sup>. Nel corso di questa narrazione Baudemagus diventa la rappresentazione del Bene assoluto e dei valori cortesi, tanto che non riesce a vedere in Ginevra una moglie infedele nei confronti di Artù, ma anzi ha per lei parole di lode, riportate da Chrétien con un discorso indiretto: Ginevra viene descritta come la sola a poter dettar le regole e come il massimo esempio di fedeltà coniugale, dato che si è mostra del tutto insensibile davanti alla *avances* del rapitore Meleagant<sup>11</sup>. Sia Baudemagus che Ginevra vengono descritti come campioni di *lëauté* che va però declinata diversamente: per la dama si tratta della dovuta fedeltà nei confronti del

---

<sup>3</sup> L'archetipo viene identificato con Y, si veda per lo stemma Matzke 1899, p. XXVII e pp. XXX-XXXIX.

<sup>4</sup> Matzke 1899, p. 12.

<sup>5</sup> Matzke 1899, p. 12.

<sup>6</sup> Si prenda ad esempio Matzke 1899, p. 13.

<sup>7</sup> Croizy-Naquet 2006.

<sup>8</sup> Sono i vv. 3150- 3151 in Croizy-Naquet 2006, pp. 232-234.

<sup>9</sup> Ai vv. 3152-3153 in Croizy-Naquet 2006, p. 234.

<sup>10</sup> Si veda il v. 3156 in Croizy-Naquet 2006, p. 234.

<sup>11</sup> Ai vv. 4066-4073 «a si gran tenor la demainne / et a demené jusque ci / li frans rois, la soe merci, / come ele deviser le sot. / Onques deviseor n'i ot / fors li, qu'ainsi le devis, / et li roi smolt plus l'an pris / por la lëauté qu'an li vit», in Croizy-Naquet 2006, p. 280 (sottolineatura mia).

marito mentre per il sovrano si riferisce a quella qualità che si manifesta con una condotta onesta, che non tradisca la fiducia del prossimo.

Verranno invece tradite le aspettative che Cligés, nell'eponimo romanzo<sup>12</sup>, aveva riposto in Alis: quest'ultimo aveva infatti promesso di non contrarre mai matrimonio, così che, alla sua morte, l'impero sarebbe passato a Cligés. I suoi consiglieri malevoli, però, insistono perché questo patto venga rotto e così sarà: Alis sposa Fenice, figlia dell'imperatore tedesco e promessa sposa del duca di Sassonia, profondamente innamorata di Cligés. Riguardo questa vicenda, Chrétien inserisce dei versi dal sapore proverbiale, riportando che «par le mauvés consoil qu'il croient / li baron sovant se desvoient, / si que leauté ne maintiennent»<sup>13</sup>: sono i malvagi consiglieri a corrompere gli animi più nobili, così non mantengono la *leauté*, e cioè le promesse fatte.

La *lealtà* fa parte di un articolato sistema di valori<sup>14</sup> senza i quali l'intero mondo cortese viene meno: non vi è più rispetto per i patti di fede, siano essi nei confronti di una dama o di un dato sistema legislativo, che vede a capo il re, il papa o delle più generiche istituzioni. Nel *roman* trecentesco di Jean d'Arras, *Mélusine*<sup>15</sup>, i figli della fata protagonista partono alla volta di Cipro: la madre dona loro degli anelli le cui pietre hanno poteri soprannaturali ma solo a patto che chi li porta abbia una condotta onesta. Rivolgendosi direttamente a loro, Melusina li avvisa che «tant que vous userez de loyauté, sans penser ne faire tricherie, ne mauvaitié, et que vous les ayez sur vous, vous ne serez desconfiz par armes, mais que vous ayez bonne querelle»<sup>16</sup>. La *lealtà* è una *conditio sine qua non* per diventare personaggi di spicco, si pensi al caso di Giovanni II il Buono, figlio di Filippo di Valois il Fortunato, re di Francia dal 1350 fino alla sua morte, avvenuta nell'aprile del 1364. Le vicende di Giovanni II sono riassunte per sommi capi nel *Livre de la mutacion de fortune* di Christine de Pizan<sup>17</sup>: la sorte gli fu

---

<sup>12</sup> L'edizione di riferimento è Micha 1957, ma si veda anche il più recente contributo Bianchini 2012.

<sup>13</sup> Sono i vv. 2597-2599 in Micha 1957, p. 79 (sottolineatura mia).

<sup>14</sup> Si guardi al *Miracle de Nostre Dame d'Amis et d'Amille* della seconda metà del XIV sec.: nel corso della rappresentazione viene presentato un personaggio, un cavaliere cortese che ha in sé tutte le virtù, tanto che nel descriverlo viene detto che «en li sont toutes bonnes meurs: / il a sens, force, loyauté; / il est courageux à planté, / et c'est bel homme», sono i vv. 500-503 in Paris-Robert 1876-1893, vol. 4, p. 20.

<sup>15</sup> Stouff 1932.

<sup>16</sup> Stouff 1932, p. 84 (sottolineatura prima).

<sup>17</sup> Solente 1959-1966.

avversa sin dal principio ma il frequentare «gent sanz loyauté et sanz foy»<sup>18</sup> fu motivo di ulteriori sciagure.

L'esser *leali* è motivo d'onore, al punto che, nei giuramenti, *loyauté* e *honneur* diventano intercambiabili: i cavalieri possono giurare sul loro onore sia sulla loro lealtà, come fanno quelli presenti alla corte di nell'*Estoire de Griseldis*<sup>19</sup>, un adattamento di alcuni capitoli del *Livre de la vertu du sacrament de mariage et du réconfort des dames mariée* di Philippe de Mézières che riprende le vicende di Griselda del Petrarca, a loro volta derivate dalla novella del Boccaccio<sup>20</sup>.

Più in generale la *loyauté* è un comportamento che denota onestà e sincerità ed è con questo senso che si mantiene nei più diversi testi: nel *Bérinus*<sup>21</sup> è Orchas, il figlio dell'imperatore di Costantinopoli, che afferma di aver servito il suo re «longuement (...), en bonne loiaulté»<sup>22</sup>, così come lo dichiara Marie de Coucy, una dama realmente esistita, nei documenti che appartengono al *Trésor des chartes du comté de Rethel*<sup>23</sup>. Nel *Jouvencel*<sup>24</sup>, un'opera a carattere didattico scritta da Jean de Bueil attorno al 1466, tra gli insegnamenti dati ai giovani uomini viene detto che chiunque decida di entrare nei nobili ranghi della cavalleria «doit estre adjuré par son serement de tenir foy et loyauté, premierement à Dieu, qui est le prince, commencement et chief de chevalerie, qu'il deffendra la foy et l'Eglise»<sup>25</sup>. Nel *Jehan de Saintré* di Antoine de la Sale<sup>26</sup> la protagonista femminile, la Dame des Belles Cousines, è un personaggio piuttosto ambiguo che però cela la sua vera natura sotto un abbigliamento accuratamente studiato: la dama infatti si presenta vestita di blu ma «couleur bleue signiffie loyauté, et vraiment vous estes la plus desloialle que je (l'Abate) cognoisse»<sup>27</sup>.

---

<sup>18</sup> È il v. 23524 in Solente 1959-1966, vol. 4, p. 76.

<sup>19</sup> Roques 1957, p. 92; si veda anche la più recente edizione Piccat – Ramello 2011, in cui l'occorrenza si trova al v. 2403 a p. 169.

<sup>20</sup> Si vedano i lavori di Roques 1950, Albanese 2004 e Piccat 2006.

<sup>21</sup> Bossuat 1931-1933

<sup>22</sup> In Bossuat 1931-1933, vol. 2, p. 171 (sottolineatura mia).

<sup>23</sup> «Et pour tout ce que dit est, je, Marie de Coucy dessus nommée, proumés en bonne foy, envers mondit très redoubté seigneur, foy, lealté et service, tel comme audit fiés appartient» in Saige – Lacaille 1902-1904, vol. 2, p. 570.

<sup>24</sup> Lecestre 1887-1889; si veda anche l'edizione Szkilnik 2018.

<sup>25</sup> Lecestre 1887-1889, vol. 2, p. 70 (sottolineatura mia).

<sup>26</sup> Misrahi – Knudson 1965.

<sup>27</sup> Misrahi – Knudson 1965, p. 298.

Per quel che riguarda il dominio occitano<sup>28</sup>, tra le prime attestazioni si trova quella localizzata nel *Jaufre*<sup>29</sup>, l'unico vero e proprio *roman* arturiano in lingua d'oc, composto tra la fine del XII sec. e gli inizi del XIII sec. L'occorrenza si trova nel prologo, più nello specifico nella dedica al re di Aragona<sup>30</sup> che segue l'enunciazione della materia: il sovrano è descritto come gli eccellenti cavalieri della Tavola Rotonda, amata da Dio al punto da essere «de pretz e de natural sen, / de gaillart cor e d'ardimen»<sup>31</sup>, in grado di governare mantenendo «lealtat e fe, / patz e justicia»<sup>32</sup>. Si tratta, ovviamente, di una descrizione topica della letteratura d'oc che si ritrova anche nelle liriche dei trovatori stessi: nel sirventese *Qui vol esser agradans ni plazens* di Guillem de Montaignol (*BdT* 225.13)<sup>33</sup> viene, di fatto, stilato un elenco in rima delle virtù cortesi. Il *vers* scritto, probabilmente in Castiglia, alla corsa di Alfonso X<sup>34</sup>, tra il 1252 e il 1257<sup>35</sup>, ricorda da vicino l'alba *En un vergiersotz fuella d'albespi* (*BdT* 461.113)<sup>36</sup> proprio perché si tratta di una messa per iscritto del codice di comportamento cortese, governato dalla *mezura*<sup>37</sup>. In questo contesto, la *lealtà* diventa un valore necessario che, con «mezura e conoysensa / (...) faran far corteza captenensa»<sup>38</sup>.

*Leiautat* si trova in una tenzone tra Gui d'Ussel e Elias d'Ussel, *N'Elias, a son amador* (*BdT* 194.17)<sup>39</sup>: i due dibattono se sia possibile per una dama chiedere all'amante di trascorre una notte con un altro uomo senza che questo nuoccia in alcun modo

---

<sup>28</sup> LevyP s.v. *leialtat*; Rainouard s.v. *leyaltat*.

<sup>29</sup> Lee 2006.

<sup>30</sup> Il dibattito su chi sia il re dedicatario è a centro della questione della datazione: il *roman* potrebbe essere dedicato sia ad Alfonso II d'Aragona, re dal 1162 al 1196, sia a Giacomo I d'Aragona, re dal 1213 al 1276. Se il dedicatario fosse Giacomo I, allora il *Jaufre* troverebbe nei romanzi di Chrétien de Troyes dei preziosi antecedenti; inoltre la datazione tardiva è più in linea con la descrizione di re Artù, che è messo in ridicolo nella fine del *roman*; si vedano a tal proposito i lavori di Lejeune 1953; Baumgartner 1978, pp. 627-634 e Zink 1989, oltre ovviamente all'edizioni Brunel 1943 e Lee 2006.

<sup>31</sup> Sono i vv. 77-78 in Lee 2006, p. 67

<sup>32</sup> Ai vv. 66-67 in Lee 2006, p. 67

<sup>33</sup> Ricketts 1964, pp. 124-128.

<sup>34</sup> La *tornada* è dedicata al «reys Castellás», in Ricketts 1964, p. 127.

<sup>35</sup> Il *terminus ante quem* è dato dall'elezione imperiale di Alfonso X, di cui non viene fatta menzione, si veda Alvar 1977 pp. 198-199.

<sup>36</sup> Si vedano le edizioni Appel 1895 pp. 90-102 e Chaguian 2008, pp. 206-209. La *cobla* conclusiva descrive una doma, riprendendo l'incipit *Qui vol esser agradans ni plazens: agradans e plazens* sono infatti le sue caratteristiche principale, a cui segue la capacità di amare *leyalmens*.

<sup>37</sup> Cropp 1975, pp.421-425.

<sup>38</sup> Sono i vv. 45-46 in Ricketts 1964, p. 143.

<sup>39</sup> Harvey – Paterson 2010 vol. 2, pp. 475-481.

all'onore di entrambi. Gui d'Ussel sostiene che questo sia impossibile: non spetta all'amante avvallare una tale fatto, un vero uomo cortese deve sempre cercare di salvaguardare la fedeltà, la *leiautat*<sup>40</sup>, appunto.

Non mancano infine attestazioni della voce in contesti politico-militari: ne è un esempio le occorrenze rintracciate in testi come la *Chanson de la Croisade albigeoise*<sup>41</sup> e la *Guerra de Navarra*<sup>42</sup>, il cui centro della narrazione verte sugli scontri in capo aperto. La *lealtà* è un valore biunivoco: tanto è dal popolo nei confronti del sovrano, i cui ordini vanno sempre rispettati, tanto il re (o un più generico signore) deve dar prova di fedeltà verso i propri sudditi, impegnandosi a difenderne l'autonomia e la libertà.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La voce è da considerarsi, a parer mio, come un lemma autoctono, benché dipenda per l'etimo originario dal gallicismo *leale*. Come si è già visto, l'aggettivo conosce un'incredibile fortuna nello sviluppo dell'italiano e si diffonde rapidamente in diversi ambiti. Il rapido acclimatemento della voce ha fatto sì che la lingua d'arrivo potesse appropriarsene e modificarla con l'aggiunta di prefissi e suffissi, oltre che con modifiche di carattere grammaticale. Il passaggio dall'aggettivo al sostantivo è un'evoluzione morfologica piuttosto semplice: in questo caso, poi, da una qualità fattiva che contraddistingue innamorati e cavalieri si arriva alla virtù astratta, senza che vi sia una vera e propria differenziazione di significato. Il nome deaggettivale, *lealtà* o *lealtade*, si contraddistingue perché tratta come unica entità le qualità espresse dall'aggettivo stesso: il procedimento è comune a tutte le lingue romanze e il suffisso *-ità*, che corrisponde al francese *-ité*, è il più produttivo in questo senso. Bisogna quindi immaginare che lo stesso processo sia avvenuto indipendentemente sia nelle lingue galloromanze che nell'italiano anche se non si può escludere una successiva influenza reciproca: nel caso di voci come queste, è difficile descrivere con precisione quale fosse il percepito linguistico. Il "sentimento della lingua"<sup>43</sup> non deve sovrapporsi con l'odierna consapevolezza scientifica ricavata a posteriori, ma, in un'ottica ricostruttiva,

---

<sup>40</sup> Si veda la III *coblia* al v. 23, in Harvey – Paterson 2010 vol. 2, p. 476.

<sup>41</sup> Martin-Chabot 1960-1973.

<sup>42</sup> Berthe – Cierbide – Kintana - Santalo 1995.

<sup>43</sup> Fadda 2017 e Serianni – Antonelli 2019

il tentativo è quello di descrivere «l'uso che una società fa della propria lingua», secondo cui una lingua è «*viable*, ossia capace di vita»<sup>44</sup>.

In ragione di quanto detto, *lealtà* si trova inserita in questo regesto di gallicismi in quanto derivativo di una voce di origine galloromanza ma è da considerarsi come un'evoluzione autoctona.

In area italiana, la prima attestazione di *lealtà* si trova in una rima attribuita a Federico II: si tratta di *Oi lasso, non pensai*<sup>45</sup>, una canzonetta<sup>46</sup> inviata a «la fior di Soria»<sup>47</sup> in cui il poeta descrive lo struggimento che prova nel doversi allontanare dall'amata. In questa «elegia di lontananza, con un notevole grado s'intensità sentimentale»<sup>48</sup> non mancano echi trobadorici: il sintagma *fior di* è infatti un elemento tipico della lirica della *fin'amor*, così come lo sono i temi della lontananza e dell'attesa, oltre al doloroso ricordo di un tempo felice. Il lessico della lirica riprende quello dei trovatori, tra gallicismi schietti, come *diporti* e *disdotto*, e voci tecniche del linguaggio specifico, come, appunto, *lealtà*.

Come si è già detto, la voce è, probabilmente, di origine indigena, ma assume, in alcuni contesti, una sorta di patina "gallicizzata": la produzione siciliana riprende i grandi trovatori del sud della Francia e ne mutua temi e lessico, senza che vi sia però un'imitazione passiva. I Siciliani, dunque, ben sapevano che tra i vincoli della *fin'amor* ci fosse un'assoluta fedeltà nel rapporto amante-amata e che questa condizione venisse espressa con *leial* e i suoi derivati, piuttosto che con forme legate al *fidelis* latino. La voce *lealtà* era probabilmente considerata come un tecnicismo della lirica amorosa di stampo provenzale, riconducibile a una realtà poetica e, conseguentemente, linguistica, ben definita. L'idea di gallicismo, più che all'etimo, è da ricondurre, con alcune,

---

<sup>44</sup> Entrambe le citazioni provengono dall'introduzione di Tullio de Mauro al *Cours de linguistique générale* di Saussure, si veda De Mauro 1967, p. XVII.

<sup>45</sup> Cassata 2001, pp. 49-50. Nel codice Laurenziano Rediano 9 (siglato L) la lirica è attribuita a *Rex Federigo* ma l'identificazione con Federico II è controversa. Secondo Debenedetti si tratta in realtà di re Federico d'Antiochia, mentre per Cassata 2001 è senza alcun dubbio Federico II di Svevia; si noti che nel manoscritto Vaticano Latino 3793, la paternità di questa canzone di separazione è data a Ruggerone da Palermo (alla carta 13v, *Rugierone di Palermo*). Cfr. Debenedetti 1947, p. 12, oltre a Monaci 1885; Davidsohn 1896-1919, vol. 2, p. 312; Monteverdi 1951; Contini 1952 e De Vendittis 1952.

<sup>46</sup> La definizione è dell'autore, al v. 31 in Cassata 2001, p. 50.

<sup>47</sup> Al v. 32, in Cassata 2001, p. 50. Nella *fior di Soria* è stata identificata Anaïs, cugina della seconda moglie di Federico II, la giovane Isabella-Iolanda di Brienne, giunta in Europa dalla Siria nel 1225, cfr. Cassata 2001, p. XXI.

<sup>48</sup> Cassata 2001, p. 48.

differenze, al concetto di *solidarietà sintagmatiche*, già espresso da Saussure<sup>49</sup>: gli accostamenti tra unità linguistiche possono essere di tipo sintagmatico o associativo ma in entrambi i casi sono l'uso e la ripetitività di questi costrutti a determinare le combinazioni.

Se Saussure insiste poi sulla formazione delle parole<sup>50</sup>, io credo che lo stesso paradigma possa essere applicato ad un campo più grande, quello del contesto: è il contesto stesso a determinare l'uso di certe voci e determinati costrutti. Le combinazioni tra singole unità fanno sì che alcuni lemmi possano venir percepiti in un modo piuttosto che in un altro e ciò è reso possibile dalla ripetitività dei rapporti usuali. Gli autori italiani delle origini trovano nella letteratura galloromanza un modello da imitare non solo a livello di immagini ma anche di sintagmi e parole: *leial*, con i suoi corradicali, tra cui, appunto *leiauté*, faceva parte di questo lessico specifico necessario per descrivere i rapporti tra l'amata e l'amante in un sistema cristallizzato soprattutto grazie alla produzione romanzesca e trobadorica. Davanti a questo, il fatto che la voce *lealtà* possa essere in realtà autoctona perde, in realtà, valore: è il contesto a definirne l'uso e, probabilmente, la percezione. Nel caso della poesia amorosa il referente è costituito senza dubbio da un certo tipo di letteratura galloromanza e questo fa sì che voci come *lealtà* possano venir considerate come dei lessemi propri di un'altra realtà linguistica.

Questo vale per tutti quei contesti legati alla produzione di stampo amoroso-cortese, come, ad esempio, *Amor fa come 'l fino uccellatore*<sup>51</sup>, *Allor quando mi membra* di Bondie Dietaiuti<sup>52</sup> e due liriche di Chiaro Davanzati<sup>53</sup>.

Il caso di Chiaro Davanzati è sicuramente interessante: vi è infatti una terza occorrenza, rintracciata nel sonetto *Ancor mi piace veder mercatante*<sup>54</sup> che però non è legata alla *fin'amor*. Si tratta di una rima in cui il poeta descrive una scena di vita quotidiana, quella di un mercante ritratto nel corso del suo lavoro, ma lo fa

---

<sup>49</sup> Saussure [1916], pp., in De Mauro 1967 è alle pp. 154-161.

<sup>50</sup> Nello specifico, indaga i rapporti tra sottounità, radicali e suffissi, cfr. Saussure [1967], pp. 154-155.

<sup>51</sup> Una canzone anonima, di un autore della corte di Federico II, in *PSs*, vol. 2, pp. 980-982.

<sup>52</sup> In Catenazzi 1977, pp. 111-152.

<sup>53</sup> Mi riferisco alla canzone *Or tornate in usanza* e al sonetto *Io non dico, messere* in Menichetti 2012, pp. 108-111 e p. 298.

<sup>54</sup> Menichetti 2012, p. 265.



riallacciandosi anche in questo caso alla tradizione poetica galloromanza. *Ancor mi piace* è un *plazer*, un genere lirico in cui si elencano una serie di situazione gradite al poeta e, in più, al v. 7 si trova una costruzione con una perifrasi polivalente diffusasi in italiano antico attraverso la lingua d'oc e d'oïl: si tratta di "essere + participio presente", oggi scomparsa dall'uso. Il costrutto ha valore aspettuale durativo-progressivo<sup>55</sup> ed è di origine molto antica, avendo essa ascendenze nel latino tardo e medievale<sup>56</sup>, ma si diffonde grazie al provenzale e al francese antico<sup>57</sup>, come testimonia il preponderante uso nei prestilnovisti che più erano legati alle letterature di queste due lingue<sup>58</sup>. Il sonetto, dunque, è dipendente in una certa misura da modelli galloromanzi anche se non si può ricostruirne un antecedente preciso. *Lealtà* in questo contesto non ha connotazioni cortesi: il mercante è onesto nel gestire il commercio, non è (e non deve) essere fedele a qualcuno. Nonostante, come si è visto, *Ancor mi piace veder mercatante* presenti diversi elementi di origine d'Oltralpe, io credo che, in questo caso, vada operato un distinguo su *lealtà(de)*: nel caso delle prime due liriche citate, data la tematica amoroso, *lealtà* va considerata come propria del lessico cortese mutuato dai trovatori. Se non propriamente galloromanza, la voce riguarda il mondo della Provenza ed è a questa realtà che, almeno nell'immaginario dei poeti delle origini, rimanda nel caso in cui sia usata per riferirsi ai rapporti tra amata e amante. In *Ancor mi piace veder mercatante*, invece, il francese non agisce da modello linguistico, la stessa parola, *lealtà*, rimanda ad una realtà più quotidiana che non è appannaggio della letteratura galloromanza.

Se, dunque, si considera *lealtà(de)* come una voce indigena ma "gallicizzata" in determinati contesti diventa necessaria un'altra riflessione, per i casi in cui, come per i volgarizzamenti, si trovi una perfetta corrispondenza tra la *loyauté* di un testo francese e la *lealtà* della traduzione italiana. È il caso di testi come il *Li livres du gouvernement des rois*<sup>59</sup>, la redazione francese scorciata del *De Regimine principum* di Egidio Romano, che

---

<sup>55</sup> Palermo 2004 e Corti [2005b].

<sup>56</sup> Potrebbe trattarsi di un calco sintattico dal greco, entrato nelle lingue romanze con il tramite del latino tardo; si veda a tal proposito la bibliografia in Zamboni 2000, pp. 173-174.

<sup>57</sup> Brunot 1905-1938, vol. 1, p. 242 e Ghougenheim 1929, pp. 36-49.

<sup>58</sup> Corti [2005b].

<sup>59</sup> Molenaer 1899.

fa poi da modello per il volgarizzamento senese<sup>60</sup>. Come per gli altri corradicali, *lealtà* è particolarmente frequente nel II Libro, dedicato ai rapporti familiari: nel capitolo della parte I viene citata la vicenda di un certo Spurio Carvilio, che fu il primo a ripudiare la moglie, dato che il matrimonio non aveva dato figli. Questa decisione genera molte reprimende e un notevole biasimo poiché «gli uomini debbono estare co-le mollie (e) no(n) mai partissi, ciò è p(er) guardare la fede e la liealtà del matrimo(n)io, [12] et di tanto el debbono più guarda{re} ei re e i p(re)nçi en qua(n)t'ellino debbono più avere lealtà (e) drectura che lli altri uomini»<sup>61</sup>. In questo testo vengono fornite delle norme comportamentali e viene quindi detto quanto si sconveniente venir meno al sacro vincolo del matrimonio che prevede un'assoluta fedeltà. Si tratta di una fedeltà diversa da quella cantata dai trovatori: non si tratta di una relazione tanto desiderata quanto impossibile ma, di fatto, di un contratto con vincoli e clausole che impedisce rapporti (fisici o spirituali) al di fuori di quella tra marito e moglie. La dama cantata dai poeti è spesso sposata e in quanto tale deve ottemperare ai suoi doveri di consorte di un signore: la fedeltà in queste liriche è solo d'intenti, l'amante e l'amata si impegnano a tener vivo il sentimento senza però che sia loro concessa alcuna attuazione pratica. Il matrimonio, per sua natura, ha regole diverse: non è animato da un forte sentimento ma prevede una assoluta fedeltà carnale, tanto che l'adulterio è uno dei peccati più gravi per l'istituzione religiosa che, nel Medioevo, per quella civile. Tornando alle occorrenze di *lealtà*, si può notare come il passo volgarizzato corrisponda quasi perfettamente al modello francese che scrive «donc selon reson les rois et les princes et chascun homme doit estre o sa femme sanz devision por la foi et por la loiauté du mariage garder. Et de tand le doivent plus fere les rois et les princess comme plus doivent en eus grant loiauté...»<sup>62</sup>. I due testi divergono nel secondo segmento: il francese ripete infatti *loiauté* mentre il volgarizzatore senese ricorre ad una dittologia sinonimica, *lealtà* e *drectura*<sup>63</sup>, che specifica ancor meglio il passo: la fedeltà coniugale è sintomo di una vita onesta e secondo legge, come dovrebbe essere quella dei re e dei principi, che si preparano al governo. La fedeltà ha anche uno scopo più propriamente

---

<sup>60</sup> Papi 2016-2018.

<sup>61</sup> Papi 2016-2018, vol. 1, pp. 402-403 (sottolineatura mia).

<sup>62</sup> Moleanaer 1899, p. (sottolineature mie).

<sup>63</sup> Papi 2016-2018, vol.1, p. 403.

pratico: solo se non vi sono tradimenti si può garantire la legittimità della prole, tanto più che, secondo Egidio Romano, un uomo è più incline a provvedere ai figli se ha la certezza che siano suoi. Per questo una moglie deve conservare «la sua lealtà (e) la sua fede, ch'ell'à data al marito»<sup>64</sup>, deve cioè restargli fedele e così anche per il testo francese, secondo cui le donne «gardent foi et leauté a lor mariz»<sup>65</sup>.

Come già detto, *lealtà(de)* dal punto di vista etimologico è da considerarsi come una voce indigena, uno sviluppo poligenetico dal francese antico o dal provenzale *leial*, entrato e acclimatatosi in italiano molto presto. In casi come quello rappresentato dalle due redazioni, francese e italiana, del *De regimen principium* si pone il dubbio su come *lealtà* possa esser considerata dall'autore stesso, data l'accordo tra le occorrenze nelle diverse lingue. Le lingue galloromanze hanno sicuramente rappresentato un canale di diffusione della voce, più che di introduzione: il fatto che i volgarizzatori trovassero nei testi-fonte *loiauté*, con le sue differenti grafie, indirizzava sicuramente la loro scelta traduttiva ma questo non è sufficiente per descrivere la percezione degli autori. Come si vedrà poi, voci come *leanza*, sono sicuramente più trasparenti in questo senso: il suffisso era infatti una marca gallicizzante molto diffusa e autonomamente produttiva e l'aggiungerla a radici indigene o forestiere connotava chiaramente le voci che, in questo modo, venivano immediatamente inserite del regesto dei gallicismi, veri o considerati tali dagli autori e dal pubblico medievale.

Un discorso analogo può essere fatto per testi come il volgarizzamento del *Tresor* ad opera di Bono Giamboni<sup>66</sup>, i *Fatti di Cesare*<sup>67</sup>, il *Tristano riccardiano*<sup>68</sup>, il *Rainaldo e Lesengrino*<sup>69</sup>, la *Storia di Troia* di Binduccio dello Scelto<sup>70</sup> il *Libro di Sidrach*<sup>71</sup>: tutte queste opere si rifanno, con diversi gradi di vicinanza, a testi francesi che vengono trasposti in italiano. Nei loro modelli sono già presenti forme come *leiauté* e corradicali: questo

---

<sup>64</sup> Papi 2016-2018, vol. 1, p. 406 (sottolineatura mia).

<sup>65</sup> Moleanaer 1899, p. 158. Ho riportato qui solo due citazioni a carattere esemplificativo ma segnalo che le occorrenze di *lealtà(de)* nel volgarizzamento senese sono 8 (dati *corpus* OVI).

<sup>66</sup> Gaitier 1878-1883.

<sup>67</sup> Banchi 1863.

<sup>68</sup> Parodi 1896.

<sup>69</sup> Lomazzi 1972.

<sup>70</sup> Gozzi 2000.

<sup>71</sup> Bartoli 1868; per queste opere la ricerca si basa sul *corpus* OVI, con l'unica eccezione del *Rainaldo e Lesengrino*: l'edizione di riferimento del *corpus* è Contini 1960, vol. 1, pp. 815-841 ma per questo lavoro di ricerca è stato fatto un confronto con la più recente edizione Lomazzi 1972.

orienta sicuramente le scelte traduttive dei volgarizzatori ma non le vincola necessariamente. Non credo infatti che le *lealtà* delle traduzioni italiane possano essere considerate come dei trascinamenti o dei prestiti di necessità, vale a dire come voci introdotte forzosamente nella lingua d'arrivo per via della mancanza di un equivalente. Gli autori, siano essi conosciuti o meno, avevano sicuramente nelle loro competenze linguistiche voci come *lealtà*, *lealmente* e *leale*. Quest'ultima, pur essendo un gallicismo dal punto di vista etimologico, è entrata, come già detto, in italiano in tempi piuttosto antichi, conoscendo un acclimatemento precoce. Ciò ha fatto in modo che *leale* e derivati diventassero voci proprie della lingua del sì in tempi piuttosto brevi e che, quindi, all'epoca della composizione dei testi citati fossero ormai di uso comune, almeno dal punto di vista letterario.

Similmente, seppur con qualche differenza si comporta l'autore del *Fiore*<sup>72</sup>: il passaggio dagli *octosyllabes* del *Roman de la Rose*<sup>73</sup> agli endecasillabi della corona di sonetti implica, di fatto una serie di cambiamenti che non permettono la resa esatta del testo francese. Nonostante questo, si possono notare alcune corrispondenze: si pensi al sonetto LXXXI<sup>74</sup>, dove, nello scambio tra Dio d'Amore e Falsembiante quest'ultimo descrive se stesso mentendo, definendosi un servitore che mai volle dare la sua *lealtà* ad altri se non ad Amore<sup>75</sup>. Questi versi corrispondono ai vv. 11977 ss.<sup>76</sup>, in cui si trova un'affermazione analoga di Faus Semblanz che però si definisce il «sergenz plus leiaus»<sup>77</sup> che Amore possa avere: la struttura sintattica è diversa, all'sostantivo italiano corrisponde l'aggettivo francese, ma il contenuto è, di fatto, identico<sup>78</sup>. Per quello che riguarda l'occorrenza di *lealtate* al v. 4 del sonetto CXVII<sup>79</sup>, segnalo che l'intera quartina

---

<sup>72</sup> Contini 1984.

<sup>73</sup> Langlois 1914-1924.

<sup>74</sup> Contini 1984, pp. 164-165.

<sup>75</sup> È il v. 8 in Contini 1984, p. 164.

<sup>76</sup> In Langlois 1914-1924, vol. 3, pp. 223-224.

<sup>77</sup> Si tratta del v. 11987 in Langlois 1914-1924, vol. 3, p. 224.

<sup>78</sup> La stessa situazione si presenta anche in altri due casi: nel confronto del *lealtate* del v. 14 del sonetto II con il v. 1976 del *Roman*, in cui si trova ancora l'aggettivo *leiaus* e nel rapporto tra il sonetto CXXXVII e i vv. 11981-12017 del testo francese, in cui si presenta una corrispondenza analoga. Per il testo italiano si veda Contini 1984, pp. 4-5 e pp. 256-257; per il testo francese rimando a Langlois 1914-1924, vol. 2, p. 102 e Langlois 1914-1924, vol. 3, p. 222-225-

<sup>79</sup> Contini 1984, p. 236-237.

corrisponde ai vv. 11527ss.<sup>80</sup> e, più specificatamente il verso citato riprende il v. 11532 del *Roman de la Rose* in cui però si trova l'avverbio *leiaument*<sup>81</sup>.

Questo non vuol però dire che il francese abbia rappresentato l'unico canale di diffusione di lessemi come *lealtà*: la voce circola anche in modo indipendente attraverso il tramite di testi molto popolari come il *Fiore di Virtù*<sup>82</sup>. Si tratta di uno scritto moraleggiante, tra i più popolari del Medioevo<sup>83</sup>, di area bolognese la cui composizione è da collocare tra il 1313 e il 1323, e cioè tra la data di completamento del *De regimine rectoris* di Paolino Minorita e la canonizzazione di San Tommaso<sup>84</sup>. Quest'opera segue una rigida organizzazione in cui ogni capitolo costituisce un trattato a sé stante, destinato alternativamente a virtù e vizi; ogni singola sezione è divisa poi in quattro parti che si aprono con la definizione del tema, seguita da un episodio a carattere illustrativo tratto dal mondo dei bestiari, da alcune massime costruite intorno all'argomento principe del capitolo e chiusa da un racconto moralistico<sup>85</sup>. Il *Fiore di virtù* conobbe un'incredibile fortuna<sup>86</sup>, tanto che a oggi vi sono più di cento codici a tramandarne il contenuto<sup>87</sup>, venendo poi tradotta nelle più diverse lingue e fu fonte essa stessa per i bestiari di Franco Sacchetti e Leonardo da Vinci. Il capitolo 17 dell'opera è consacrato alla *lieltà*, virtù che «secondo Terentio, si è ad avere pura et perfecta fe' né no mostrare mai una per un'altra»<sup>88</sup> e che, tra gli animali, appartiene soprattutto alle gru, uccelli che si organizzano secondo un sistema che ricorda da vicino quello feusale, dato che «anno uno so re e tute servono più lialmente che alcuna cosa»<sup>89</sup>.

---

<sup>80</sup> Langlois 1914-1924, vol. 3, pp. 204-205.

<sup>81</sup> Langlois 1914-1924, vol. 3, p. 205.

<sup>82</sup> Si vedano i contributi di Frati 1893, 1911 e 1914, oltre a Segre 1959, Cornagliotti 1975, Corti 1989 e Volpi 2018.

<sup>83</sup> La definizione è in Milani 2008, p. 113.

<sup>84</sup> L'opera del frate Paolino Minorita è infatti una delle fonti del *Fiore di virtù*, mentre per quel che riguarda il *terminus ante quem* si noti che nel corso del *Fiore Tommaso* è sempre citato come *frà* e mai come *san*, si veda Volpi 2018, pp. 137-138.

<sup>85</sup> Corti 1989, p. 51.

<sup>86</sup> Segre 1959, p. 884.

<sup>87</sup> Mi riferisco qui non solo ai codici esemplati a mano ma anche alle prime versioni a stampa, si vedano in merito alla fortuna cinquecentesca dell'opera le considerazioni di Alfieri 1994, p. 165 e Bruni 1992, p. XXIX.

<sup>88</sup> Volpi 2018, p. 188.

<sup>89</sup> Volpi 2018, p. 188.

Il volgarizzamento fiorentino della *Deca prima* di Tito Livio ad opera di Filippo da Santa Croce<sup>90</sup> è, a parer mio, un'ulteriore riprova di quella "italianità" che permea voci come *lealtà*. Se si prende ad esempio il libro II, dedicato al racconto delle vicende che vedono protagonista Appio Claudio, ricorre più volte il termine *lealtà*<sup>91</sup> che corrisponde al latino *fides*: più che la fedeltà nei confronti di un'istituzione o di una persona, qui *fides* e, di conseguenza, *lealtà* sono da tradurre come 'promessa, parola data, impegno assunto nei confronti di qno'. Filippo da Santa Croce traduce con *lealtà* una voce latina dalla radice diversa: perché ciò sia possibile è necessario immaginare che non vi fosse alcuna patina francese, il lemma era considerato del tutto autoctono.

L'accezione di 'parola data' è, a oggi<sup>92</sup>, un *unicum* della letteratura italiana medievale, attestata solo nel volgarizzamento di Filippo da Santa Croce; il senso più diffuso resta quello legato alla fedeltà, espressa ora nei confronti di un'istituzione civile o religiosa<sup>93</sup>, ora di un amore, sia esso onesto e puro<sup>94</sup> o quello legato al matrimonio<sup>95</sup>. Fanno poi eccezione, come già per i corradicali, i testi a carattere documentale che danno traccia di un significato più vicino a quello originario di *legali*, cioè di 'conforme alle prescrizioni di legge: si prendano ad esempio gli statuti di Firenze del 1341-1353<sup>96</sup> che, riguardo i mercanti di Calimala, riferisce che questi segnano e commerciano «con tutta verità, lealtà e aguaglianza»<sup>97</sup>, in piena onestà, dunque, in accordo con quanto stabilito dalle leggi del comune.

---

<sup>90</sup> Dalmazzo 1846-1846.

<sup>91</sup> Si veda Dalmazzo 1845-1846, vol. 1, p. 162; p. 165 e p. 167.

<sup>92</sup> La ricerca è stata svolta nel *corpus* OVI. Segnalo che in TLIO s.v. *lealtà* al punto 1.6 il significato è segnato come incerto.

<sup>93</sup> Si veda la glossa dantesca del *Convivio*: «lealtade è seguire e mettere in opera quello che le leggi dicono, e ciò massimamente si conviene allo giovane: però che lo adolescente, come detto è, per minoranza d'etade lievemente merita perdono; lo vecchio per più esperienza dee essere giusto, e non esaminatore di legge, se non in quanto lo suo diritto giudicio e la legge è quasi tutto uno, e quasi senza legge alcuna dee giustamente sé guidare: che non può fare lo giovane, e basti che esso séguiti la legge, e in quella seguitare si diletta...», in Brambilla Ageno 1995, vol. 3, p. 432.

<sup>94</sup> Si vedano i già citati Siciliani.

<sup>95</sup> Si veda il genovese *De lo Tratao de li VII peccai mortalii*, un volgarizzamento delle opere di San Gerolamo che, però, secondo il curatore dà mostra di essere una traduzione ridotta della *Somme le roi* di Frate Laurent: «e zo req(ue)re la leze de mariezo, che l'um porta fe' a l'atro e leotae de lo so corpo, da po' che ellio som co(n)zonti carnalmenti, che elli som fayti um corpo» in Marchiori 1989, vol. 1, p. 203, per la questione delle fonti si veda p. 21 (sottolineatura mia).

<sup>96</sup> Emiliani-Giudici 1864-1866, vol. 3.

<sup>97</sup> Emiliani-Giudici 1864-1866, vol. 3, p. 398.

◇ La voce nei cantari:

La voce si trova nei cantari di argomento cavalleresco, sempre riferita agli eroi protagonisti delle vicende.

Per quello che riguarda le ottave consacrate alle vicende di Breus e Febus-el-Forte la prima occorrenza si trova inserita nell'ottava VIII del IV cantare: ci si trova nel racconto delle imprese di Febus, il re di Nohoubelande (Norbelanda nei versi) ha intenzione di organizzare una festa, così da richiamare anche il protagonista nelle sue terre, attirato dalla possibilità di incontrare la figlia del sovrano. Le ottave trovano corrispondenza con i capitoli LXXIII-LXXV del testo francese<sup>98</sup>, quando Febus, recatosi nel reame di Norgales per sfidare un cavaliere eccezionale, riceve la notizia dei festeggiamenti. Lo sviluppo narrativo corrisponde ma, in realtà, il canterino scorcia notevolmente il testo: nella versione in prosa il dialogo tra Febus e i suoi compagni di avventura occupa il capitolo LXXIV, in cui il cavaliere espone le ragioni che lo spingono ad abbandonare temporaneamente la ricerca del temibile avversario per tornare in Norbelanda, mentre nel cantare, lo stesso confronto occupa lo spazio di una sola ottava. *Lialtade* ricorre in questo contesto: Febus non sta rinunciando allo scontro ma, data l'impossibilità di ritrovarlo, giura sulla sua buona fede, la *lialtade* appunto, che si sta allontanando solo temporaneamente ma che non ha nessuna intenzione di abbandonare questa avventura. I suoi compagni, infatti, dovranno restare nel reame di Norgales in attesa del suo ritorno, mentre lui solo si reca alla festa del re di Norbelanda. Nel testo francese non vi è traccia del giuramento fatto sulla *lealtà* del cavaliere: Febus, ovviamente, ordina alla sua compagni di attenderlo e promette loro di tornare appena possibile ma lo fa senza che vi sia una frase dal tono formulare per rimarcare quanto detto. Il costruito «in buona lialtade» è infatti un sintagma fisso, che serve a chiunque faccia un giuramento per sottolineare l'onesta delle proprie intenzioni. La stessa costruzione ricorre infatti più avanti, sempre nel cantare IV ma all'ottava XLVII: qui è Arsanne, il gigante, a giurare di non aver mai visto una fanciulla più bella della figlia del re di Norbelanda. Questa «stella diana»<sup>99</sup> esce dal corteo di dame che accompagna il padre

---

<sup>98</sup> Limentani 1962, pp. 130-

<sup>99</sup> All'ottava XL in Limentani 1962, p. 249.

alle celebrazioni ma nella prosa il racconto diverge<sup>100</sup>: la giovane damigella non è presente in quest'ambasciata ma Arsanne vi scorge invece la sua amata che Febus considera sì bella ma non al pari della figlia del re. Anche in questo caso la formula di giuramento è un'esclusiva del cantare, il testo francese e, di conseguenza, il suo volgarizzamento divergono dal racconto del canterino, che invece usa sintagmi fissi e ricorrenti per meglio descrivere il mondo cavalleresco: questi personaggi sono infatti dei grandi esponenti della cavalleria, il cui onore è inattaccabile. Sembra quindi ovvio immaginare che le loro parole avessero un grande valore e che giurare sulla propria *lealtà* fosse un atto di grande rilevanza, che ben si adattava all'immaginario del pubblico medievale. Il canterino non è un recettore passivo del francese: rielabora notevolmente la sua fonte, interpolando dei sintagmi che rimandano a delle immagini stereotipate del mondo cavalleresco, capaci però di grande colpire in profondità i fruitori dell'opera. La componente teatrale, per i cantari, non è certamente secondaria: più evidente in alcuni, più smussata in altri, è comunque un elemento fondante del genere. Con questo non si intende certo che le ottave andassero fruite in un'unica *séance* teatrale ma, tuttavia, va riconosciuto che in esse si condensano degli elementi tipici del teatro, in cui elementi fissi ed espressioni formulari si intersecano con le allusioni alla *performance* in atto<sup>101</sup>. «In buona lealtade» rientra nel nutrito gruppo di costruzioni fisse dalla facile memorizzazione ma anche di comprovato successo: che un cavaliere giuri sulla propria fede non è certo un atto insolito ma, in più, è certamente d'effetto.

Allo stesso modo, l'occorrenza nel *Gibello* rimanda ad un'immagine convenzionale: in questo cantare di stampo fiabesco<sup>102</sup> vengono raccontate le tre *quêtes* che il protagonista affronta, quella del regno, quella della scoperta delle proprie origini e quella della conquista della principessa. Elementi standard della fiaba e del cantare si intrecciano tra di loro, insieme ad un ricordo della materia arturiana. *Gibello* infatti si comporta come un vero e proprio cavaliere e le prove che si trova a dover sostenere ricordano da vicino quelle dei membri della Tavola Rotonda. Non è necessario cercare

---

<sup>100</sup> Limentani 1962, pp. 140-145.

<sup>101</sup> Limentani 1984, p. 67. Cfr. anche Levi 1914b, p. 21, Cabani 1980, Barbiellini Amidei 1997, Barbiellini Amidei 2002-2003, Barbiellini Amidei 2007 e Spiazzi 20016.

<sup>102</sup> Bendinelli Predelli 1981.



di rintracciare nel *Lai de Fraisne* la fonte per la *lëaltade* di cui è pieno Gibello: ancora una volta, più che ad un testo vero e proprio, il canterino attinge ad un repertorio di immagini comuni che rimanda alle scenografie e ai personaggi della letteratura francese. I cavalieri erano i massimi campioni di *lealtà* e Gibello viene, di fatto, equiparato a loro: il cantare cerca di ricreare un mondo altro rispetto a quello italiano, guardando oltre le Alpi. Le grandi narrazioni, in particolar modo quelle arturiane, sono state di gran moda nella penisola, almeno per tutto il Medioevo ed è naturale che ispirassero opere a carattere imitativo, che pur conservano una loro originalità. Il *Gibello* è infatti una produzione originale: nonostante Levi abbia voluto riconoscere nel *lai di Fraisne* il modello<sup>103</sup>, bisogna riconoscere che si tratta di una fonte piuttosto lontana. Il ripetersi di certi temi è più legato al retroterra culturale comune, fatto di racconti e leggende circolate per tutta l'odierna Europa, che ad un singolo testo. Il canterino ambisce, probabilmente, a ricreare un immaginario su modello delle grandi narrazioni di cavalieri e, in questo senso, ricorre, dal punto di vista sintattico a strutture quasi convenzionali o, per lo meno, riconoscibili. Per questo motivo Gibello viene definito «*prien di lëaltade*» nell'ottava LXVI: il protagonista ha quasi ultimato la sua *quête*, ormai è sul punto di realizzarsi come cavaliere e, in quanto tale, ne assume anche le caratteristiche morali, tra cui, appunto, la *lealtà*.

Per quello che riguarda la *Spagna* va innanzi tutto detto che non vi è alcuna corrispondenza con il testo dell'*Entree*. Nel cantare, la *lealtà* è descritta come una caratteristica propria dei Saraceni: in due occorrenze su tre, in fatti, il sostantivo si trova inserito nel discorso diretto di due re pagani, Marsilio e Falserone che si rivolgono al proprio esercito. La terza occorrenza, quella dell'ottava XI del cantare XV è messa in bocca a Rolando ma il conte la pronuncia mentre ha cambiato il suo aspetto per confondersi tra i soldati arabi. La *lealtà* è vista come un valore fondamentale e non stupisce che i Saraceni la rivendichino per sé: la *Spagna* è il racconto di uno scontro fondamentale per l'Europa cristiana: cristianità e paganesimo si scontrano su un piano orizzontale ma allo stesso tempo seguono anche una direttiva verticale, polarizzata tra Dio, con la sua forza ordinatrice, e il male, che porta invece sconvolgimento. Se l'esercito cristiano ne esce sicuramente vincente, il conflitto deve giocarsi su un piano

---

<sup>103</sup> Levi 1914b, p. 25.

di parità: non sarebbe altrettanto onorevole battersi con dei soldati di valore inferiore. Per questo, credo, è necessario che siano i re saraceni ribadire la loro *lealtà* e cioè la loro appartenenza al livello più alto della cavalleria: è indubbio infatti che i cavalieri cristiani siano i più valenti, animati come sono dallo spirito divino ma devo trovare dei validi avversari con cui mettersi alla prova.

**Dislealtà(de)** s.f.

‘inclinazione a non rispettare un vincolo di fedeltà’

◇ Forme:

*dislealtade.*

◇ Occorrenze:

- *Spagna*: ▫ XXXIV.XXV.4 dicendo: “Ganellon sia maladetto, / che ordinò sì fatta dislealtade...

◇ Etimo: da *lealtà* con aggiunta di prefisso peggiorativo, su modello del francese antico *desleauté*<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La prima attestazione rintraccia in area galloromanza risale al primo quarto del XII sec. e la si deve alle *Lois de Guillaume le Conquérant*<sup>2</sup>. In questa compilazione legislativa, in cui si trova per la prima volta anche il sostantivo al grado positivo *lealted*<sup>3</sup>, vengono definite le regole processuali: al paragrafo 47 si stabilisce che chi, accusato di un qualunque crimine, non si presenti per tre giorni, benché convocato, debba essere

---

<sup>1</sup> Non credo sia necessario, come per gli altri corradicali, immaginare una più diretta derivazione dall’anticofrancese. Dato il precoce acclimatemento di *leale* mi sembra più che plausibile ipotizzare delle evoluzioni autoctone, oltre che poligenetiche, in cui il francese possa aver successivamente agito da modello. FEW V, p. 240b. Cfr. AND s.v. *desleauté*; DEI s.v. *disleale*; GDC s.v. *desleialté*; T – L s.v. *desläauté*; TLFi s.v. *déloyauté*; TLIO s.v. *dislealtà*. Segnalo che per DEI e TLIO la voce deriva più direttamente dal francese antico *desleauté*.

<sup>2</sup> Matzke 1899.

<sup>3</sup> *Infra* pp. 352-353.

comunque giudicato. Il soggetto è «cil qui est redté et testimoniet de deleauté»<sup>4</sup>, cioè ‘colui che è accusato e ha dato mostra di *dislealtà*’: in questo contesto, la *deleauté*, che corrisponde al latino *infidelitas*<sup>5</sup>, non è, come spesso accade nei testi a carattere documentale, da intendersi come legato alla sfera semantica della legge, ma piuttosto come ‘mancanza di correttezza, tradimento’.

Di poco successiva<sup>6</sup> è la prima occorrenza in ambito letterario: nell’*Eracle* di Gautier d’Arras<sup>7</sup>, la bibliografia romanizzata dell’imperatore bizantino Eraclio I, il protagonista viene accusato di aver compiuto «grant desloiauté»<sup>8</sup> e cioè delle azioni *disleali*, scorrette, nei confronti del proprio sire. Coeve sono le attestazioni rintracciate nei romanzi di Chrétien de Troyes: il rapporto tra i due autori è particolarmente complesso. La seconda metà del XII sec. è il momento in cui il genere del romanzo in versi sboccia, trovando nell’autore *champanois* il suo massimo rappresentante. Il «véritable père du roman français»<sup>9</sup> finisce per mettere in ombra Gautier d’Arras, che pure dà mostra di una raffinata capacità compositiva<sup>10</sup>. Nelle opere di entrambi, però, ricorre il sostantivo *desleauté*: come già detto, la *lealtà* era la virtù che più caratterizzava i grandi cavalieri protagonisti di queste narrazioni in versi e non stupisce quindi che si trovi anche il sostantivo al grado negativo, come atto di grandissima offesa. Nel caso dell’*Eracle*, l’imperatore era infatti adirato con il giovane Eraclio, poiché lo riteneva – ingiustamente – colpevole del tradimento della moglie, mentre nei romanzi di Chrétien la *desleauté* è generalmente riferita a personaggi negativi dei racconti, come

---

<sup>4</sup> Matzke 1899, p. 30.

<sup>5</sup> Matzke 1899, p. 30.

<sup>6</sup> L’indicazione sulla composizione è data dalle due opere di Gautier d’Arras, *l’Eracle*, appunto, e *l’Ille et Galeron*, in cui l’autore dichiara di scrivere per Baldovino di Hainaut, Thibaut V de Blois, Maria di Champagne e Beatrice di Borgogna, dati che collocano la composizione dei romanzi nel terzo quarto del XII sec., cfr. Renzi 1964, pp. 3-16. Per il ruolo di Gautier d’Arras nella storia della letteratura anticofrancese rimando ai contributi di Wilmotte 1903, Fourrier 1960, Pierreville 2001 e Meneghetti 2010, pp. 27-64.

<sup>7</sup> Löseth 1890, ma cfr. anche Raynaud de Lage 1976 e Pratt 2007. Per la discussione su chi sia Gautier d’Arras rimando a Cowper 1949, pp. 29-64. che lo riconduce a Walterus de Abtrebato, un nobile alto funzionario della corte di Alsazia.

<sup>8</sup> Al v. 4978 in Löseth 1890, vol. 1, p. 260.

<sup>9</sup> Payen 1970, p. 158.

<sup>10</sup> Per il rapporto tra i due autori rimando a Heiner mann 1935, Raynaud de Lage 1971, Delbouille 1973 e Nykrog 1973, oltre al già citato lavoro di Pierreville 2001 e al contributo di Offord che offre uno studio comparato sul lessico di Chrétien de Troyes e di Gautier d’Arras.

Meleagant a cui «deslëautez li plesoit»<sup>11</sup>, conosciuto soprattutto per aver rapito Ginevra<sup>12</sup>. Anche negli ultimi versi di Chrétien, prima che subentri Godefroi dei Leigni<sup>13</sup> la *deslëaute* resta appannaggio dei personaggi più oscuri: è sempre Meleagant a rivendicare per sé azioni di *deslëauté*<sup>14</sup>. Nell'*Yvain*<sup>15</sup> il contesto cambia: Chrétien parla della sofferenza amorosa che attanaglia l'eroe eponimo, sin dal primo momento in cui vede una giovane fanciulla nel castello della Pessima Aventura. La bellezza di questa dama è tale che il Dio d'Amore stesso si sarebbe messo al suo servizio, colpito dalla frecca la cui ferita non po' guarire se non con l'aiuto di un «desleax mires»<sup>16</sup>: il *servitum amoris* è, infatti, un obbligo a tal punto vincolante che sarebbe disonorevole venir meno a quanto promesso<sup>17</sup>, «jusque deslëauté i truisse, / et qui an garist autreman, / il n'aime mie lëaument»<sup>18</sup>. Come si vede, in questa sequenza in cui vengono definite alcune regole della *fin'amor*, ricorrono ben tre voci corradicali, *desleax*, *deslëauté* e *lëaument*: ciò accade perché, come già detto, *leial* e derivati entrano ben presto nel lessico specifico del amor cortese, che, con i suoi rigidi dettami, richiede una fedeltà assoluta e corrisposta e non tollera nessun comportamento discordante<sup>19</sup>.

Non manca un'attestazione nel *Roman de Horn* dell'anglo-normanno Thomas<sup>20</sup>, scritto attorno al 1170 e dunque contemporaneo ai grandi romanzi cortesi, dove la *desleauté*, è un atto di slealtà compiuto nei confronti del signore<sup>21</sup>, di cui, in questo caso, si è stati erroneamente accusati: il verbo *recter*<sup>22</sup> che regge la subordinata appartiene al registro

---

<sup>11</sup> La citazione è dal *Lancelot*, al v. 3150 in Roques 1958, p. 96 e Beltrami 2004, p. 206 al v. 3158.

<sup>12</sup> L'episodio del rapimento, che porterà poi all'entrata in scena di Lancillotto, dovette godere di una certa popolarità, come testimoniato dall'affresco trecentesco nella Torre di Siedlęcín che raffigura alcuni episodi delle avventure di Lancillotto, fra cui appunto il rapimento di Ginevra ad opera del malvagio Meleagant.

<sup>13</sup> Roques 1958, p. IX.

<sup>14</sup> La citazione è dal v. 3293 in Roques 1958, p. 101.

<sup>15</sup> Roques 1960.

<sup>16</sup> È il v. 5378 in Roques 1960, p. 164 ma cfr. anche Gambino 2011, p. 454,

<sup>17</sup> Per il tema della guarigione dal mal d'amore rimando a rimando a Grimbet 1988 pp. 37-68 e a Gambino 2012, pp. 451-452.

<sup>18</sup> Sono i vv. 5380-5383 in Roques 1960, p. 164.

<sup>19</sup> Per un regesto più completo delle occorrenze nei *romans* di Chrétien de Troyes si veda DéCT s.v. *deslëauté*.

<sup>20</sup> Pope 1955-1964.

<sup>21</sup> L'occorrenza è al v. 668b in Pope 1955-1964, vol. 1, p. 22. In realtà non è stata commessa nessuna *desleauté*, è una supposizione errata del signore stesso.

<sup>22</sup> «De mun seigneur le rei en serreie reté / ke j'en avreie fait vers lui desleauté» ai vv. 668a-668b in Pope 1955-1964, vol. 1, p. 22.

del lessico specifico della legge, si tratta di una voce giuridica che però doveva anche essere diffusa al di fuori dall'ambito processuale<sup>23</sup>.

Al di fuori dei testi cavallereschi ma sempre della seconda metà del XIII sec. si trova un'attestazione nell'*Ancrene Wisse*<sup>24</sup>, un manuale monastico per anacorete, scritto per tre sorelle intenzionate a entrare in convento<sup>25</sup>. Il testo originale è stato redatto in medio inglese ma esistono differenti traduzioni dell'opera tra cui una in anglo-normanno, trādita da due codici, il Cotton Vitellius F. VII della British Library di Londra<sup>26</sup> e il manoscritto 8883 (R. 14.7) della Biblioteca del Trinity College di Cambridge<sup>27</sup>. In questo manuale vengono date indicazioni di comportamento sia per quanto riguarda la vita spirituale sia quella con il mondo secolare e non manca una messa in guardia contro il mondo esoterico: la negromanzia è l'arte necessaria per apprendere la «maleite sorcerie»<sup>28</sup> che porta solo alla *desleauté* nei confronti del mondo celeste. La religione cristiana non vedeva di buon occhio le presunte pratiche di stregonerie, che erano invece associate al mondo demoniaco, e, quindi, avvicinarsi al mondo della *sorcellerie* era paragonabile ad un tradimento, ad un atto scorretto nei confronti della legge divina<sup>29</sup>. In alcuni testi a carattere pratico, infatti, resta un significato più prossimo all'etimo latino *legalis*, in cui *desleauté* assume un senso di 'azione contraria alla legge', come nel *Cotumier bourguignon glosé*<sup>30</sup>, una raccolta di ordinamenti della fine del XIV sec., ma la voce è certamente più diffusa come 'atto di

---

<sup>23</sup> Rothwell 2000, p. 35.

<sup>24</sup> Trethewey 1958.

<sup>25</sup> Si vedano i contributi di Allen 1940, Tolkien 1929, Robertson 1989, Robertson 1990, Millett 1992 e Edsall 2003.

<sup>26</sup> Questo manoscritto è il testo base per l'edizione Herbert 1944. Si veda poi il contributo di Landolfi 2005.

<sup>27</sup> Il codice di Cambridge fornisce il testo per l'edizione Trethewey 1958.

<sup>28</sup> Trethewey 1958, p. 50.

<sup>29</sup> La *desleautez* è citata anche più avanti, per riferirsi alle azioni contrarie alla legge dei ladri, in Trethewey 1958, p. 95.

<sup>30</sup> Petitjean – Marchand 1982, l'occorrenza è a p. 203.

slealtà, mancanza di lealtà', sia esso nei confronti del vincolo coniugale<sup>31</sup>, del proprio signore<sup>32</sup>.

Per quel che riguarda la lingua d'oc, va subito detto che si tratta di una forma poco attestata. Un'occorrenza è stata rintracciata nella canzone *S'ieu pogues ma voluntat* di Cadenet (*BdT* 162.22)<sup>33</sup>, che nella III *cobla* esprime alcuni concetti tipici della *fin'amor*: la sofferenza del poeta è in qualche modo resa più sopportabile dalla consapevolezza che nessun uomo possa acquisire onore compiendo atti di *desleaiutat*<sup>34</sup>, dato che solo la *leaiutat*<sup>35</sup>, e cioè l'agire correttamente nel rispetto del vincolo di fedeltà, può migliorare la condizione sociale e portare onore.

Ha toni didattico-moraleggianti il sirventese *Le monz es aitals tornatz* di Peire Cardenal (*BdT* 335.33)<sup>36</sup> dove, nella IV *cobla*, l'autore afferma che «tortz e delealtatz / son ensems e non-devers»<sup>37</sup>, secondo il principio per cui «tout se tient, car un défaut ou une qualité n'est que très rarement isolé»<sup>38</sup> e che, in letteratura viene reso con l'enumerazione, un processo retorico molto in voga per tutto il Medioevo. Nel caso di questo sirventese, il *tortz* va di pari passo con la *deslealtatz*, e cioè con il comportarsi poco correttamente nei confronti nel prossimo, un atteggiamento che non può mai essere legittimato. La strofa viene poi ripresa del catalano Ramon Vidal de Besalú nel suo *Judici d'Amor*<sup>39</sup>: una dama e una fanciulla si rivolgono a Uc de Mataplana, un mecenate vissuto tra la fine del XII

---

<sup>31</sup> Si guardi, ad esempio, al *Debat des Deux Fortunés d'Amours* di Alain Chartier, scritto tra il 1412 e il 1414, in cui si legge «Tant [il marito geloso] se demaine et tant est malmené. / Et se clame d'Amours mal assené / et baraté, / et se complaint de sa grant loyauté; / ou il maudit sa dame et sa beauté, / et la blasme de sa desloyauté / mal advenant» in Laidlaw 1974, p. 184 (sottolineatura mia).

<sup>32</sup> Cito, ad esempio, dal *Quadrilogue invectif*, sempre di Alain Chartier, in cui si trova così scritto: «et comme je recueillisse en ma souvenance la puissance et diligence des ennemis, la desloialté de plusieurs subgiez et la perte des princes et chevalerie, dont Dieu, par maleureuse bataille, a laissé ce royaume desgarny, qui me fait durement ressongnier l'issue de ceste infortune, je contrepensoye et pensoye à l'encontre la grandeur et distance des parties de ce dit royaume» in Droz 1950, p. 6.

<sup>33</sup> Appel 1920, pp. 39-41.

<sup>34</sup> Al v. 27 in Appel 1920, p. 39.

<sup>35</sup> Al v. 31 in Appel 1920, p. 40.

<sup>36</sup> Vatteroni 2013, vol. 1, pp. 495-503, ma cfr. anche Lavaud 1957, pp. 378-383.

<sup>37</sup> Sono i vv. 31-32 in Vatteroni 2013, vol. 1, p. 499, in Lavaud 1957, p. 380.

<sup>38</sup> Thiolier-Mejean 1978, p. 311.

<sup>39</sup> Espadaler 2018, pp. 183-296 e Field 1989-1991, si veda anche il contributo di Tavani 2016.

sec. e gli inizi del secolo successivo<sup>40</sup>, perché risolve una spinosa questione legata ad un cavaliere di bassa estrazione sociale. Quest'ultimo, infatti, ha servito a lungo la dama, senza avere alcuna ricompensa a cui crede di aver pieno diritto. Davanti alla sua insistenza, l'amata lo allontana dalla corte, a questo punto il giovane esiliato si imbatte in una fanciulla, che promette di trattarlo come un vassallo dopo il matrimonio con un nobile signore. La dama non accoglie positivamente questa novità e ciò fa sì che le due donne decidano di rivolgersi ad un giudice per risolvere la questione. La *cobla* di Cadenet viene citata ai vv. 1568-1579<sup>41</sup> a titolo esemplificativo in merito al fatto che sia più giusto amare onestamente senza mai ingannare l'amante<sup>42</sup>.

La voce, come si è visto con il *Judici d'Amor*, arriva poi nelle propaggini estreme della lirica d'oc: *desleyaltat* si trova infatti in una lirica di Cerverí de Girona, *Príncep cenic e bisbe negligén* (*BdT* 434a.48)<sup>43</sup> dai toni proverbiali. Nella III *cobla* viene detto che «*pecat public e desordenamén / d'ome sabén, obràn desleyaltat, / perdon honor*»<sup>44</sup>: il mondo è in rovina perché non vi è più nessuno che si comporti correttamente, dato che in molti compiono atti disonesti, *desleyaltat* contro l'onore e la virtù.

Che si tratti di una voce propria dell'amor cortese è evidente anche *Amor, merce no sia* (*BdT* 461.20b)<sup>45</sup>, un'anonima canzone, sempre di area catalana, in cui sono evidenti richiami del retroterra culturale dei Siciliani<sup>46</sup>, dove la «falsa *desleialtate*» del v. 12<sup>47</sup> è il comportamento che l'io lirico più teme: il poeta infatti chiede pietà ad Amore, tanto è forte e doloroso il sentimento che lo stringe ma non vuole in alcun modo esser sciolto dal vicolo che lo porta ad amare la sua dama, nella speranza che lei non voglia compere *desleialtate* nei suoi confronti, e cioè che non lo tradisca slealmente.

L'ambito occitano, dunque, non può aver influenzato lo sviluppo della voce in italiano, data la scarsità e la distribuzione geografica delle occorrenze. Piuttosto,

---

<sup>40</sup> La scelta di questo giudice «ha forse un valore simbolico, allude a un ideale capitolo di storia della cultura» in Limentani 1977, p. 55.

<sup>41</sup> Field 1989-1991, vol. 2, p.

<sup>42</sup> Segnalo che però la citazione si trova in una sezione da considerarsi, almeno parzialmente apocrifia: la *cobla* di Cadenet si trova infatti tra Gullem de Montanhagol e Gausbert de Poicibot, entrambi attivi in momenti successivi alla composizione del testo, cfr. Tavani 2016, pp. 47-48.

<sup>43</sup> Coromines 1888, vol. 1, pp. 56-62 ma cfr. Anche Riquer 1947, pp. 230-233 il cui *incipit* è *Princep enic e bisbe negligén*.

<sup>44</sup> Coromines 1888, vol. 1, p. 58.

<sup>45</sup> Lannutti 2012, 357-358.

<sup>46</sup> Larson 2007, pp. 797-799 e Lannutti 2012, p. 317.

<sup>47</sup> Lannutti 2012, p. 358.

almeno per il caso di *Amor, merce no sia*, è da immaginarsi che l'influenza abbia agito in senso inverso: è la letteratura italiana, siciliana, nello specifico a riprendere una voce francese, a inserirla nel vocabolario del lessico specifico della lirica d'ispirazione cortese e poi a restituirla, alle propaggini più tarde e geograficamente periferiche degli ultimi trovatori.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione rintracciata in testi della penisola si trova nel volgarizzamento toscano del *De regimine principum* di Egidio Romano<sup>48</sup>: in questo contesto la *dislealtà*<sup>49</sup> è l'attitudine a non rispettare la parola data. L'autore si riferisce ai sottoposti di un signore, a cui vengono dati incarichi importanti: questi uomini devono essere ben selezionati, devono essere affidabili e non devono in alcun modo voler compiere atti sleali nei confronti di colui che ha concesso loro fiducia. Il patto di fedeltà stipulato con il proprio signore era estremamente vincolante: venire meno a quanto giurato era un atto di grandissima offesa. Il volgarizzatore toscano traduce, più che dal latino, più direttamente dal francese e questo rende possibile un confronto tra le due opere: nel capitolo XIV della parte 3 del Libro II il testo francese recita, nel passo corrispondente, che «et doivent les serjanz estre loiaus eta voir bone volenté et bien adrecie, por cen que par lor mauvestié et par lor desloiauté il ne deceivent lor seignors»<sup>50</sup>. La traduzione è piuttosto fedele e il volgarizzatore segue le scelte lessicali del modello che, in questo modo, orienta le decisioni linguistiche dell'opera traduttoria. Non credo si possa considerare un vero e proprio trascinarsi di una voce pressoché sconosciuta: sicuramente, la presenza nella fonte di *desloiauté* ha agito un ruolo determinato per l'uso di *dislealtà* nel testo italiano ma in quanto prestito di necessità: come si è già visto, *leale* e altri corradicali si erano già diffusi nel vocabolario della lingua del sì e questo ha fatto in modo che *dislealtà* non potesse essere considerata, credo, come un francesismo<sup>51</sup>. La patina di forestierismo era già andata perduta alla fine del XIII sec.,

---

<sup>48</sup> Per il testo del volgarizzamento rimando a Papi 2016-2018.

<sup>49</sup> Papi 2016-2018, vol. 1, pp. 490-491

<sup>50</sup> Moleaner 1899, p. 259 (sottolineatura mia).

<sup>51</sup> Come già detto, non considero la voce come direttamente dipendente dal francese, ma, piuttosto, come il risultato di un processo poligenetico che ha dato luogo a risultati simili nelle



soprattutto dopo che la lirica siciliana aveva già reso ben note altre voci legate alla famiglia di *leale*, ma la presenza di una voce analoga nei testi-fonte non era certo una componente trascurabile.

Sono numerose, infatti, le occorrenze rintracciate in opere a matrice francese, siano esse più o meno rielaborative, come il *Fiore*, che riprende nel sonetto CXVII<sup>52</sup> i vv. 11527ss del *Roman de la Rose*<sup>53</sup>, traducendo con *dislealtate* il *desleiautez* oitanico<sup>54</sup>, o come il volgarizzamento del *Tresor* di Brunetto Latini ad opera di Bono Giamboni<sup>55</sup>. Tra gli altri, spiccano le occorrenze in testi di tematica arturiana e cavalleresca, come la *Storia di San Gradale*<sup>56</sup>, la traduzione toscana dell'*Estoire del Saint Graal*, il *Merlino* di Paolino Pieri<sup>57</sup> e ovviamente la *Tavola Ritonda*<sup>58</sup>, dove è Tristano a non volersi macchiare di *dislealtà* nei confronti di Bellicies, dama che il cavaliere amerà vassallo ma non come folle amante.

L'elemento francese, dunque, condiziona sicuramente la diffusione della voce in area italiana, soprattutto sul piano del significato: se, come si è detto, lo sviluppo etimologico può essere in realtà poligenetico, le grandi narrazioni cavalleresche, con il loro articolato sistema di valori (e disvalori), erano penetrate profondamente nella cultura della Penisola ed è quindi impensabile che il loro lessico, per così dire, "settoriale" non abbia lasciato tracce. Quest'ultime non devono necessariamente configurarsi come trascinamenti in cui la marca galloromanza è resa più evidente, in alcuni casi, da elementi fonetici ma l'influenza può agire su livelli differenti. Nel caso specifico di *dislealtà*, la connotazione di atto supremo di tradimento viene sicuramente dai romanzi cavallereschi: il modello francese agisce quindi soprattutto sul piano del significato, attribuendo alla voce un contesto di predilezione.

---

due lingue. Tuttavia, la consapevolezza odierna non va confusa con la percezione linguistica dei Medievali che era, probabilmente, più sfumata di quanto non lo sia ora.

<sup>52</sup> Contini 1984, pp. 236-237.

<sup>53</sup> Langlois 1914-1924, vol. 3, pp. 204-205.

<sup>54</sup> L'occorrenza è al v. 11527 in Langlois 1914-1924, vol. 3, p. 204.

<sup>55</sup> Per il volgarizzamento si veda Gaitier 1878-1883, in vol. 3, p. 449 e vol. 4, p. 322, per il testo francese rimando a Beltrami – Squillaciotti – Torri – Vatteroni 2007.

<sup>56</sup> Infurna 1999, le occorrenze sono alle pp. 55, 91, 190, 191 e 195.

<sup>57</sup> Cursietti 1997, l'attestazione si trova a p. 46 e indica l'atto di slealtà che diede inizio ad una lunga e sanguinosa guerra.

<sup>58</sup> Polidori 1864, l'occorrenza è a p. 56.

◇ La voce nei cantari:

*Dislealtade* si trova in uno degli ultimi cantari che compongono la *Spagna* maggiore: si tratta del XXXIV, in cui viene raccontato dello scontro in campo aperto tra Cristiani e Pagani che segue il tradimento di Gano. Si tratta di ottave concitate, in cui gli eventi si susseguono con estrema rapidità e dove non mancano aspetti drammatici: i cavalli corrono privi dei loro cavalieri, i pianti e le grida riecheggiano da ogni parte. In questo sofferto scontro sono i Pagani stessi a maledire Gano: la sua *dislealtade* è stata a tal punto grave da consumare le vite di tutta il mondo pagano e cristiano. Nell'*Entrée d'Espagne* ma la voce *desloiaité* ricorre due volte: in entrambi i casi indica un grande atto di tradimento ma non si riferisce a quello, tremendo di Gano, bensì a quello di Marsilio, che promise fedeltà a Carlo Magno ma poi si alleò con Girart di Fraite<sup>59</sup>, mentre ha un'accezione più generale al v. 13620<sup>60</sup>.

Non stupisce che nel cantare la *dislealtade* sia attribuita al traditore per eccellenza ma bisogna però rilevare che, anche in questo caso, non si trovano corrispondenze tra le ottave e il poema franco-italiano, soprattutto se si pensa alla figura di Girart de Fraite che non figura nell'*Entrée* ma in altri testi della medesima area linguistica, come la *Chanson d'Aspremont*<sup>61</sup>.

L'uso di *dislealtade* nella *Spagna* sarà, a parer mio, da imputare alla tradizione culturale, senza che vi sia bisogno di cercare una fonte ben precisa: Gano, insieme a Giuda, è il traditore per eccellenza in pressoché tutta la letteratura romanza del Medioevo.

---

<sup>59</sup> Infurna 2011, p. 54, l'occorrenza è al v. 155.

<sup>60</sup> «Qui de sun bons segnor panse desloiauté, / Diabls li governe tant qu'il ert perilé», in Infurna 2011, p. 274.

<sup>61</sup> Per i problemi legati al personaggio di Girart di Fraite rimando a Louis 1946-1947, vol. 1, pp. 115-1176 e Calin 1987, vol. 1, pp. 333-350

## Disleanza s.f.

'slealtà, tradimento'

◇ Forme:

*disleanza.*

◇ Occorrenze:

- *Spagna*: ▫ XXII.XL.8 Morti saran tutti que' di Maganza, / se'l mio baston non mi fa disleanza; ▫ XXXI.IV.5 sir da Pontier, fatt'hai mala pensata / per voler sempre usare disleanza.

◇ Etimo: su modello dell'afr. *desloiance*, derivato di *loiance/liance*, dall'it. *leanza*<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La voce non conosce una grande fortuna nella letteratura galloromanza. Le attestazioni sono infatti piuttosto scarse: *desloiance* si trova nell'*Eneas*<sup>2</sup>, un *roman in octosyllabes*, ma solo nella redazione trädita dal manoscritto D (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 60), che si discosta dalle altre versioni. Il codice riporta che «en amor sanz point desloiance»<sup>3</sup> ma qui il sostantivo, più che derivativo di *liance*, sembra essere un deverbale di *deslier*, 'délrier'<sup>4</sup>, 'slegare': si tratta del rapporto tra Lavinia ed Enea, la cui relazione, dopo la morte di Turno, non potrà in alcun modo essere sciolta. Non vi sono quindi connessioni con *liance* 'lealtà', come invece succede nel caso dell'occorrenza rintracciata nella compilazione giuridica attribuita ad un certo Britton<sup>5</sup>. Questo testo appartiene alla area anglo-normanna e risale all'anno 1292: qui, nella sezione dedicata ai documenti della cancelleria reale viene detto che solo un ristretto gruppo di notabili

---

<sup>1</sup> Diversamente per GDLI s.v. *disleanza*; TLIO s.v. *disleanza* che suggeriscono una diretta derivazione dal francese *desloiance*. Non mi sembra in realtà un'ipotesi convincente, in quanto credo sia più probabile che *disleanza* possa essere una neoformazione coniata sul gallicismo *leanza*, senza dunque il bisogno di ricorrere in questo caso ad una diretta derivazione dalle lingue galloromanze. Le rare e tarde occorrenze rintracciate nelle lingue d'Oltralpe confermerebbero questa ipotesi. Vedasi anche AND s.v. *desleiance*; FEW V, p. 292a; GD s.v. *desloiance* 1.

<sup>2</sup> Salverda de Grave 1891, ma cfr. anche Petit 1997.

<sup>3</sup> Salverda de Grave 1891, p. 381.

<sup>4</sup> DFM s.v.

<sup>5</sup> Nichols 1865.

può giudicare i documenti del re, qualora si sospetti di irregolarità o di *desloyaunces*<sup>6</sup>. È evidente che in questo testo la voce sia legata semanticamente all'ambito della legge e sarà dunque da intendersi come 'atto illegale'<sup>7</sup>.

Un'altra occorrenza si trova nel volgarizzamento quattrocentesco del *Decameron* ad opera di Laurent de Premierfait<sup>8</sup>. L'autore, un notaio apostolico originario di Troyes, traduce l'opera del Boccaccio in francese da un intermediario latino (oggi perduto) e nel corso della novella sesta della nona giornata<sup>9</sup> racconta le vicissitudini di Pinuccio, che innamorato di una giovane figlia di un oste, riesce a trascorre con lei una notte ma, per un errore maldestro finisce a raccontarlo al di lei padre. Quest'ultimo, un uomo definito come non particolarmente scaltro, minaccia di farglieli pagare «teles choses»<sup>10</sup>. Queste 'tali cose' sono meglio precisate in una diversa lezione per cui l'oste vuole punire Pinuccio per una «telle deloyance»<sup>11</sup>: che si tratti di un atto di slealtà è chiaro, il giovane è venuto meno ai suoi doveri di ospite e alla morale comune, avendo rapporti con una ragazza non sposata. Questa variante però, non è messa a testo dall'editore e non trova riscontri nella letteratura francese né dipende dal testo di Boccaccio, che riporta «la tua è stata una gran villania, e non so perché tu mi t'abbi a far questo»<sup>12</sup>.

Dato lo scarso numero di attestazioni e la tardività di queste<sup>13</sup> mi sembra piuttosto improbabile una derivazione diretta dell'italiano dalla voce galloromanza: piuttosto, *deslianza* potrebbe essere una neoformazione autoctona, sicuramente imparentata con il francese per quel che riguarda il rapporto con il gallicismo *leale*.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

---

<sup>6</sup> Nichols 1865, vol. 1, p. 252.

<sup>7</sup> AND s.v. *desleiance*. Si veda anche Glessgen – Trotter 2016.

<sup>8</sup> Di Stefano 1998. Si vedano anche Di Stefano 1997 e Di Stefano 2001.

<sup>9</sup> È la novella narrata da Panfilo, sulla storia d'amore tra Pinuccio e una giovane donna, figlia di un oste.

<sup>10</sup> Di Stefano 1998, p. 1057.

<sup>11</sup> Di Stefano 1998, p. 1057.

<sup>12</sup> Branca 1976, p. 613.

<sup>13</sup> Segnalo poi che per il provenzale esiste la forma *desleialeza* a cui però, anche per ragioni grafico-fonetiche, non può essere fatta risalire la *deslianza* italiana. Cfr. Levy s.v. *deslialeza* e Raynouard s.v. *deslialeza*.

Si tratta di una voce estremamente rara nei testi dell'italiano antico: solo quattro sono infatti le occorrenze registrate nei *corpora* TLIO e OVI, tutte in opere del XIV sec., di cui due in area toscana e due in opere provenienti dalla Sicilia. La radice del lemma deriva dal francese antico *leial* o dal provenzale *leial*<sup>14</sup> a cui va ad aggiungersi il suffisso gallicizzante *-anza*.

La più antica<sup>15</sup> la si trova nei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino: l'autore era certamente sensibile al fascino della letteratura francese, dato che proprio in Francia aveva conseguito il dottorato in *utroque iure* e data la sua frequentazione con le corti di Filippo il Bello, a Parigi e di Luigi il Testardo, in Navarra, oltre che con la Curia pontificia di Clemente V ad Avignone<sup>16</sup>. I *Documenti* si configurano come un testo a carattere allegorico: l'occorrenza di *disleança* si trova nel nono "documento" della terza parte, apertasi sotto l'insegna di "Donna Costanza", in questo insegnamento si legge che «né ti scusa il secondo perch'egli abbia / teco alchuna amistança, / ché per lui disleança / non dei far, né ben cheron le sue labia, / ché, poi ch'a mala chesta non vergogna, / non dei tu vergognare / de lo iniusto negare»<sup>17</sup>. Questo passo è in parte

---

<sup>14</sup> Cfr. DELI 2 s.v. *leale*; GDLI s.v. *leale* e TLIO s.v. *leale*; oltre a Cella 2003, pp. 425-453. Diversamente per Castellani 2000, pp. 110-111, per cui si tratta di derivazione diretta dal latino *legalis, legalem*.

<sup>15</sup> In un primo momento l'occorrenza più antica registrata nel TLIO sembrava risalire al trecentesco *Li fatti dei Romani*, di Lapo di Neri Corsini. Nel corso di quest'indagine, però, ho potuto verificare come si tratti in realtà di un errore: l'edizione di riferimento per il TLIO è Schiaffini 1926 che, prendendo come riferimento il manoscritto Riccardiano 2418 trascrive: «quando Ciesare e gli altri fuorono oltre passati, ed elli si videro ne luogho ove li Romani aveano difeso che niuno portase arme, sì disse: - Qui falla tanta dileanza quanta egli ae avuta intra me e Ponpeo...-» (in Schiaffini 1926, p. 205). Se si legge *dileanza* come una variante formale di *disleanza*, come, appunto, fa la redattrice della voce, il significato cambia profondamente e, a mio parere, perde di significato: Cesare si sta preparando ad uno scontro e rimpiange la penuria di alleati, con cui non vi sono legami solidi, come invece fu, in tempi passati, l'alleanza tra Cesare e Pompeo. Mi sembra dunque più corretto il testo proposto nell'edizione Bénéttau 2012, che, nella sezione dedicata allo stesso codice usato da Schiaffini, trascrive così seguendo una diversa spaziatura: «quando Cesare e gli altri furono oltre passati, ed elli si videro ne luogo ove li Romani aveano difeso che niuno portase arme, sì disse: "qui falla tanta di leanza quanta egli hae avuta intra me e Pompeo..."» (in Bénéttau 2012, p. 285). Che *leanza* con significato al positivo sia la lezione più corretta è confermato anche dal confronto con il testo francese, che nella parte corrispondente presenta infatti «ci faut tant d'aliançe» (cfr. in Bénéttau 2012, p. 285, alla nota 5). Ho segnalato quanto scritto sopra ai redattori e ai revisori del TLIO: trattandosi di un vocabolario in continuo aggiornamento la modifica da me proposta è stata poi accolta nella versione online.

<sup>16</sup> Thomas 1883; Egidi 1905-1927, pp. XXXIII-XXXVII; Salvarani 2009, oltre a DBI s.v. *Francesco da Barberino*.

<sup>17</sup> In Egidi 1905-1927, vol. 2, p. 342 (sottolineatura mia).

glossato in latino dall'autore stesso, che in merito ai versi in 19-20<sup>18</sup>, scrive «cum pro ipso non debeas illegalitatem commictere, cuius iniustum petere labia non verentur»; *illegalitatem* traduce il gallicismo *disleança* che trova forse giustificazione se si guarda all'aspetto metrico. I *Documenti* di Francesco da Barberino sono l'unico testo in cui vengono riportati versi in dove si trovi la forma *disleança*, in cui non solo la radice della parola è imputabile all'influsso francese ma anche il suffisso, che, se possibile, gallicizza ancora di più la voce<sup>19</sup>. Il fatto che si trovi in sede di rima è facilmente spiegabile se si guarda alla costruzione delle rime dell'insegnamento che sono disposte secondo uno schema incrociato (del tipo ABBA CDDC): *disleança* rima con un'altra parola suffissata in *-anza* nel verso precedente, *amistança*. Non bisogna poi dimenticare che Francesco da Barberino era un profondo conoscitore dei testi galloromanzi, soprattutto dei provenzali<sup>20</sup>, da cui potrebbe aver mutuato molti lessemi: «près de cent extraits des deux ouvrages de Barberino intéressent la littérature provençale»<sup>21</sup>, tanto che sono 21 i trovatori citati dall'autore<sup>22</sup>.

Un'altra occorrenza si trova nel volgarizzamento del *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo, ad opera del messinese Accurso da Cremona. *Dislianza* si trova nel primo capitolo del libro V, cioè nel passo che corrisponde all'*exemplum 10* dell'opera latina: nel suo volgarizzamento, Accurso è piuttosto fedele al modello latino e ciò ha reso possibile un confronto puntuale tra le due opere. Il passo riguarda la guerra tra Cesare e Pompeo e racconta della morte di quest'ultimo, «claru spechu di fari humanitati», il testo latino recita, in merito alla testa di Pompeo,

---

<sup>18</sup> Prendo qui in considerazione solo due versi, il 19 in cui ricorre *disleança* e il successivo.

<sup>19</sup> Come già detto sopra, non è da escludersi che Francesco da Barberino possa aver coniato *disleanza* sul gallicismo *leanza* che ricorre con maggior frequenza nelle sue opere: *leanza* si trova una volta nei *Documenti d'amore* (in Egidi 1905-1927, vol. 2, p. 159), quattro volte nel *Reggimento e costumi di donna* (in Baudi di Vesme 1875, p. 105; p. 116; p. 152 e p. 327) e una nella canzone *Se più non raggia il sol e io son terra* (in Sansone 1997, p. 238). Le occorrenze sono ricavate dall'indagine condotta nei corpora OVI e TLIO, da cui sono prese anche le edizioni di riferimento, segnalo per il *Reggimento* la più recente edizione Sansone 1995.

<sup>20</sup> Thomas 1883, pp. 51-66.

<sup>21</sup> Thomas 1883, p. 103

<sup>22</sup> Nell'elenco stilato da Thomas figurano: Aimeric de Penguillan, Arnaut Catala, Arnaut de Mareuil, Azemar de Rocafica, Bertran de Born, la Comtesse de Die, Folquet de Marseille, Gaucelm Faidit, Guilhem Ademar, Guilhem de Berguedan, Guilhem Magret, Guiraut de Borneil, Jaufre Rudel, le Moine de Montaudon, Peire Raimon, Peire Vidal, Peirol, Raimon Jordan, Raimon de Miraval e Uc Brunet, in Thomas 1883, pp. 104-105, dal cui regesto ho ripreso anche la grafia dei nomi propri.

decapitato *post mortem*: «sed abscisum a corpore inops rogi nefarium Aegyptiae perfidiae munus portatum est»<sup>23</sup>. Per Accurso, la *perfidiae Aegyptiae* diventa la *dislianza d'Egittu*: «ma, talyatu da lu corpu et diffetu di focu, fu purtatu nefariu exennu presenti di la dislianza d'Egittu»<sup>24</sup>. Il gallicismo non è certamente entrato nel testo volgarizzato attraverso il latino, ma la disinvoltura con cui Accurso lo usa suggerisce che nel momento della stesura dell'opera (tra il 1321 e il 1337) la voce appartenesse al vocabolario degli autori italiani, per quanto lo scarso numero di attestazioni lo contrassegni come una parola piuttosto rara.

Ad oggi, l'ultimo – in senso cronologico – a utilizzare la voce nella sua opera è l'anonimo autore del *Libru di li vitii et di li virtuti*, il volgarizzamento siciliano scritto nella seconda metà del XIV secolo. Si tratta della traduzione della *Somme de roi*, che già era stata il modello dei più conosciuti volgarizzamenti di Bono Giamboni<sup>25</sup> e di Zuccherò Bencivenni<sup>26</sup>. L'opera francese venne scritta tra il 1279 e il 1280 dal domenicano Lorenzo d'Orléans per il re Filippo III l'Ardito: è un'esposizione a carattere didattico destinata ad avere un'enorme fortuna in tutta Europa<sup>27</sup> ma la fonte più diretta del *Libru* è rappresentata proprio dalla traduzione in toscano del fiorentino Bencivenni<sup>28</sup>. Che *dislianza* (o, come in questo caso, *diliança*) sia un gallicismo estremamente raro è testimoniato dalla tradizione stessa del volgarizzamento anonimo e della sua più diretta fonte: il *Libru* è infatti tramandato da un solo manoscritto, il codice 4 Qq A1, oggi conservato alla biblioteca comunale di Palermo siglato **P**. La traduzione del Bencivenni godette invece di maggior fortuna ed è giunta a noi in diverse copie, due delle quali si rivelano particolarmente vicine alla redazione del *Libru*<sup>29</sup>: la prima è quella copiata in un codice della Biblioteca Vaticana (Barb. Lat. 3984, già XLV 78, d'ora in poi **V**), mentre la seconda è quella del manoscritto Rediano 102 (d'ora in avanti **R**) conservato a Firenze nella Biblioteca Medicea Laurenziana. Per quanto **P** si configuri come un volgarizzamento piuttosto legato a **V** e **R**, non bisogna

---

<sup>23</sup> In Faranda 1971, p. 322.

<sup>24</sup> In Ugolini 1967, vol. 2, p. 11.

<sup>25</sup> Segre 1968.

<sup>26</sup> Rigoli 1828.

<sup>27</sup> Brayer - Leurquin-Labie 2008.

<sup>28</sup> Bruni 1973, in particolare Bruni 1973, vol. 3, p. 361.

<sup>29</sup> Per un più completo quadro sulle tradizioni testimoniali dei due volgarizzamenti e dei rapporti che intercorrono tra essi, rimando a Bruni 1973, vol. 3, pp. 309-.

credere che ne sia direttamente dipendente: **P** «modifica, spesso in senso peggiorativo, il testo di **V**. (...) D'altra parte **P** non deriva direttamente da **V**: i due manoscritti, infatti, anche se indiscutibilmente apparentati fra loro (rispetto a **R**) non sono l'uno copia dell'altro»<sup>30</sup>. Il caso di *disliança* rispecchia proprio questa situazione di indipendenza: il gallicismo suffissato in *-anza* si trova nel solo **P** mentre **VR**, pur ricorrendo a un francesismo, utilizzano la forma *disleatade*<sup>31</sup>. La radice è la medesima ma il suffisso è differente: *-tade* è una riduzione del latino *-tatem*, un suffisso anch'esso estremamente produttivo ma, a differenza di *-anza* è di origine indigene e, benché si trovi anche in area francese, non è necessario giustificare la sua capillare diffusione nei testi dell'italiano antico tramite il ricorso ad un modello d'Oltralpe.

Ancora, piuttosto rare sono le occorrenze successive alla *Spagna*: ad oggi è stato possibile localizzarne solo altre due, una nel poema cavalleresco *Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo<sup>32</sup> e una nel seicentesco *Torracchione desolato* di Bartolomeo Corsini<sup>33</sup>. Entrambe le attestazioni si trovano quindi in poemi cavallereschi (siano essi "classici" o dai risvolti comici, come il *Torracchione*) che fanno dell'ottava la loro struttura fondativa, proprio come nel caso della *Spagna*.

◇ La voce nei cantari:

L'uso nei cantari rispecchia quanto già detto per i testi dell'italiano antico: *disleanza* ricorre solo due volte, sempre nelle ottave della *Spagna* e, come per i già citati *Documenti* di Francesco da Barberino, si trova sempre in sede di rima. Sia nel primo caso, nell'ottava XL del XXII cantare, sia nel secondo nel XXXI cantare, all'ottava IV, *disleanza* rima con *Maganza*, cioè Magonza, la città che diede i natali al traditore Gano e per questo entrata nella cultura medievale come la patria per eccellenza della

---

<sup>30</sup> Bruni 1973, vol. 3, p. 341.

<sup>31</sup> Cfr. TLIO s. v. *dislealtà*.

<sup>32</sup> «Ove hai lassata quella mente pura / e l'animo gentil ch'avevi in Franza, / diffusor di bontade e di dritura / e di fraude nemico, e di slianza?», si tratta dell'ottava 31 del cantare XXVI del I libro, in Canova 2011 vol.1, p. 890 (sottolineatura mia). Segnalo però che per Canova la voce è *slianza*, mentre nella citazione riportata in GDLI è *dislianza*.

<sup>33</sup> «Piú volev'egli dir, ma Buccianera / se li fe' innanzi, e con gentil creanza / li disse: Se da te, signor, si spera / nel mio valore e nella mia possanza, / a me, che capo fui di quella schiera / che incolpata ne vien di disleanza, / tocca a venir dell'armi al paragone, a me tocca a smentir questo campione», è l'ottava XLIV del cantare XIX, in Baccini 1887, p. 618 (sottolineatura mia).



disonestà<sup>34</sup>. In tutta la *Spagna*, la città viene sempre chiamata *Maganza* e in 7 volte su 13 si trova in posizione di rima, vincolando il canterino a ricorrere a forme dal suffisso gallicizzante, come, ad esempio, *possanza*<sup>35</sup>. L'utilizzo di *disleanza* è di facile spiegazione, ma due possono essere le motivazioni che pur convergono nello stesso risultato: se sicuramente la questione della rima gioca un ruolo fondamentale nella scelta delle parole, almeno in questo caso vi è anche una ragione motivata dal significato. Come già detto, *Magona* (o, appunto, *Maganza*) è per antonomasia la città dei traditori, la cui, per così dire, "virtù" principale è proprio la slealtà, e cioè la *disleanza* che si collega così alla *Maganza* sia sul piano strutturale della rima sia sul più intrinseco livello del significato. Come per *dislealtà*, dunque, l'uso si rifà ad una tradizione culturale panromanza, diffusa in tutta la *Romània* del Medioevo.

---

<sup>34</sup> La stirpe dei vassalli di *Maganza* è, per antonomasia, quella dei nemici di Carlo Magno.

<sup>35</sup> *Possanza* è la parola-rima più frequente per *Maganza*, in II.XVI.3; XXIII.XXVIII.7; XXXVII.V.4; XXXIX.XIII.2; XXXIX.XXX.2.

**Levriero** s.m.

‘cane da corsa, dal corpo affusolato e dalle zampe lunghe e snelle’

◇ Forme:

*levriere, levrieri.*

◇ Occorrenze:

- *BGh*: ▫ II.XLVI.2 E rimontò a-cavallo arditamente, / più presto che non fu già mai levriere...

- *FiBi*: ▫ XXIV.5 da bella gente ell’era accompagnato, / astori e bracchi e falconi e levrieri...

- *Spagna*: ▫ XXIX.IX.3 trenta girfalchi con mille levrieri, / mille falcon da ucellar perfetti...

◇ Etimo: dall’afr. *levrier*, a sua volta dal latino tardo (*canis*) *leporarius*, derivato di *lepus*, ‘lepre’<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

Le forme ancora latine come *veltrives leporarium* (o *leporalem*) e *veltrem leporarium* conoscono delle attestazioni precocissime: il primo è attestato nelle *Leges Alamannorum* del 720<sup>2</sup>, mentre il secondo si trova nella *Lex Salica* nell’articolo VI, *De furtis canum*. In questo caso, *veltrem leporarium* si trova nella *Lex emendata*, che si distingue tra «ueltrem porcarium, sive ueltrem leporarium»<sup>3</sup>, i codici siglati 7-8-9 si riferiscono più genericamente a chiunque rubi «ueltrum agutario».

Perché la voce entri nella letteratura antico-francese serve però ancora qualche secolo: bisogna attendere la metà del XII sec. per trovare un *levrier* in una *chanson de geste*, una

---

<sup>1</sup> FEW V, p. 260. Cfr. anche AND s.v. *levrer* 1; Bezzola 1925, p. 146; Castellani 200, p. 113; Cella 2003, p. 462; DEAF s.v. *levrier*; DEI s.v. *levriere*; DELI 2 s.v. *levriero*; DMF s.v. *levrer*; Hope 1971, vol. 1, p. 108; REW 4991; TLFi s.v. *lévrier* e TLIO s.v. *levriero*.

<sup>2</sup> Lehmann 1888, p.143.

<sup>3</sup> In Hessel – Kern 1880, pp. 33-35; cfr. anche Scharmm 1911, pp. 51-53.

delle più antiche dopo la *Chanson de Roland*: si tratta del *Couronnement Louis*<sup>4</sup> in cui il levriero è il corrispettivo metaforico di un guerriero. Il re Corsolt, scelto dal sovrano saraceno Gallafre come campione, si prepara allo scontro con Guillaume d'Orange, chiamato a rappresentare il papa. Il pagano è un gigante ma il suo destriero è altrettanto forte, tanto che nonostante l'incredibile peso, «il cort si le destrier / ne s'i tenist ne lievre ne levrier»<sup>5</sup>.

Data la sua natura di raffinato cane da caccia, non stupisce che un *levrier* si trovi nei romanzi cortesi di Chrétien de Troyes: nell'*Erec et Enide*, nel corso dei festeggiamenti per le nozze dei due protagonisti, vengono offerti una serie di doni dai cavalieri e dai borghesi, tra cui figurano un palafreno, una coppa d'oro, un astore, un bracco, un levriero e uno sparviero<sup>6</sup>. Gli ultimi quattro sono gli animali che accompagnano i grandi signori nelle battute di caccia: compagni di avventure dotati di una grande prestanza fisica, oltre che di un certo valore, non a caso il levriero è il dono per il matrimonio di Erec, un cavaliere amatissimo da re Artù. Ancora, si ritrovano dei levrieri, questa volta voluti dal re Guivret il Piccolo per «deduire et deporter» durante il viaggio che porterà Erec alla sua ultima *aventure* al castello di Brandigan<sup>7</sup>.

I levrieri, dunque, sono da subito considerati dei compagni di divertimenti cortesi, adatti anche alle dame, come la bella innamorata di Lanval, che, nell'omonimo *lai* di Maria di Francia, si reca alla corte di Artù accompagnata da uno sparviero che le riposa sul pungo e da un levriero che la seguiva<sup>8</sup>.

Non solo animali da compagnia per dame, i levrieri diventano anche dei compagni d'arme negli eserciti, come si vede nel *Roman de Renart*<sup>9</sup>: nella *branche X*<sup>10</sup> dell'edizione Roques, ai vv. 9708-9886<sup>11</sup>, Renart avvisa un *vilain* dell'arrivo di Bruno, l'orso, un feroce nemico. Il protagonista invita l'uomo a spaventarlo e gli suggerisce di mentire sulla presenza dell'esercito nelle vicinanze, dicendo che i rumori che si sentono sono «la misnie le conte / qui venuz est venoison querre. / Mout sont a cheval et a pié, / n'i a cil

---

<sup>4</sup> L'edizione di riferimento è Lachet 2020.

<sup>5</sup> Sono i vv. 648-649, in Lachet 2020, p. 142.

<sup>6</sup> Cfr. i vv. 2384-2392, in Roques [1990], p. 73.

<sup>7</sup> Roques [1990], p. 162, ai vv. 5316-5318.

<sup>8</sup> Sono i vv. 573-574 in Angeli 1999, p. 202.

<sup>9</sup> Roques 1948-1963.

<sup>10</sup> Si tratta della *branche X* nell'edizione Roques, ma IX in Martin 1882-1887.

<sup>11</sup> Roques 1948-1963, vol. 4, pp. 15-20. Cfr. Martin 1882-1887, pp. 292-299.

qui ne tiengne espié / ou bon levrier ou arco u hache»<sup>12</sup>. I levrieri sono messi sullo stesso piano delle armi e, più avanti, nella scena di guerra/caccia all'orso sono definiti «mout meillors que chiens a chevriers»<sup>13</sup>. Lo stesso Renart si trova a dover temere i *levriers*<sup>14</sup>: non bisogna dimenticare che il protagonista del *Roman* è una volpe, prenda ambita nelle battute di caccia<sup>15</sup>.

La voce non conosce altri sviluppi di significato<sup>16</sup>, resta sempre il nome proprio della razza canina, caratterizzata da una forma affusolata, che diventa poi un soggetto adatto per un raffinato gioiello<sup>17</sup>, oltre che un simbolo araldico, poiché «segnefie homme tres begnin et loyal combateur qui son seigneur iamais ne vouldroit laisser ne a mort ne a vie»<sup>18</sup>.

◇ Le occorrenze in testi franco-italiani:

I levrieri corrono veloci anche in numerose opere franco-italiane, tra cui il *Chevalier errant*

del marchese Tommaso III di Saluzzo<sup>19</sup>. Questo *roman*, scritto ormai negli ultimi anni del Medioevo, forse durante il periodo della prigionia del marchese sotto i Savoia-Acaia, accoglie nella sua narrazione didattico-allegorica molti motivi topici tratti da opere molto celebri, come il *Roman de la Rose* o *l'Histoire ancienne jusqu'à César*, e, in più, vengono inseriti temi e personaggi della letteratura arturiana. I *livrier* sono raccontanti come compagni d'armi, tranne che nell'episodio del re Caradoc: quest'ultimo, per via di un incantesimo si convince del fatto che il levriero femmina, addormentata ai piedi

---

<sup>12</sup> Roques 1948-1963, vol. 4, p. 19. Cfr. Martin 1882-1887, vol. 1, p. 298.

<sup>13</sup> Roques 1948-1963, vol. 4, vv. 9999-10000, p. 24. Cfr. Martin 1882-1887, vol. 1, p. 302.

<sup>14</sup> Roques 1948-1963, vol. 4, p. 70, ai vv. 11504-11508. Cfr. Martin 1882-1887, vol. 2, p. 2.

<sup>15</sup> Vedasi anche la *branche XVII*, dove i *levriers* sono impegnati proprio nella caccia a Renart, identificato come *gorpil*, 'volpe', ai vv. 15413-15422, in Roques 1948-1963, vol. 5, p. 72. Cfr. Martin 1882-1887, vol. 1, p. 166. Per un discorso più generale sui cani nel *Roman de Renart* vedasi Lacanale 2020, pp. 41-54.

<sup>16</sup> I testi citati non vogliono in alcun modo costituire l'elenco completo delle occorrenze della voce ma solo fornire un'idea generale della sua diffusione nel panorama galloromanzo. Per un regesto più articolato vedasi DEAF s.v. *levrier*.

<sup>17</sup> Si trova nell'elenco dei gioielli donati alla regina Isabella, terza figlia di Cralo VI e di Isabella di Baviera, al suo arrivo in Inghilterra per il matrimonio con Riccardo II d'Inghilterra, richiesti poi dalla Francia nel 1400, anno successivo alla morte di Riccardo II: il conte d'Erby le donò «un lévrier d'or, à un rubis balais à une grosse perle pendant au coul», in Douët D'Arq 1863-1864, vol. 2, p. 275.

<sup>18</sup> Houwen – Eley 1992, p. 468. Vedasi anche Braul 1972, p. 225.

<sup>19</sup> Ramello 2008.

del suo letto, sia in realtà sua moglie<sup>20</sup>. Il mago incantatore può così trascorre la notte con la novella sposa di Caradoc, nonché nipote di re Artù, dalla quale avrà poi un figlio, a cui viene dato il nome del padre putativo<sup>21</sup>.

Un levriero è il protagonista di un duello fondamentale per una delle ultime *chansons de geste* del ciclo carolingio franco-italiano, il *Macario*: qui Albaris, un cavaliere amatissimo da Carlo Magno, muore nel tentativo di proteggere la sua regina Blançiflor da Macario, il protagonista eponimo della *chanson*<sup>22</sup>. Il levriero di Albaris, «qe tant l'oit amé»<sup>23</sup>, lo veglia per tre giorni interi, passati i quali, i morsi della fame spingono il cane a lasciare il corpo del suo padrone per recarsi a Parigi: qui entra nel palazzo e, salito nella sala da pranzo dove «vi Machario / cela part est alé, / oo il estoit a tables aseté, / sovra la table fo le levrer lançé, / entro le vis li oit asaqué, / si le donò una gran morsegé...»<sup>24</sup>. Macario, riconosciuto colpevole della morte di Albaris, è costretto ad affrontare il levriero in una specie di duello giudiziario: sarà il cane a uscirne vincitore, il malvagio cavaliere verrà dunque condannato a morte.

Il levriero assolve, in questa *chanson*, il ruolo di un cavaliere: diventa il vero e proprio compagno di Albaris, venendo umanizzato al punto che sarà il cane il campione del duello giudiziario: il levriero non è più solo parte dello “scenario” cortese, ma ne diventa membro attivo e decisamente risolutivo per lo sviluppo della storia.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione di *levriero* risale agli inizi del Duecento e si trova nel *Libro di Ugucione da Lodi*, inserita in un elenco di animali da caccia, compagni dei grandi signori, «aostor ao sparavieri vol, e falcon mudhadhi / e veltres e segus, levrer

---

<sup>20</sup> L'idea di un incontro erotico tra un umano e un levriero si trova anche in un altro passo dell'opera, nella presentazione di Attila, «Atilla, *fragellum Dei* sui, par maintes gens et par mains pays divers voirement appellez. / Filz fuz la fille le roy de Hongrie et de un levrier qui en elle m'engendra, cil fu mon pere adez. / Baptesme requis au pape et ne voutl. Yrés fuz en l'eglise et a ses menistrez. Voirement l'ay monstre / par l'occision que je en fis et moustiers que abati tant que par les gens Charlemaine je en fuz tous detrenchiez», in Ramello 2008 p. 371 (sottolineatura mia).

<sup>21</sup> Anche la levriera avrà un figlio, vedasi Ramello 2008, p. 440.

<sup>22</sup> Morgan 2009, vol. 2, pp. 833-848.

<sup>23</sup> È il v. 14295 in Morgan 2009, vol. 2, p. 837.

<sup>24</sup> Sono i vv. 14306-14310, in Morgan 2009, vol. 2, p. 837 (sottolineatura mia).

encadenadhi»<sup>25</sup>. In questo stesso regesto si trova la prima occorrenza di un altro francesismo, *veltres*<sup>26</sup>, anch'esso riferito a dei cani addestrati per le battute di caccia.

Alla fine del secolo risalgono le occorrenze successive: si tratta del *De vanitatibus* di Bonvesin de la Riva<sup>27</sup>: qui viene raccontato l'*exemplum* di un grande signore che «pascea u so *lioré*»<sup>28</sup>. Al *lioré*, forma sincopata di *levriere*, viene mostrata una lepre e il cane parte subito alla caccia ma, distratto dall'ombra della preda, più grande della lepre stessa, se la lascia sfuggire, mettendosi invece a inseguirne, appunto, l'ombra. Le grida del signore non fanno che agitare il levriero nella sua caccia impossibile: la lepre fugge e il cane viene giustiziato dal suo padrone<sup>29</sup>. Fuor di metafora, il signore è il re celeste, la lepre la gloria eterna e l'ombra i piaceri temporali: il levriero è l'uomo che, nonostante sia stato allevato con amore, insegue la vanità, compiendo peccato e condannandosi alla morte eterna.

Derivano senza dubbio dal francese le occorrenze più tarde, localizzate nei volgarizzamenti del *Tresor* di Brunetto Latini: si pensi al *Bestiario volgarizzato* del codice Laurenziano Plut. XC inf. 46<sup>30</sup>, che nel tradurre il capitolo CLXXXIV del libro I ricorre a *levrieri* non solo per il francese *levriers* ma anche per *loimers*<sup>31</sup>, scrivendo dunque che «l'altra maniera sono levrieri, e sono apellati segus, perciò che elli segui[s]ceno la bestia infine ala fine; (...). Li altri sono levrieri, che sono molto sottili in deli fianchi e sono più leggieri che li altri a ccorere e a prendere bestie»<sup>32</sup>. Lo stesso si può dire per il capitolo CXXIX del libro I, in un altro volgarizzamento incentrato sui libri naturali: qui si tratta del *Coment home doit gar[ni]r sa maison*, che elencando gli animali del serraglio di un

---

<sup>25</sup> Sono i vv. 362-363 in Contini 1960, vol. 1, p. 613 (sottolineatura mia).

<sup>26</sup> Cfr. *infra*, pp. 475-483.

<sup>27</sup> Contini 1941.

<sup>28</sup> Contini 1941, p. 188.

<sup>29</sup> Contini 1941, pp. 188-189.

<sup>30</sup> Ravani – Dotto 2019.

<sup>31</sup> *Loimers* è la lezione messa a testo dagli editori, che segnalano nell'apparato la variante *leuriers* (e dunque *levriers*) del codice siglato V<sup>2</sup>, Verona, Biblioteca Capitolare, DVIII. Non è possibile sapere con certezza a quale redazione guardasse il volgarizzatore, ma probabilmente seguiva un modello con la ripetizione di *levriers*, forse banalizzazione di *loimers*.

<sup>32</sup> In Ravani – Dotto 2019, p. 132. Il francese recita «les autres sont loimliers, et sont apelés segus, por ceque il envisent la beste jusques a la fin ; (...). Les autres sont levriers, qui sont plus legiers a corre et a prendre beste de sa boche», in Beltrami – Squillacioti – Torri – Vatteroni 2007, p. 304. Come si può vedere, il testo volgarizzato corrisponde quasi perfettamente al *Tresor*: la doppia citazioni di *levrieri* sarà dunque da considerarsi un trascinarsi dalla fonte (sottolineature mie).

gran signore, reputa necessaria la presenza di «levriers et brachez et oisiaus por vener, quant il se viaut en ce solacier»<sup>33</sup>. Il passo è così tradotto: «(il signore) dee avere levrieri, e bracchi, e uccelli per uccellare e per cacciare, quando volesse a ciò intendere per suo sollazzo»<sup>34</sup>; si tratta di una traduzione pressoché letterale, che conserva la distinzione di razza tra levrieri e bracchi, entrambi cani da caccia.

Ancora, sono sicuramente dovute all'oitanico *Roman des Sept Sages de Rome* le attestazioni del *Libro dei Sette Savi di Roma*<sup>35</sup> : il *levrier/levriero* è lo sfortunato protagonista della novella racconta da Bacilas all'imperatore, che occupa i capitoli 26-29 del volgarizzamento italiano<sup>36</sup>. Il cane, tanto amato dal suo padrone, a cui lui è, per altro, molto devoto, cerca di proteggerne il figlio da un serpente velenoso: la lotta è aspra, ma il levriero, ferito e sanguinante riesce ad avere la meglio. Tuttavia, le balie del piccolo fraintendo la situazione e credono il cane colpevole di aver ucciso l'infante: il cavaliere, profondamente scosso, non esita a decapitarlo, per poi accorgersi dell'errore. Tanto è il dolore che decide di andare, solo, in esilio in povertà. Il racconto segue il modello francese: ogni occorrenza di *levriero* nella novella corrisponde ad un *levrier* francese, come «il levriere ch' era in sala, uscendo fuori vide il serpente ch' era grande e grosso...»<sup>37</sup>, che riflette il «le levrier fu sus le sueil de la sale, qui oi la noise du bouhourdeiz et vit le serpent grant...»<sup>38</sup>.

Anche le 14 occorrenze del *Tristano veneto*<sup>39</sup> sono sicuramente da imputare al *Roman de Tristan*<sup>40</sup>, per quanto non sia stata possibile una comparazione puntuale dei due testi:

---

<sup>33</sup> in Beltrami – Squillaciotti – Torri – Vatteroni 2007, p. 228 (sottolineatura mia).

<sup>34</sup> Battelli 1917, p. 50 (sottolineatura mia).

<sup>35</sup> Il confronto si basa sull'edizione di Giannetti 2012, che edita la cosiddetta "versione F" del *Libro dei Sette Savi di Roma*, basata su due testimoni, entrambi fiorentini: il Laurenziano Gaddi-Reliq.166, siglato **G**, e il Palatino 680 (cc.1-77v.), siglato **P**. **G** presenta delle lacune, integrate nell'edizione con quanto trascritto da **P**. Il modello francese diretto della versione F non è, ad oggi conosciuto, ma doveva essere certamente molto simile alle redazioni tradite dal ms 2137 (Parigi, BNF, fr.2137) e dal ms 19166 (Parigi, BNF, 19166). Per la discussione della tradizione e dei testimoni rimando a Giannetti 2012 e Giannetti 2009. Per la versione francese, mi sono basta sulla trascrizione di Derniame – Henin – Nais 1981, che trascrive, appunto, il ms. 2137, ma cfr. anche Speer – Foehr-Janssens 2017.

<sup>36</sup> Per un totale di 19 occorrenze di *levriero*.

<sup>37</sup> Giannetti 2012, p. 89.

<sup>38</sup> Derniame – Henin – Nais 1981, p. 12. Cfr. anche Speer – Foehr-Janssens 2017, p. 182, che però dà conto di una redazione diversa.

<sup>39</sup> Dati *corpus* OVI, sulla base dell'edizione Donadello 1994.

<sup>40</sup> Vedasi l'edizione Ménard 1987-1997, Curtis 1963-1985 e Ménard 1997-2007.

non bisogna dimenticare che tutte le redazioni italiane dei romanzi tristaniani dipendono, con vari gradi di vicinanza, proprio dal *Roman* che si diffuse rapidamente in tutta la penisola, diventando, con il *Palamedes*, uno dei romanzi più conosciuti in tutta l'Italia medievale<sup>41</sup>.

*Levriero* è dunque entrato nell'italiano antico attraverso la necessaria mediazione del francese e si è poi specializzato come una voce propria della letteratura, sia essa in prosa o in versi: mancano, infatti, attestazioni in testi a carattere pratico o documentale, eccezion fatta per una lettera fiorentina del 1375<sup>42</sup>. Si tratta di una lettera scritta da Simone di Lorenzo Simoni a Zanobi di Cione da Mezola, due mercatanti toscani, che parla delle vicissitudini belliche tra Francia e Inghilterra: i levrieri fanno parte dello sfarzoso corteo del duca d'Angiò e di Borgogna, composto anche da «quaranta falconieri tutti a cavallo (...) e ciascuno aveva in braccio due uccelli grossi et aveano tanti e seguci e levrieri e bracchetti (...) et uno di loro avea uno leopardo in groppo»<sup>43</sup>. *Levriero* viene usato come termine tecnico per indicare un preciso tipo di cane, veloce e affusolato, che, come si è visto, è proprio delle classi sociali più elevate.

◇ La voce nei cantari:

I *levrieri* dei cantari conservano la loro caratteristica di animali prestigiosi.

La più antica tra le occorrenze è quella del *Fiorio e Biancifiore*: Fiorio, in partenza per Montorio, prende commiato dalla corte, venendo accompagnato da un ricco corteo, in cui figurano «dongelli e cavalieri / (...) / astori e bracchi e falconi e levrieri»<sup>44</sup>, così che possa divertirsi e svagarsi, in attività di caccia, anche lontano da casa. L'uso del gallicismo è perfettamente in linea con la tradizione: i *levrieri* fanno parte del serraglio di un ricco giovane uomo quale è Fiorio, sono animali prestigiosi, al pari di bracchi e falconi. L'uso della voce non è dovuto al *Floire et Blanchefleur*, dato che nel poemetto francese non figurano *levriers* ma, più probabilmente, oltre alle più ovvie ragioni di rima, il canterino attinge al bagaglio delle sue conoscenze sui corredi dei nobili signori.

---

<sup>41</sup> Il tema delle vicende di Tristano riscosse successo anche nelle arti figurative, cfr. Rajna 1913, Degenhart 1973, Rasmø 1980, tavole 135-145 (sono gli affreschi tristaniani ispirati a Goffredo di Starsburgo nel castello del Roncolo di Bolzano).

<sup>42</sup> In Ferrato 1869, pp. 28-38.

<sup>43</sup> Ferrato 1869, p. 30 (sottolineatura mia).

<sup>44</sup> Benucci 2002, vol. 1, p. 14.



Le fonti del *Bel Gherardino* sono meno immediate: come già evidenziato da Levi<sup>45</sup>, il cantare presenta affinità tematiche con due *lais*, *Lanval* e *Graëlent*, oltre che con il poema *Partenopeus de Blois*, soprattutto per quel che riguarda le vicende amorose tra un cavaliere e una fata. Va subito detto che l'uso in senso metaforico di *levriero*, come succede nel cantare, non trova riscontro in nessuno di questi testi. Nel *Lanval*, però, come si è visto, un *levrier* accompagna la dama-fata protagonista della vicenda al momento del suo ingresso nella corte<sup>46</sup>. Nel *Partenopeus*<sup>47</sup>, invece, la caccia gioca un ruolo importante: l'episodio della caccia al cinghiale occupa i vv. 525-763<sup>48</sup>, che precedono l'arrivo di Partenopeus alla città incantata. La battuta di caccia è, in questo senso, fondamentale: nell'inseguire il cinghiale, Partenopeus si stacca dal gruppo e così può prendere avvio la sua *aventure* individuale. In questa sequenza però, non vengono citati i levrieri: il riferimento è sempre generico, si parla di *chiens*<sup>49</sup>, identificati poi come *viauxtres*, *veltri*<sup>50</sup>, cani altrettanto feroci, forse più adatti per la caccia al cinghiale, ma, in qualche modo, avvertiti, almeno in area italiana, come meno prestigiosi dei levrieri<sup>51</sup>.

Il *Roman* non è, almeno per questo passo, certamente la fonte del *Bel Gherardino*, il cui autore, piuttosto, si sarà rifatto alle sue conoscenze sui cani da caccia, forse con un eco, mitigato, del *Lanval*<sup>52</sup>.

Per quel che riguarda la *Spagna*, così come i *grifalchi*<sup>53</sup>, i *levrieri* sono inseriti nel lungo elenco dei beni, viventi o meno, che re Marsilio, su suggerimento di re Bianciardino, vuole tributare a Carlo Magno, così da poter siglare una pace. Il passo trova un eco nella *Chanson de Roland* a livello narrativo, ma non è perfettamente coincidente dal punto di vista linguistico: nella *Chanson de Roland*, infatti, figurano «urs e leuns e veltres enchainez, / set cenz cameilz e mil hosturs muez, / d'or e d'argent .III. cenz

---

<sup>45</sup> Levi 1914, pp. 26-30. Cfr. anche Balduino 1970, p. 73 e Bendinelli Predelli 1990.

<sup>46</sup> Sono i vv. 573-574 in Angeli 1999, p. 202.

<sup>47</sup> Collet – Joris 2005.

<sup>48</sup> In Collet – Joris 2005, pp. 96-108.

<sup>49</sup> Al v. 533, in Collet – Joris 2005, p. 96.

<sup>50</sup> Al v. 534, in Collet – Joris 2005, p. 96.

<sup>51</sup> Cfr. *infra*, pp. 384-392.

<sup>52</sup> Non credo però sia necessario pensare che il *Lanval* abbia direttamente influenzato l'uso di *levriere* nel cantare del *Bel Gherardino*.

<sup>53</sup> Vedasi *infra*, pp. 275-281.

mulz trussez...»<sup>54</sup> e per tutta la *chanson* vengono citati dei *veltri*, mai dei levrieri. Sembra propria del canterino l'inserzione di questi cani nel corredo del tributo, dato che, allo stesso modo, non c'è traccia di *levriers* nell'*Entrée d'Espagne*.

Si può facilmente immaginare che i canterini considerassero *levriero* come il termine specifico per questa raffinata razza canina, come avviene, di fatto, ancora oggi, che già nel Medioevo era legata alle classi sociali più ricche, e cioè ai frequentatori della corte. Più dei comuni *veltres* della *Chanson de Roland*, percepiti come cani da caccia meno nobili e meno prestigiosi, poco adatti al tributo per un imperatore come Carlo Magno, i *levrieri* diventano dei compagni fondamentali per i signori cortesi, come lo è Florio e il perfetto paragone per un cavaliere *in fieri* come lo è Gherardino, coraggioso e feroce allo stesso tempo.

---

<sup>54</sup> Sono i vv. 128-130, della lassa IX, in Bedier 1922 p. 12, che diventano «urs e leons e chens, / set cenx camelz e mil hosturs müers, / d'or e d'argent .IIII.C. mulz chargez, / cinquante carre qu'en ferat carier» in Segre 1971, pp. 6-9 ai vv. 29-32 (sottolineature mie).

## **Mongioia** s.f.

grido di guerra medievale; 'denaro'

◇ Forme:

*mongioia*.

◇ Occorrenze:

- *Spagna*: ▫ VII.IV.3 "Mongioia, san Dionigi viva, viva / re Carlo Mano ed Orlando d'Anglante..."; ▫ VII.XVII.7 Gridava ognun: "Mongioia e san Dionigi / e viva il nostro imperier di Parigi..."; ▫ IX.XXXVI.5 e non voler saper com'hanno nome, Mongioia san Dionigi non gridare...; ▫ X.V.1 Senza gridar Mongioia o dir niente, / Cristiani insieme seguivan ferendo...; ▫ X.XXVII.1 Diceva il Dusnamo: "Mongioia" gridando / "viva lo 'mperador Carlo di Francia!"; ▫ XI.XXIV.2 Coll'aste in mano gridava: "Mongioia! / Viva Marsilio e chi è credente..."; ▫ XIII.XXI.6 "Mongioia! San Dionigi sempre viva / e viva Carlo e la Chiesa romana...; ▫ XIII.XXII.2 "Mongioia! Viva il re Marsilione / e viva Falserone e Balugante..."; ▫ XIII.XXIX.5 "Mongioia san Dionigi, cavalieri!" / gridò Gualtieri senza far questione.; ▫ XVII.XXV.8 gridando: "Cavalier, ferite a stracca; / mongioia, cavalier, ferite bene..."; ▫ XXIV.XXXIII.8 levò su l'elmo e gettò via la lancia: "Mongioia san Dionigi! Viva Francia!"; ▫ XXV.XXXV.4 forte gridando: "Viva Dio divino! / Viva Carlo! Mongioia san Dionigi!"; ▫ XXXVII.XXIX.8 Lo scudo in braccio e la lancia palmoia: / "Viva el re Carlo!" e' gridava "Mongioia!"; ▫

◇ Occorrenze in cantari derivati da fabliaux:

- *TrePreti*: ▫ XIII.6 Di bere alla mia fonte ognuno ha sete, / borse mi mostran di mola mongioia

◇ Etimo: dall'afr. *montjoie*, a sua volta dal latino *Mons Gaudii*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> FEW VI-3, p. 90b. Cfr. AND s.v. *monjoie*; DEAF s.v. *monjoie*; DFM s.v. *monjoie*; DMF s.v. *montjoie*; GD s.v. *montjoie* TLFi s.v. *monjoie*; oltre a Contini 1960 vol. I, p. 474, che lo identifica con l'orifiamma e GDLI s.v. *mongioia*.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La prima occorrenza di *montjoie* in ambito letterario si deve alla *Chanson de Roland*: particolarmente interessante è il v. 1234 dell'edizione Segre<sup>2</sup>: la lassa XCIV racconta dello scontro tra un fratello del re Marsilio, Falsarone, e il paladino Olivieri, che risponde alle offese arrecategli con un deciso attacco, fatale per il pagano. Dopo averlo gettato a terra, il duca cristiano pronuncia un breve discorso per spronare l'esercito francese: «"de voz manaces, culvert, jo n'ai essoign. / Ferez i, Francs, kart res ben les veintrum!" / "Munjoie!" escriët, ço est l'enseigne Carlun»<sup>3</sup>. *Munjoie* è quindi il grido di guerra dell'esercito francese, definito come *l'enseigne* di Carlo Magno: non solo un urlo dal valore esortativo ma anche il «signe auquel on reconnaît qch»<sup>4</sup> e cioè l'orifiamma regale. Nella stessa *Chanson*, alla lassa CCXXIV, si trova questa identificazione tra la bandiera del re di Francia e il *munjoie*: «"Munjoie!" escriënt; od esl est Carlemagne. / Gefreid d'Anjou portet l'orie flambe; / Seint Piere fut, si aveit num Romaine, / mais de Munjoie iloc out pris eschange»<sup>5</sup>.

Il grido, dunque, rispondeva all'esigenza di accendere gli animi dei propri soldati, consentendo loro di identificarsi sotto un unico vessillo, sia esso quello del loro re o quello del santo protettore (o anche di Dio stesso), come si trova nel *Couronnement de Louis, chanson de geste* di qualche decennio successiva alle vicende in versi di Rolando, in cui si ritrovano locuzioni come «Monjoie (...) sainz Denis»<sup>6</sup>, «Monjoie (...) Deus, sainz Denis»<sup>7</sup>.

Pur trattandosi delle più antiche occorrenze documentate, mi sembra possibile immaginare il valore di grido di guerra sia in realtà uno sviluppo semantico successivo all'effettiva entrata della voce nel lessico anticofrancese.

---

<sup>2</sup> Segre 1971, p. 221-222.

<sup>3</sup> Sono i vv. 1232-1234, in Segre 1971, p. 222.

<sup>4</sup> FEW IV, pp. 714b.

<sup>5</sup> Segre 1971, p. 548-549 (sottolineatura mia).

<sup>6</sup> Si tratta del v. 1940 nell'edizione Langlois 1984, p. 61; nella più recente edizione Lachet 2020 è il v. 1900 a p. 226.

<sup>7</sup> Nell'edizione Langlois 1984, è il v. 117 a p. 82; in Lachet 2020 manca l'invocazione a Dio ed è il v. 2564 a p. 268.

Tra i possibili significati di *monjoie* figura anche 'monticule servant d'observatoire, près d'une ville, d'un chateau'<sup>8</sup>: un'accezione che sembra più vicina al valore primigenio di questa voce: *Mons Gaudii* era il nome con cui i pellegrini si riferivano a Monte Mario, una collina situata lungo il cammino della via Francigena da cui si poteva osservare dall'alto Roma: il toponimo potrebbe dunque contenere un riferimento all'entusiasmo che dovevano certo nutrire i viaggiatori, ormai giunti alla fine del loro pellegrinaggio<sup>9</sup>. Sempre con *Mons Gaudii* ci si poteva riferire anche ad una montagna a nord di Gerusalemme<sup>10</sup>: anche in questo caso, da questa altura i pellegrini potevano ammirare la città in cui sarebbero giunti lì a poco, per completare il loro cammino<sup>11</sup>.

Da un'indicazione dal valore toponomastico di un luogo sopraelevato, dunque, fino all'identificazione con un grido di esultanza, passando, con metaplasmo di genere<sup>12</sup>, attraverso il valore di nome proprio attribuito alle alture da cui si potevano rimirare delle città sante, quali appunto Roma e Gerusalemme.

Seppur sporadico, è stato possibile rintracciare l'uso della voce anche in area occitana<sup>13</sup>: in quasi tutti i contesti individuati<sup>14</sup> *monjoia* è il grido di guerra dei francesi e

---

<sup>8</sup> FEW VI-3, p. 90b, oltre che GD s.v. *montjoie*. Da qui deriverebbe poi il significato di 'grande quantità' che si ritrova in alcuni testi del medio francese, come il *Jehan de Saintré* di Antoine de la Sale (ed. in Mirashi – Knudson 1965). Con l'accezione di 'luogo sopraelevato' si trova invece nell'*Escoufle* di Jean Renart, al v. 4354: «tanto nt erré k'a la monjoie / vindrent de Tol en Loheraine: / c'est uns des plus biaux lius du raine, / de bos, de prés et de riviere», in Sweetser 1974, pp. 140-141 (sottolineatura mia).

<sup>9</sup> Cfr. Dykmans 1968, pp. 587-594 e Gregorovius [1973].

<sup>10</sup> È il primo dei significati registrati nell'AND s.v. *monjoie*. Cito, solo a titolo esemplificativo, alcuni passi tratti dal *Voyage d'outre mer* di Jean de Mandeville: questo resoconto di viaggio, compilato a partire dal 1356, conobbe un grandissimo successo e assai numerose sono le traduzioni dall'anglo-normanno, lingua in cui venne compilata la prima redazione. Nel volgarizzamento in francese (l'edizione di riferimento è Deluz 2000) si legge ad esempio «item de Jerusalem a II lieus est le mont Joye moult bele lieu et moult delicious» (a p. 212), «il fust enseveliz a la Mont Joye» (a p. 230) e «e puis al mont Joye ou Samuel le prophete gist» (a p. 260). Così nella traduzione latina, ad esempio: «item ab urbi ad leucas duas habetur in monte tumba sepulturae sancti Samuelis prophetae, qui mons nunc vocatur exultationis vel laeticiae, eò quod peregrinis ab illa parte intransibibus reddit primum sanctae civitatis aspectum» in Hakluyt [1888], vol. 7, p. 1333.

<sup>11</sup> Si tratta con ogni probabilità del monte Rama, cfr. Gibson – Hari-Peled 2019, oltre a Löffel 1934, pp. 5-10 e pp. 25-28. Cfr. anche Labande 1958, p. 340.

<sup>12</sup> *Monjoie* 'luogo sopraelevato' è, in francese, del genere femminile, diversamente dal *mons* latino, maschile.

<sup>13</sup> Cfr. Levy s.v. *monjoia* e Raynouard s.v. *monjoi*.

<sup>14</sup> Tramite COM2: il *Fierebras*, con otto occorrenze (l'ed di riferimeno del *database* non è, ad oggi, ancora pubblicata, per questo il riferimento è qui all'ed. Le Person 2003), e la *Canso d'Antioca*, con due occorrenze (ed. in Sweetenham – Paterson 2003). Fanno eccezione il mistero di san

non vi sono dubbi sulla sua natura di prestito dalla lingua d'oïl, tanto più che *monjoy* si trova anche in un sirventese di Bertran de Born, *Ieu chan, que-l reys m'en a preguat* (BdT 080.14), in cui il trovatore canta la guerra tra i figli di Enrico II Plantageneto, proprio su esortazione del primogenito di quest'ultimo, Enrico il Giovane<sup>15</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Le più antiche occorrenze dell'italiano antico sembrano direttamente dipendenti dal significato che *mongioia* aveva in area galloromanza: la prima di queste si trova in una tenzone del 1267 tra Orlanduccio Orafo e Pallamidesse di Bellindote<sup>16</sup>. *Mongioia* si trova nella prima terzina del sonetto in risposta di Pallamidesse, dove è da intendersi come l'orifiamma della dinastia dei Capetingi.

Anche la *Cronica* trecentesca di Giovanni Villani dà conto della derivazione dal francese: *mongioia* vi ricorre due volte: la prima volta il Villani identifica con il nome proprio un'alta torre costruita dai Genovesi e poi distrutta dai Veneziani nel 1273 ad Aciri<sup>17</sup>, mentre la seconda è l'ormai ben noto grido di battaglia dell'esercito che fu di Carlo Magno, ora impegnato nello scontro con Manfredi, il quale esorta i suoi dicendo «soavia, cavalieri», rispecchiando la costruzione «Mongioia, cavalieri»<sup>18</sup>.

Non stupisce poi che *mongioia* si trovi nel *Centiloquio* di Pucci, che, di fatto, versifica in terzine proprio la *Cronica* del Villani, riprendendone anche le scelte lessicali: così, alla

---

Ponzio, dove *monjoyo* è da intendersi come 'somma' (con riferimento a Satana, «de tot mal la monjoyo» al v. 306 (ed. in Guillaume 1888, la citazione da p. 14, e il mistero di San Pietro e Paolo, dove figura come 'punto d'arrivo (di un cammino)', ai vv. 5242 e 5329 (ed. in Guillaume 1887, i versi si trovano a p.202 e a p. 205).

<sup>15</sup> Nella VII *cobla*: «en Lemozi fon comensat, / mas de lai lur er afinat. / Qu'entre Fransa e Normandia, / ves Giortz e ves Nucumercat, / vuelh qu'en aujon cridar "Arrat!" / e "Monjoy!" e "Deus aïa!"», in Gouiran 1985, vol. 1, pp. 219-233, i vv. 37-42 si trovano a p. 222 (sottolineatura mia).

<sup>16</sup> Contini 1960, vol. 1, pp. 473 -474.

<sup>17</sup> «In quella riotta i Viniziani furono soperchiati da' Genovesi, ma ivi a due anni, ciò fu nel MCCLVIII, trovandosi in Aciri l'armata de' Genovesi, ch'erano L galee e IIII navi, furono sconfitti dall'armata de' Viniziani, e prese XXIII galee, e morti più di MDCC Genovesi; e disfeciono i Viniziani la ruga de' Genovesi e una loro bella torre che si chiamava la Mongioia, e recarne delle pietre infino in Vinegia» in Porta 1990-1991, vol. 1, p. 345 (sottolineatura mia).

<sup>18</sup> «Ordinate le schiere de' due re nel piano della Grandella per lo modo detto dinanzi, e ciascuno de' detti signori amonita la sua gente di ben fare, e dato il nome per lo re Carlo a' suoi, «Mongioia, cavalieri», e per lo re Manfredi a' suoi, «Soavia, cavalieri», il vescovo d'Alsurro, siccome legato del papa, asolvette e benedisse tutti quelli dell'oste del re Carlo, perdonando colpa e pena, però ch'essi combatteano in servizio di santa Chiesa», in Porta 1990-1991, vol. 1, p. 420.

torre genovese corrisponde «il Castel di Mongioia, il qual fu spento»<sup>19</sup> e, allo stesso modo, l'urlo dell'esercito di Carlo è sempre *mongioia*<sup>20</sup>. L'opera del Pucci non è però una pedissequa versificazione del suo modello<sup>21</sup>: benché non manchino riferimenti e rimandi espliciti alla *Cronica*, il *Centiloquio* si configura come un testo innovativo che, oltre ai necessari cambiamenti per il passaggio da prosa a verso, risente di un processo autonomo di creazione, anche linguistica. *Mongioia* sembra quindi essere un'introduzione del Pucci che forse compie un'operazione di *traslatio*: dal grido per una vittoria in battaglia al compenso del soldato, cui potrebbe sottendere un'interpretazione scherzosa di "mia gioia": l'esercito di Castruccio Castracani si trova in una situazione di stallo a Pistoia, nella vana attesa di venir ricompensati per le battaglie dell'anno<sup>22</sup>. Così racconta il Villani in merito al mancato invio delle truppe a Lucca, scontente dato che il loro condottiero «non v'avea da sodisfare i suoi cavalieri soldati di loro paghe passate d'assai, e de le doppie per la vittoria»<sup>23</sup>. Pucci versifica il passo, scrivendo che Castruccio «non volle andare a Lucca, perchè invano, / i soldati aspettavan la mongioia»<sup>24</sup>: lo stesso avvenimento, dunque, raccontato con strutture diverse. Per la prima volta nell'italiano antico<sup>25</sup> *mongioia* prende il significato di 'denaro', il salario militare dovuto, con uno sviluppo semantico proprio, del tutto indipendente dal francese, che pur ne definisce la struttura fonetica.

◇ La voce nei cantari:

*Mongioia* non si trova di frequente nei cantari: i soli a darne traccia sono quelli della *Spagna* e il *Cantare dei tre preti*, dove però la voce assume due accezioni completamente diverse.

---

<sup>19</sup> Per quanto datata, l'unica edizione completa del *Centiloquio* è quella settecentesca curata da Ildelfonso di San Luigi, dunque il riferimento è a Di San Luigi 1772-1775, vol. 1 p. 104.

<sup>20</sup> «Per lo Re Carlo Mongioia s' appella, / e da Manfredi fu per nome dato / Soavia a' suoi, come quì si novella», in Di San Luigi 1772-1775, vol. 1 p. 166.

<sup>21</sup> Per le indagini su quale sia effettivamente il manoscritto conosciuto dal Pucci, rimando a Cella 2006, pp. 85-110.

<sup>22</sup> Ci si trova nel 1325, anno della battaglia di Altopascio.

<sup>23</sup> Si tratta del cap. CCCXVII del libro X, in Porta 1990-1991, vol. 2, p. 485.

<sup>24</sup> In Di San Luigi, vol. 3, p. 193.

<sup>25</sup> I dati sono ricavanti dai *corpora* OVI e TLIO: trattandosi di *database* in continuo aggiornamento non è da escludersi che future ricerche possano portar a nuovi risultati.

Nella *Spagna*, *mongioia* ricorre diverse volte, sempre come grido dell'esercito francese, in accordo con quanto accade nei testi cavallereschi, siano essi galloromanzi o di provenienza franco-italiana. Un fatto interessante è il mancato riscontro con *l'Entrée d'Espagne*: in nessun verso della redazione franco-italiana si ritrova l'urlo di battaglia, benché esso sia largamente attestato in altre opere afferenti alla stessa area linguistica<sup>26</sup>. Più che dalla sua fonte (sia essa diretta o meno) il canterino potrebbe aver attinto alla consolidata tradizione cavalleresca, intesa come patrimonio culturale comune: nell'immaginario dell'autore e del suo pubblico *mongioia* doveva ormai essersi cristallizzato come l'urlo dell'esercito francese: qualcosa di proprio ed esclusivo dei discendenti del regno di Carlo Magno.

Per quello che riguarda il *Cantare dei tre preti* va detto che *mongioia* sembra essere un'innovazione del suo anonimo autore: non solo infatti è qui da intendersi con il significato di 'denaro', evoluzione di senso che, come già detto, si trova solo nell'italiano antico e non nelle lingue galloromanze, ma, forse proprio in ragione di questo, il canterino parafrasa il *fabliau Le prestre teint* in cui la critica ha trovato l'ascendente delle ottave rime<sup>27</sup>. Se è pur vero che la struttura narrativa presenta numerose analogie, la componente linguistica non dà in questo senso nessun riscontro: tra il cantare e il *fabliau* non vi sono strutture sintattiche o lessemi corrispondenti e le ottave sembrano più la riproposizione, in una forma certamente innovativa, di temi noti e piuttosto popolari in tutta l'Europa, romanza e non<sup>28</sup>.

Il gallicismo non è dipendente dal presunto antecedente francese e il confronto puntuale tra le due sequenze lo rende, a parer mio, evidente. A livello narrativo ci si

---

<sup>26</sup> Con diverse grafie, quali *mojoie*, *monçoia*, *monçoie*, *monçoja*, *mongioia*, *monioia*, *monioie*, *monoye*, *munçoja*. La ricerca è stata fatta tramite il corpus RIALFRi.

<sup>27</sup> Così Manetti nella nota introduttiva al cantare «un ascendente transalpino (...) è il *fabliau* che va sotto il titolo di *Le prestre treint*» in Benucci – Manetti – Zabagli 2002, p. 269.

<sup>28</sup> Riporto qui le considerazioni di Donà, secondo cui «Il *Cantare dei tre preti*, infine, al di là di una vaga analogia, non ha niente a che vedere col *fabliau Le prestre teint*, ma costituisce una versione assolutamente tipica del tipo AT 1730 I seduttori intrappolati, tipo in cui ritroviamo punto per punto tutti gli snodi narrativi che caratterizzano il nostro racconto: la presenza di tre seduttori, gli appuntamenti scaglionati nel tempo, la botte piena di tintura in cui i tre uomini sono costretti a nascondersi, il finale in cui essi sono esposti al pubblico ludibrio. Anche questo canovaccio folklorico è diffusissimo: ne abbiamo oltre 100 versioni finlandesi, 18 versioni estoni, 22 versioni irlandesi e via dicendo; ed è un tipo attestato, in forme assolutamente analoghe a quelle che assume nel nostro poemetto, sin da tempi remoti: lo ritroviamo infatti, per esempio, nel grande *Oceano dei Fiumi dei Racconti* di Somadeva, che risale all'undicesimo secolo», in Donà 2007 p.162.



trova nel punto in cui la costumata parrocchiana insidiata da un prete nel *fabliau*, da tre diversi uomini di chiesa nel *Cantare*, rivela al marito da dove arrivi la sua inquietudine:

	Cele respont : "Tot vos diré Ja de riens ne vos mentiré, Por quoi a esté la clamours:	XII.7	Ella gridò: "Mercé, marito mio, La cagione e 'l perché ben dirò io!"
232	Li prestre m'apeloit d'amours, Si m'envoia sa pautonniere Ce sachiez voz, de grant manière	XIII	E disse a llui: "Non so se voi sapete Come que', tre ognun mi davan noia, Il chierico, il piovano e anche il prete:
236	Qui de folie me requist Tieus soudees que ele quist Li rendi, car bien li dui rendre"		Danar mi voglion dare e bella gioia. Di bere alle mie fonte ognuno ha sete, Borse mi mostran di molta mongioia. Ora sapete tutta la cagione E 'l che e 'l come e perch'io non vi vone"

Oltre alla ben più banale differenza tra il numero di corteggiatori indesiderati, anche il contesto della vicenda cambia: nel caso del *Cantare*, infatti, sono i tre uomini di chiesa a offrire denaro alla dama mentre nel *fabliau* figura la perpetua del prete come intermediaria. Se si aggiunge poi che il racconto francese è tramandato da un solo codice, il manoscritto Hamilton 257 (Berlin, Staatsbibliothek – Preussischer Kulturbesitz zu Berlin<sup>29</sup>) mi sembra che si possa escludere con maggior sicurezza l'ipotesi che le ottave licenziose del *Cantare* siano in qualche modo dipendenti dal *Prestre teint*.

---

<sup>29</sup> Per la descrizione del manoscritto rimando a Stutzmann – Tylus 2007 pp. 144-151

## Musare

‘guardare’

◇ Forme:

*musa*

◇ Occorrenze:

-*DaVe*: □ XXXV.5 e sola la sua bellezza guarda e musa / l’anima mia, e il corpo è a suo piacere...

◇ Etimo: dall’afr. *muser* e dal provenzale *muzar*, a loro volta derivati dal latino \*MŪSUS<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

L’antroponimo *Musard* precede le occorrenze della forma verbale, come anche quelle del sostantivo e dell’aggettivo: il nome è infatti registrato in un documento del 1086<sup>2</sup>, mentre per la prima occorrenza del sostantivo bisogna aspettare la prima metà del XII sec. con il *Roman de Thebes*<sup>3</sup>.

Il verbo si espande però in tutto il dominio galloromanzo<sup>4</sup>, assumendo diverse sfumature di significato, tutte però legate in qualche modo al ‘guardare fissamente’, che diviene talvolta una perdita di tempo. Tra le prime occorrenze in ambito letterario figura il *Roman de Rou* di Wace, in cui il verbo è proprio da intendere come ‘perdere son temps’<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> FEW VI/2, p. 278. Cfr. DEI s.v. *musare*; Cella 2003, p. 491; Contini 1960, vol. 2, p. 303; Hope 1971, p.112; REW 5784 e Skliar 2012, p. 98, oltre a Viel 2014, pp. 277-278. Per quello che riguarda il TLIO, *musare* è registrato nel lemmario e la voce è attualmente in revisione. Ringrazio quindi Rossella Mosti mi ha permesso l’accesso alla scheda, prima che questa venga messa *online*.

<sup>2</sup> Cfr. TLFi s.v. *musard*. L’occorrenza è in Hildebrand 1884.

<sup>3</sup> Si trova al v. 3144, ed. in Petit 2008 p. 238.

<sup>4</sup> Cfr. Godefroy s.v. *muser*; Tobler-Lommatzsch s.v. *muser*.

<sup>5</sup> Cfr. TLFi s.v. *muser*. L’edizione di riferimento è Holden 1971.

*Muser* si trova anche in altri testi di area anglo-normanna<sup>6</sup>, come l'*Ipomedon*<sup>7</sup> di Hue de Rotelande, un poema in versi della fine del XII sec. e nei *Miracles de la Sainte Vierge*<sup>8</sup> e in entrambi i casi il significato è probabilmente quello di 'guardare con intensità'<sup>9</sup>.

Con le stesse sfumature semantiche lo si ritrova nei romanzi di Chrétien de Troyes: nell'*Yvain* la bellezza di Laudine è tale che la dama può essere solo stata creata per mano di Dio allo scopo di lasciare la Natura ad ammirarla senza parole<sup>10</sup>, mentre nel *Perceval* si trova l'eponimo eroe incapace di distogliere lo sguardo da del sangue sulla neve<sup>11</sup>. Ancora, sempre nel *Perceval*, si trova Clamadex, nemico di Perceval, intento a perdere tempo al di fuori delle mura del castello di Blanchefleur<sup>12</sup>.

Per quello che riguarda il provenzale<sup>13</sup>, la voce è ben attestata in ambito lirico<sup>14</sup> a partire dal XII sec. con le diverse accezioni semantiche. In Marcabru, ad esempio, nel sirventese *El son d'esviat chantaire* (BdT 293.05)<sup>15</sup> si trova *musa* in un verso dallo stampo proverbiale, «si l'uns musa l'autre bada»<sup>16</sup>, in cui il verbo è probabilmente da intendere come 'perdere tempo', così come nella *chanson de geste* di Aigar e Maurin<sup>17</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr. AND s.v. *muser*.

<sup>7</sup> Sono i vv. 4575-4576, «ore esgart ben, mut pot muser, / einz ke celui sache truver...» in p. 78 (sottolineatura mia).

<sup>8</sup> In Kjellman 1922, p. 250.

<sup>9</sup> Nel caso dell'*Ipomedon* il senso è reso esplicito anche dall'occorrenze di *esgardar*, 'guardare', mentre nei *Miracles*, viene descritta una scena in cui il malato guarito dalla Vergine resta a fissarlo, colpito nel profondo dall'incredibile bellezza di Maria (nel testo latino, ricorrono più volte voci come *admirari* o *miranda*, cfr. Kjellman 1922, pp. 240-244).

<sup>10</sup> Ai v. 1502-1503 «ja la fist Dex, de sa main nue / por Nature feire muser» in Roques 1982, p. 46; cfr anche Pierreville 2016, p. 224 (sottolineatura mia).

<sup>11</sup> Il sangue è quello di un'oca ferita al collo: il contrasto rosso/bianco ricordano al cavaliere il viso della sua amata e quindi resta un'intera giornata con lo sguardo fisso, immerso nella contemplazione. L'occorrenza è al v. 4189, in Lecoy 1984-1990, vol. 1, p. 132, cfr anche Roach 1959, p. 124.

<sup>12</sup> Il verbo usato per Clamadex è proprio «muse», al v. 2565 in Lecoy 1984-1990, vol 1. p. 82, cfr anche Roach 1959, p. 75 (il nome del personaggio è Clamadeu); si guardi anche a Méla 1990, p. 194 al v. 2507.

<sup>13</sup> La voce è registrata sia in Levy s.v. *muzar* sia in Raynouard s.v. *musar*. Lo spoglio delle occorrenze in ambito occitano è stato fatto grazie al *corpus* di COM2.

<sup>14</sup> *Musa*, in accezione imperativa si trova anche nei *Leys d'Amors*, nella sezione riguardante le rime *retrogradats*, l'edizione di riferimento è Anglade 1926.

<sup>15</sup> Il *senhal* usato *tornada*, *Desirat*, è stato ricondotto a Sancho III di Castiglia. Il sirventese potrebbe essere stato composto prima del 25 ottobre 1140, data in cui venne celebrato il matrimonio del re ancora bambino con Bianca di Navarra. Cfr. Roncaglia 1969, pp. 21-26.

<sup>16</sup> Si tratta del v. 29 nella IV *cobla* in Gaunt-Harvey-Paterson 2000, p. 90

<sup>17</sup> Al v. 1078, in Brossmer 103, p. 56.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La stessa varianza di significati già individuata in francese e provenzale viene mutuata dall'italiano antico.

La prima occorrenza in area italiana si trova nei *Proverbi* di Garzo, un rimatore attivo nella seconda metà del XIII sec.: si tratta di una raccolta di 240 proverbi, 12 per ciascuna lettera dell'alfabeto<sup>18</sup> e qui, relativamente alla *k* velare si legge «Korte, chi l'usa / spesso vi musa»<sup>19</sup>. Il verbo è riferito quindi ai frequentatori della corte che non devono essere considerati da Garzo come personaggi particolarmente brillati o quanto meno attivi<sup>20</sup>.

Con la stessa accezione, si trova in una rima dell'Anonimo Genovese, dove a perder tempo sono i "fanti" che, pur di non recarsi a scuola, girovagano per le vie<sup>21</sup>. Interessante è, in questo senso, il volgarizzamento di Filippo da Santa Croce delle *Deche* di Tito Livio<sup>22</sup>: il confronto con i testi latini mi ha permesso di vedere come il traduttore ricorra al verbo *musare* per tradurre quelli che nel latino è un derivato di *cunctor*, 'temporeggiare'<sup>23</sup>.

Sempre in una rima dell'Anonimo Genovese ricorre *musare* come 'guardare': in un contesto di festa, c'è chi balla e chi invece resta ai margini delle celebrazioni, limitandosi a guardare i danzatori<sup>24</sup>. Con questa accezione, la voce si trova anche in altri testi settentrionali, come il *Tristano Corsiniano*<sup>25</sup>, oltre che in opere toscane come la *Declaratio* di Guido da Pisa<sup>26</sup> o il *Filostrato* del Boccaccio<sup>27</sup>.

---

<sup>18</sup> Ad esclusione di *x* e *y*, con sovrapposizione di *u* e *v*, oltre all'opposizione di *c* velare e *c* palatale. In Contini 1960-1961, vol. 2, p. 296.

<sup>19</sup> Contini 1960-1961, vol. 2, p. 303.

<sup>20</sup> Il significato è probabilmente molto prossimo allo *stare alla musa* che si trova nel *Fiore*, e potrebbe essere inteso come un 'guardare oziosamente; perdere tempo a guardare'. Per il *Fiore* vedasi Contini 1984, p. 330.

<sup>21</sup> Cfr. Cocito 1970, p. 650.

<sup>22</sup> Ed. in Dalmazzo 1845-1846, l'occorrenza è a vol. 2, p. 117.

<sup>23</sup> In Seneca si tratta di un participio presente plurale, *cunctantes*, nell'Epistola V; mentre Filippo da Santa Croce traduce con *musare* il sostantivo *cunctatorem*.

<sup>24</sup> Non è detto che è tratti però di uno sguardo fisso o attento: il contesto non dà ulteriori informazioni sull'intensità con cui gli spettatori osservano le danze. Cfr. Cocito 1970, p. 321.

<sup>25</sup> Edizione. in Tagliani 2011, l'occorrenza è a p. 114.

<sup>26</sup> Edizione in Mazzoni 1970, l'occorrenza è a p. 53: chiunque rivolga lo sguardo verso Medusa viene trasformato in pietra.

<sup>27</sup> Edizione in Branca 1964-1998, l'occorrenza è in vol. 2, a p. 52.

Al verbo è sicuramente legato l'aggettivo *musardo* 'sciocco'<sup>28</sup> la cui prima occorrenza precede sicuramente l'uso nei *Proverbi*: si tratta infatti dei *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, dei primi decenni del XIII sec<sup>29</sup>. Come già per il francese, ancora più antico è l'antroponimo *Musard*, che si trova in un documento senese del 1263<sup>30</sup>.

Pur non trattandosi di uno dei gallicismi più diffusi nell'italiano, questo verbo è oggetto di una riflessione del Varchi nel suo *Ercolano*: l'erudito e il conte stanno qui discutendo della lingua utilizzata da Dante<sup>31</sup>: il conte è dubbioso, anche ammettendo di non conoscere «questa lingua provenzale»<sup>32</sup>, non si spiega perché sia necessario ricorrere a voci di origine così lontana se non per riempire una mancanza nella lingua d'arrivo. A questo, il Varchi risponde dicendo che la vera forza regolatrice dell'innovazione linguistica non è la necessità – che pur, talvolta muove gli autori – ma un'esplicita volontà di arricchire ed impreziosire la lingua, senza trascurare un certo conformismo alle mode lessicali del tempo<sup>33</sup>. A questo punto il conte chiede di *musare*, usato da Dante nel canto XXVIII dell'*Inferno*<sup>34</sup>, domandando al Varchi se l'etimo sia il latino MUSSARE, «parlar bassamente»<sup>35</sup>. La risposta dell'erudito è piuttosto risolutiva, secondo lui infatti così non è, benché si tratti di ipotesi che potrebbe, almeno in un primo momento, sembrare verosimile:

perché il *mussare* Latino, che è il frequentativo di *mutire*, come *mussitare* di *mussare*, significa più cose, e non mi pare che egli abbia quella proprietà che

---

<sup>28</sup> Cella 2003, p. 490; TLIO s.v. *musardo*. La voce va tenuta distinta dall'indigeno *musorno* 'imbronciato' (che si trova nella *Dama del Verzù*, ottava XL, v. 2), dal latino tardo \*MŪSUM. Cfr. DEI s.v. *muso*.

<sup>29</sup> Meneghetti – Tagliani 2020, pp. 124-149, ma cfr. anche Contini 1960-1961, vol. 1, pp. 523-555 e per la datazione precedente, che faceva risalire l'opera ai primi decenni del XII sec., vedasi Stussi 1988, p. 121.

<sup>30</sup> In Castellani 1982, vol. 1, pp. 311-379.

<sup>31</sup> Nello specifico, il passaggio prende il via dal fatto che Dante utilizzi *rancura* e *rancuro*, voci provenzali. Cfr. Varchi [1995] pp. CDXXII-CDXXIV.

<sup>32</sup> Varchi [1995], p. CDXXIII.

<sup>33</sup> «A questo punto mancavano rime a Dante, e massimamente in coteste parole che se ne trovano le migliaia, ma il fece (credo io) o per arricchir la lingua, o perché cotalivoci erano a quel tempoin uso». In Varchi [1995], p. CDXXIII.

<sup>34</sup> Si noti che in Dante non si tratta di un uso isolato: le forme sostantivate *musa* e *musaggio* figurano ricorrono nel *Fiore*, mentre il già citato aggettivo *musardo* si ricorre tre volte sempre nel *Fiore*. In particolare, *musaggio* e *musardo*, pur non trovando una perfetta corrispondenza con le stesse sequenze del *Roman de la Rose*, risentono sicuramente di echi memoriali del *Roman*. Cfr. Niccoli s.v. *musare* in Enciclopedia Dantesca e Vanossi s.v. *musa* e s.v. *musaggio* in Enciclopedia Dantesca. Per l'occorrenza nel *Fiore*, vedasi anche Viel 2006, p. 186 e Formisano 2012, p. 253.

<sup>35</sup> Varchi [1995], p. CDXXIV.

ha il nostro *musare*, che viene da *muso*, cioè viso, o volto, che si dice ancora *ceffo*, *grifo*, *niffolo*, *grugno*, e *mostaccio*, e massimamente negli animali; onde noi, quando alcuno maravigliando, e tacendo ci guarda fissamente col viso levato in su, e col mento che sporti in fuori, e pare che voglia colla bocca favellare, e non favella, diciamo: *che musu tu? o, che sta colui a musare?* ovvero, *alla musa*; nella quale opinione tanto mi confermo più, quanto ella non è mia (benché anco mia), ma del molto Reverendo, e dottissimo Priore degli Innocenti, già da me più volte allegato<sup>36</sup>.

Già per il Varchi, dunque, si tratta di un forestierismo e non di una voce indigena la cui origine è rintracciabile nella letteratura d'Oltralpe, dotata di un vocabolario più ricco e prezioso di quello della nascente cultura scritta della penisola.

◇ La voce nei cantari:

Il verbo è usato in dittologia sinonimica con *guardare* nel cantare della *Dama del Verzù*: Guglielmo, accusato dal duca di Borgogna di aver tentato di sedurre la moglie, nega fermamente e confessa in poco più di due ottave<sup>37</sup> di amare un'altra dama, ancor più affascinante della duchessa. Il cavaliere quindi «guarda e musa» solamente la bellezza della sua amata, unica signora del suo cuore e del suo corpo<sup>38</sup>. Questo passaggio non trova piena corrispondenza nella novella cortese: il testo francese è molto più articolato mentre il canterino condensa in un numero estremamente ridotto di versi il confronto tra il duca e Guglielmo e il tormento di quest'ultimo, se rivelare o meno l'identità della sua dama non trova spazio nella narrazione in ottave. Nella *Châtelaine de Vergy*, infatti, il cavaliere si trova davanti ad una scelta non facile: il suo signore ha minacciato di esiliarlo se si rifiuta di confessare il nome dell'amata ma la segretezza e la riservatezza sono caratteristiche fondate della *fin amor*<sup>39</sup> che lega Guglielmo e la castellana<sup>40</sup>. A tal

---

<sup>36</sup> Varchi [1995], p. CDXXIV. Il "dottissimo Reverendo" a cui fa riferimento è Vincenzo Borghini, un importante intellettuale contemporaneo al Varchi.

<sup>37</sup> La confessione di Guglielmo nel cantare inizia con l'ottava XXXIV e termina al primo verso dell'ottava XXXVI.

<sup>38</sup> La dichiarazione d'amore è contenuta nell'ottava XXXV.

<sup>39</sup> La rottura del patto d'amore porta inevitabilmente alla sua fine tragica.

<sup>40</sup> «Cil [il cavaliere] ne set nul conseil de soi, / que le geu a parti si fort / que l'un et l'autre tient a mort : / quar, s'il dit la vertié pure, / qu'il dira s'il ne parjure / a mort se tient, s'il mesfet tant /

punto è forte lo struggimento del protagonista che la sua situazione viene paragonata a quella del castellano di Coucy e una sua canzone fa da inserto lirico<sup>41</sup>, entrambi provano una fortissima angoscia all'idea di una possibile separazione dall'amata. Nulla di questo resta nel cantare, qui l'anonimo autore dà prova di un'estrema capacità di sintesi, riducendo notevolmente l'arco temporale della vicenda<sup>42</sup>. Nonostante questo, in alcuni punti è possibile un confronto puntuale anche dal punto di vista lessicale<sup>43</sup> ma per la sequenza narrativa in questione è del tutto infruttuoso: nel poemetto non vi è alcun *muser*. Allo stesso modo, la ricerca in altre rielaborazioni della vicenda non ha portato alcun risultato: né nell'*Heptameron*<sup>44</sup> né nelle versioni italiane del *Bandello*<sup>45</sup> è stato possibile ritrovare *muser* o *musare*.

Si tratta quindi di un'innovazione propria del canterino o della sua più diretta fonte a cui forse è riconducibile anche la citazione alle vicende della castellana contenute nel *Decameron*<sup>46</sup>, pur non escludendo che il riferimento possa essere al cantare stesso.

---

qu'il trespasse le couvenant 7 que o sa dame er s'amie a, / qu'il est seürs qu'il la perdra / s'ele s'en puet apercevoir; / et s'il dit au duc le voir, parjurés est et foimentie / et pert le país et s'amie; / Més du país ne li chausist, / se s'amie li remainsist / que sor toute riens perdre crient». In Dufournet-Dulac 1994, pp. 54-55.

<sup>41</sup> Si tratta della canzone *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent* (edizione in Barbieri 2015, cfr. anche Barbieri 2011) che viene citata anche nel *Roman de la Violette* (edizione in Labaree Buffum 1928) e nel *Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* (edizione in Gaullier-Bougassas 2009), che vede il castellano diventare il protagonista della celebre vicenda del cuore mangiato.

<sup>42</sup> Per le incongruenze logiche nella storia del cantare rimando a Manetti 2002, pp. 372-376.

<sup>43</sup> Cfr. la nota introduttiva all'edizione, in Manetti 2002, p. 376.

<sup>44</sup> Nello specifico, si tratta della settantesima novella di Margherita di Navarra, l'ultima della settima giornata. Per l'edizione rimando a Salminen 1999, che si basa però su un solo manoscritto, ora conservato a Parigi alla Bibliothèque Nationale de France, siglato fr. 2155. L'edizione è stata da me confrontata con quella curata invece da de Reyff 1982.

<sup>45</sup> È la novella V della quarta parte, l'edizione di riferimento è Ferrero 1974, pp. 831-863.

<sup>46</sup> Alla fine della terza giornata, Boccaccio racconta di come Fiammetta e Dioneo cominciarono a cantare il tragico amore di messer Guglielmo e della Dama de Vergiù (l'edizione di riferimento è Branca 1976). Il rimando non è, con tutta probabilità, al poemetto francese bensì ad una sua rielaborazione italiana. Forse si tratta proprio del cantare (la novella in versi non accenna al nome del protagonista, che viene invece espressamente chiamato Guglielmo nel testo in ottave) ma i testimoni del cantare sono piuttosto tardi e risalgono al Quattrocento inoltrato.

## **Nominanza** s.f.

‘nomea, reputazione’

◇ Forme:

*nominanza*.

◇ Occorrenze:

- *GdT*: ▫ X.XLIX.5 ma nominanza sparge tosto il seme / e questo fece ai Greci sentire...

- *Struzione*: ▫ III.XLIII.5 che tre frate’ di somma nominanza, / che furon morti per gran crudeltade...

◇ Etimo: derivativo di *nominare*, dal latino NŌMINĀRE<sup>1</sup>, con aggiunta del suffisso -*anza* su modello delle voci provenzali.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

Il medio francese conosce la forma *nommance*<sup>2</sup> ma si tratta di una sola occorrenza, rintracciata in glossario latino-francese del 1350<sup>3</sup>, più di un secolo dopo la prima attestazione in area italiana.

Per quel che riguarda l’occitano, quasi tutte le occorrenze, che hanno sempre il senso di ‘nomea, fama’, si trovano in testi valdesi, legati, dal punto di vista linguistico, al

---

<sup>1</sup> FEW VII, p. 180a. Cfr. anche DEI s.v. *nominare* Cfr. anche GDLI s.v. *nominanza*. Viel 2013, p. 211 lo considera un gallicismo derivato dal provenzale *nomansa* e dal medio francese *nomance* ma non tiene conto della datazione delle occorrenze: il fatto che, con ogni probabilità, la voce venisse considerata un gallicismo dai medievali non rende necessaria l’esistenza di un tramite linguistico. Le neoformazioni che combinano un base indigena con un suffisso allogeno sono piuttosto frequenti in italiano antico, soprattutto in testi letterari che voglio instaurare un rapporto di continuità con una letteratura “altra” e la questione della percezione degli etimi è spesso subordinata al contesto in cui si trovano: come si vedrà, *nominanza* ricorre spesso in testi che rimontano ad antecedenti galloromanzi, siano essi il modello da tradurre od opere ispirazionali, non perché sia un trascinamento dalla fonte ma perché si può facilmente immaginare che gli autori italiani volessero donare ai loro lavori una coloritura francese (o provenzale) per inserirsi nel filone di una cultura prestigiosa. In Baer 1939, p. 20n è segnata tra le voci senza corrispettivo provenzale.

<sup>2</sup> DEAF s.v. *nomance*; DMF s.v. *nommance*; GD s.v. *nommance*.

<sup>3</sup> In Roques 1969-1970, vol. 1, p. 308 [testo pp. 241-520].



Piemonte. Si tratta di opere come *Il Vergier de cunsullacion*<sup>4</sup> e la più antica traduzione della Bibbia, che riguarda soprattutto il Nuovo Testamento<sup>5</sup>. Quest'ultima è contenuto nel manoscritto 8 della Biblioteca municipale di Carpentras e viene fatto risalire alla prima metà del XIV sec.<sup>6</sup>, restando comunque più tarda rispetto alle occorrenze di *nominanza* in italiano antico. Non va poi trascurata la questione della lingua valdese: definirla con precisione è certamente complesso, dato che convergono in essa elementi occitani, francesi e italiani (per lo più piemontesi), a cui va ad aggiungersi la variante della lingua scritta, che segue regole e formule cristallizzate proprie, non accolte dal parlato<sup>7</sup>. Più che dal francese o dall'occitano che, come si è visto, conosce la forma *nomenança* solo in questi pochi testi, sarò stata la componente italiana a determinare l'arrivo e la (scarsa) diffusione di questo sostantivo suffissato in area galloromanza.

◇ Le occorrenze in testi franco-italiani:

L'italiano antico e la sua letteratura sono stati quindi il canale d'introduzione della voce in area francese, anche se ebbe uno scarso successo. Come si è visto, l'unica occorrenza propria della lingua d'oïl è la glossa trecentesca ma *nominance* conosce poche altre attestazioni in due testi franco-italiani<sup>8</sup>: si tratta dell'*Aquilon de Bavière* di Raffaele da Verona<sup>9</sup> e dell'*Amaestramens*, i leggendari insegnamenti di Aristotele ad Alessandro Magno<sup>10</sup>. In entrambi i casi, si tratta di testi piuttosto tardi: l'*Amaestramens* risale infatti agli inizi del XIV sec., mentre per l'*Aquilon* la composizione viene fatta

---

<sup>4</sup> Degan Checchini 1979; la voce è registrata nel glossario a p. 211 con la forma *nomenancza*, ma mancano riferimenti al testo. Le occorrenze si trovano a p. 33 nel *L'envedia*, del trattato su quali siano i peccati; a p. 62 e p. 71, nel *excursus* sui peccati della lingua. Per la lingua del manoscritto, il codice Ge 209, cfr. le pp. XLI-L.

<sup>5</sup> Nüesch 1979. Il testo era già stato edito da Salvioni 1890, prende come manoscritto base un codice di Zurigo, proponendo così una diversa versione redatta dopo il 1516, dato che accoglie alcune delle modifiche proposte dall'edizione in greco di Erasmo da Rotterdam.

<sup>6</sup> Nüesch 1979. Secondo Borghi Cedrini si tratta però di una datazione troppo alta, dato che i manoscritti valdesi non sarebbero anteriori al tardo Quattrocento, dato che molti di questi sarebbero stati esemplati nel primo Cinquecento nelle Valli del Piemonte dette Valdesi Borghi Cedrini 1980 e Borghi Cedrini 1980b.

<sup>7</sup> Per la questione della lingua valdese, vedasi Borghi Cedrini 2017, ma già Wunderli 1969, p. 68-69 parlava di «altokzitanische Literatursprache» con l'aggiunta di tratti dialettali.

<sup>8</sup> Cfr. DFM s.v. *nominance*.

<sup>9</sup> Wunderli 1982-2007.

<sup>10</sup> Babbi 1984.

risalire agli anni tra il 1379 e il 1407, e dunque sono successivi alle attestazioni di *nominanza* in italiano antico. L'uso di *nominance* (con le varianti grafico-fonetiche *nominanse* e *nominanze*) è da imputare alla componente italiana della lingua di scrittura, piuttosto che al francese, benché quest'ultimo costituisca comunque il modello sui cui si modula la neoformazione suffissata.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione in area italiana risale ai primi decenni del XIII sec. e si trova in un testo settentrionale, lo *Splanamento* del cremonese Girardo Patecchio. In questo lungo succedersi di rifacimenti dei proverbi salomonici, fortemente contaminati con altri testi biblici come l'*Ecclesiastico* o profani, come i *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*<sup>11</sup>, i vv. 421-422 recitano che «non è mai tal riqeça con bona nomenança: / qi vol trop enriquir, lo penser ie desvança»<sup>12</sup>, e cioè che chi è divenuto molto ricco, non può averlo fatto conservando una buona reputazione. Contemporanea è l'attestazione nelle *Rime* di Ugo di Perso, il dedicatario delle *Noie* del Patecchio: in questa lunga risposta per le rime, l'autore scrive che l'annoarsi far sì che dia «nomenança / de prodeç ad om [vil] veramente; / qi per poco dito fai mesclança...»<sup>13</sup>. Ugo di Perso, dunque, a causa dell'eccessiva noia, è spinto a considerare illustre («a dar nomanza», a rendere illustre) la storia di un uomo di poco conto. Sempre settentrionale è l'occorrenza nei *Parlamenti* del bolognese Guido Faba<sup>14</sup>, composti intorno al 1243, dove *nominanza* assume il significato di 'chiacchiera, diceria'<sup>15</sup>.

Sono importanti poi le numerose occorrenze ritrovate nelle traduzioni dei trattati di Albertano da Brescia ad opera di Andrea da Grosseto: ciò spinge verso l'origine indigena della voce *nominanza*, tanto più se si pensa ad Andrea da Grosseto come colui

---

<sup>11</sup> Meneghetti – Tagliani 2020. Ma cfr. anche Contini 1960, vol. 1, pp. 557-558 e D'Agostino 2009.

<sup>12</sup> Cito dall'edizione Contini 1960, vol. 1, p. 577 in quanto si tratta di quella di riferimento del *corpus* OVI, vol. 1, p. 577. Ma segnalo una più recente edizione nelle *CLPIO*, I, pp. 68-73 e, ancora, l'ultimo lavoro Meneghetti – Tagliani 2020, pp. 124-149.

<sup>13</sup> In Contini 1960, vol. 1, p. 594 [testo pp. 589-595].

<sup>14</sup> In Castellani 1997 [testo pp. 232-249].

<sup>15</sup> «Un(de) al v(ost)ro conosom(en)to redugemo ch'ell'è vero p(er) la volu(n)tà d(e) Deo quello che la no(m)i(n)ança ve rapo(r)tò, cha scì che la clesia d(e) Florença d(e) solata d'officio pastorale, li calonisi d(e) quel logo clama(n)do la gratia d(e) Sp(irit)u S(an)c(t)o p(er) li soe meriti e no p(er) la n(ost)ra bontà àno noi allecto vescovo d(e) (con)cordia comunale», in Castellani 1997, p. 238.

che per «primo o tra i primissimi usò il volgare italiano nella prosa letteraria»<sup>16</sup>, che non avrebbe nessun motivo per tradurre il latino *fama* con una voce forestiera<sup>17</sup>.

Un discorso analogo può essere fatto per il volgarizzamento veneziano dei *Disticha Catonis*, nella redazione trādita dal manoscritto Saibante-Hamilton 390<sup>18</sup>, in cui *nomenança*<sup>19</sup> traduce sempre il latino *fama*, variamente declinato (o *infamia*, nel caso di *mala nomenança*)<sup>20</sup>.

Diversamente da Viel<sup>21</sup>, che vede nella distribuzione settentrionale della voce una conferma dell'origine galloromanza, credo invece che le occorrenze qui localizzate spingano nella direzione opposta: i testi che ricorrono a *nominanza* sono, almeno nei primi anni della sua diffusione, traduzioni dal latino e non sussistono ragioni per giustificare il ricorso ad un forestierismo, soprattutto se si pensa che all'epoca di queste redazioni non esistevano opere d'Oltralpe in cui figurassero *nomance* o *nominansa*. Il provenzale, forse, con le sue voci suffissate in *-anza* può essere stato il modello sui cui è stata coniata questa neoformazione ma non esiste, a parer mio un rapporto di filiazione diretta. Per un'idea su come *nominanza* fosse percepita si può forse rivolgere l'attenzione alle altre occorrenze, di poco successive, che intessono rapporti diversi con la letteratura transalpina.

Oltre alle traduzioni dal latino, che sembrano essere il più grande canale d'introduzione della voce, benché, senza dubbio, *nominanza* non appartenga a questa lingua, esistono numerosissimi volgarizzamenti di opere galloromanze, che godettero

---

<sup>16</sup> Selmi 1873, p. XVII.

<sup>17</sup> Cfr. ad esempio Castellani [2012] p. 251, dove il «(E) certo gra(n)de mente dee amare la giustitia, p(er)ciò ke dice Tulio ke "la giustitia èe fondamento di p(er)petua laude (e) di p(er)petua nomina(n)ça, sança la quale no(n) puote essere neuna cosa laudabile"» traduce il latino « Iustitiam vehementer diligere debes, quia ut dixit Tullius, "Fundamentum est perpetue commendationis et fame iustitia, sine qua nichil potest esse laudabile"» (sottolineature mie).

<sup>18</sup> Per lo studio del manoscritto, vedasi Meneghetti – Tagliani 2020. Il volgarizzamento dei *Disticha Catonis* è a cura di Mascherpa, sempre in Meneghetti – Tagliani 2020, alle pp. 3-34.

<sup>19</sup> La forma *nomenana* è più tipicamente settentrionale, data il mantenimento della *-e-* pretonica, derivata *-ĩ-*, il cui successivo innalzamento di tono è un fenomeno propriamente fiorentino.

<sup>20</sup> Cfr., ad esempio, l'edizione Mascherpa in Meneghetti – Tagliani 2020, alle pp. 17; 21; 22; 28 e 34. Lo stesso si può dire per il volgarizzamento del *Pamphilus*, la cui edizione, sempre curata da Mascherpa, si trova anch'essa in Meneghetti – Tagliani 2020, cfr. per *nomenança*, le pp. 165, 167, 170, 176, 178, 185, 190 e 191.

<sup>21</sup> Viel 2003, p. 211.

per tutto il Medioevo di un'incredibile popolarità e che danno traccia della circolazione di questo lessema. Gli autori, spesso anonimi, che traducevano questi testi, considerati prestigiosi ed eccellenti, ricorrevano spesso a quelle che potremmo definire delle "marche" lessicali, ossia a voci francesi o francesizzanti, indipendenti però dalla fonte, ma che veniva a rappresentare il *trait d'union* tra il modello e la sua trasposizione in italiano.

È il caso, ad esempio, del *Tresor* tradotto, la cui paternità è stata dubbiamente attribuita a Bono Giamboni<sup>22</sup>, o della *Storia di Barlaam e Josaphas* così come è conservato nel manoscritto Triv89<sup>23</sup>. Quest'ultimo lascia intravedere un antigrafo toscano occidentale, compilato probabilmente da un copista che «aveva familiarità con le abitudini linguistiche rilevabili nei testi francesi trascritti in Italia, in quelli tradotti dalla lingua d'oïl e in quelli franco-italiani»<sup>24</sup>. In questo testo, proprio nelle prime righe si legge che, al tempo in cui inizia la narrazione, iniziarono a venir costruiti numerosi monasteri e che «la molteçça de' monaci e de' romiti incomenciono a crescere in tale modo che la grande nominança de loro fo saputa per tuta la terra d'India, sì che molti ge n'era di buoni che lasavano le loro possessione e tornavano a convertigione»<sup>25</sup>, che corrisponde all'occitano «ls monegues e ls hermitans e comenseron a creyser, la renomada de la crestiandat fon luenh saupuda que venc tro en la tera d'India. Motz hy ac d'omes que desampareron lurs possessions e tornavan a conversion»<sup>26</sup>. *Nominança* corrisponde all'occitano *renomada*: non si tratta dunque di un trascinamento o di un provenzalismo indotto dalla fonte, ma di una scelta "libera" del volgarizzatore, che ricorre ad un termine a lui conosciuto per la sua traduzione, a cui, forse, vuole legarsi con il ricorso ad una forma suffissata.

---

<sup>22</sup> Cfr. le rettifiche di Segre, *Bono Giamboni*, in Branca 1986.

<sup>23</sup> Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 89 (G 49), la cui composizione è collocata tra la fine del XIII sec. e gli inizi del XIV, in Frosini – Monciatti 2009, p. XI.

<sup>24</sup> Frosini – Monciatti 2009, vol. 2, p. XIV, in cui in merito alla patina settentrionale, punto di arrivo del processo di copia, si aggiunge che «può essere ricondotta a un'area geograficamente e culturalmente larga, corrispondente alle attuali Lombardia Veneto Emilia-Romagna».

<sup>25</sup> Frosini – Monciatti 2009, vol. 2, p. 21 [testo vol. 2, pp. 21-77] (sottolineatura mia)

<sup>26</sup> Radaelli 2016, p. 146 (sottolineatura mia).

Ancor più esemplificativo a tal riguardo, è il già citato volgarizzamento del *Tresor* attribuito a Bono Giamboni, che pur è un testo fitto di francesismi<sup>27</sup>. Brunetto Latini completa il *Livres dou Tresor* in lingua d'oïl negli anni del suo esilio in Francia, dunque tra il 1260 e il 1267, ricorrendo al francese dato che è la lingua «plus delitable e plus commune a toutes gens»<sup>28</sup>. Per tutta quest'opera, all'italiano *nominanza* non corrisponde mai un'analogia forma suffissata, ma si trovano sempre altre voci, più conosciuto nel francese del Medioevo, come *renomée*<sup>29</sup> che trova spazio persino nel titolo di un capitolo<sup>30</sup>, o *renom*<sup>31</sup>, per un totale di 21 occorrenze localizzate<sup>32</sup>. Non può essere fatto un confronto altrettanto puntuale tra *l'Istorietta troiana*<sup>33</sup> e la sua fonte, la *Prose 3* del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure<sup>34</sup>, dato che non esiste, ad oggi, un'edizione completa di questa redazione in prosa<sup>35</sup>, ma nei frammenti editati non sono state ritrovate attestazioni di forme come *nomance*. Un discorso analogo può essere fatto per tutti i testi a modello oitanico, come la redazione senese dei *Fatti di*

---

<sup>27</sup> Castellani 2000, p. 100.

<sup>28</sup> In Beltrami – Squillaciotti – Torri – Vatteroni 2007, p. 6.

<sup>29</sup> L'italiano «nientedimeno l'uomo non dee lasciare suo salvamento per gridare, cioè per cessare lo biasimo che l'onta potrebbe accrescere, o per richiedere grande nominanza» corrisponde al francese «nonporquant l'en ne doit laisser sa salut por cri, ce est por oster le blasme que l'on te por[te a tort] ou por aquerre grant renomée»; per il volgarizzamento cfr. Gaiter 1878-1883, vol. 3, p. 366, per il francese Beltrami – Squillaciotti – Torri – Vatteroni 2007, p. 534. Vedasi anche Gaiter 1878-1883, vol. 3, p. 469 «la nominanza del grande Titone» e Beltrami – Squillaciotti – Torri – Vatteroni 2007, p. 600 «la renomée dou grant Tytonus» (sottolineature mie).

<sup>30</sup> «Ci parole de gloire et de renommee», che corrisponde al volgarizzato «della nominanza, e di sua materia»; per il francese cfr. Beltrami – Squillaciotti – Torri – Vatteroni 2007, p. 609; per l'italiano cfr. Gaiter 1878-1883, vol.3, p. 479.

<sup>31</sup> «Ma elli ebbero in loro altre cose, perchè elli furono di gran nominanza e di gran pregio, che non ha guari in noi» che corrisponde a «mes il ot en els autre chose, por quoi il furent de renom et de gran pris, et ches choses ne sont guaires en nos»; per l'italiano cfr. Gaiter 1878-1883, vol. 4, p. 120, per il francese Beltrami – Squillaciotti – Torri – Vatteroni 2007, p. 702.

<sup>32</sup> I dati sono stati ricavati dai *corpora* OVI e TLIO.

<sup>33</sup> Edizione in D'Agostino – Barbieri 2017, le occorrenze si trovano alle pp. 223; 245 e 270.

<sup>34</sup> Jung 1987, p. 459.

<sup>35</sup> L'unica edizione disponibile, che riporta però solo dei frammenti, è Vielliard 1988, pp. 515-539. I capitoli corrispondenti ai passi dell'*Istorietta* in cui si trovano occorrenze di *nominanza* non sono stati editi.

Cesare<sup>36</sup>, il volgarizzamento dell'*Esposizione del Paternostro* di Zuccherò Bencivenni<sup>37</sup>, il *Merlino* di Paolino Pieri<sup>38</sup> la *Tavola Ritonda*<sup>39</sup> e l'*Inchiesta di San Gradale*<sup>40</sup>.

Tuttavia, il maggior numero di attestazioni si rintraccia in traduzioni di opere latine, come il volgarizzamento del *De amore*<sup>41</sup> di Andrea Cappellano, la traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio ad opera di Arrigo Smintendi<sup>42</sup> o le *Pistole di Seneca*<sup>43</sup>.

Le attestazioni in liriche debitorie in qualche misura alla letteratura galloromanza non costituiscono un *corpus* sufficiente per supportare l'idea dell'origine francese: si tratta di uno sparuto numero di liriche di Bonagiunta Orbicciani<sup>44</sup>, Chiaro Davanzati<sup>45</sup>, Monte Andrea<sup>46</sup> e di Schiatta Pallavillani<sup>47</sup> che però, eccezion fatta per il primo autore citato, sono tutte successive al diffondersi di *nominanza* nella penisola, come si è già discusso.

Data dunque la distribuzione delle occorrenze, mi sembra piuttosto infondata l'ipotesi di un'origine puramente galloromanza della voce: credo sia più probabile pensare ad una neoformazione, composta da una radice indigena e da un suffisso provenzale, che potesse entrare nel vocabolario lessicale gallicizzante degli autori medievali, necessario soprattutto nei testi lirici, quando veniva a crearsi sequenze suffissate in rima.

---

<sup>36</sup> Banchi 1863, *nominanza* si trova a p. 16.

<sup>37</sup> Rigoli 1828, l'occorrenza è a p. 98.

<sup>38</sup> Paolino Pieri volgarizza il *Merlin* di Robert de Boron. L'edizione del testo italiano è in Cursietti 1997, le occorrenze di *nominanza* sono alle pp. 29; 31 e 33.

<sup>39</sup> Il discorso sulle fonti della *Tavola Ritonda* è certamente più complesso e per questo rimando a Guida 1971. Per le occorrenze vedasi l'edizione Polidori 1864 alle pp. 52; 82; 210; 267; 311; 320; 347; 370; 372; 379; 384; 443 e 525.

<sup>40</sup> L'*Inchiesta* trova la sua fonte nella *Queste del Saint Graal*. Per l'edizione del volgarizzamento cfr. Infurna 1993, l'occorrenza è a p. 103.

<sup>41</sup> L'edizione di riferimento è Ruffini 1980, le occorrenze si trovano alle pp. 17; 57; 77; 161; 225; 317 e 331.

<sup>42</sup> Edizione in Basi – Guasti 1846 – 1850, le occorrenze si trovano in vol. 2, alle pp. 22; 23; 44; 72; 94; 98; 139; 140 e 184; vol. 3, pp. 190 e 227.

<sup>43</sup> Edizione in Bottari 1717, *nominanza* si trova alle pp. 140; 192; 209; 217; 218; 271; 283; 284; 307; 308; 333; 335; 365; 393 e 397.

<sup>44</sup> Si tratta della canzone *Sperando lungamente in acrescensa*, in Menichetti 2012, p. 39 al v. 11. La lirica è fitta di gallicismi, sul cui modello Bonagiunta Orbicciani avrebbe potuto ricorrere a *nominasa*, già attestata in Girardo Patecchio, Ugo di Perso e Guido Faba [testo pp. 39-40]

<sup>45</sup> Si tratta del sonetto *Cero io vi dico in pura veritate*, in Menichetti 1965, p. 359.

<sup>46</sup> *Ahi misero tapino*, in Contini 1960, vol. 1, pp. 458-459 ai vv. 48 e 58 [testo pp. 456-459]. Cfr. anche *tanto m'abonda matera, di soperchio* in Minetti 1979, p. 88 al v. 29 [testo pp. 87-93].

<sup>47</sup> *Eo non sono Aristotol* in Minetti 1979, p. 174, v. 10 [testo pp. 173-174].

◇ La voce nei cantari:

La voce non trova numerosi riscontri nei cantari, contrariamente a quanto visto per l'italiano antico, dove la voce riscuote un discreto successo.

Nel *corpus* di testi indagati, *nominanza* ricorre solo in due cantari, entrambi di argomento cavalleresco: si tratta del cantare X della *Guerra di Troia* e del III della *Struzione della Tavola Ritonda*. In entrambi i casi è da intendersi 'fama' e il raffronto con le fonti e i modelli è, in questo senso, utile a scioglierne il significato ma non per la ricostruzione dell'etimo della voce. Il passo della *Guerra di Troia* richiama infatti il «la novella fu molto tosto saputa, come Acchilles e Antigonus erano stati morti, e in che maniera e perché» del capitolo 437 della *Storia di Troia* di Binduccio dello Scelto<sup>48</sup> ma, di fatto, non ne ripercorre né la sintassi né le scelte lessicali. La voce non si trova in sede di rima, come invece succede nel cantare della *Struzione*, e solo le ragioni metriche, per il computo sillabico, possono spiegare il perché dell'uso di *nominanza* che non trova giustificazioni nelle presunte fonti, siano essere francese o più direttamente volgarizzate.

Per quanto riguarda la *Struzione della Tavola Ritonda*, *nominanza* è esposta in rima con *rimembranza* e *soperchianza*, in cui solo il primo è un vero e proprio gallicismo. *Soperchianza*<sup>49</sup> è infatti il risultato di una forma indigena, più propriamente toscana, a cui, proprio come per *nominanza*, è stato aggiunto un suffisso galloromanzo, su modello di altre voci provenzali, così frequenti a fine verso.

*Nominanza*, quindi, non può essere considerata un gallicismo *tout court* ma non credo vada scartata l'idea che potesse essere percepito come tale, come suggerisce, per altro, l'uso in rima del cantare III della *Struzione della Tavola Ritonda*.

---

<sup>48</sup> Gozzi 2000, p. 459.

<sup>49</sup> Vedasi *infra* pp. 454-466.

## **Orgoglianza s.f.**

‘orgoglio, spavalderia’

◇ Forme:

*argoglianza*.

◇ Occorrenze:

-*Febus*: ▫ V.XLV.6 Così parlando, se m’aiuti Cristo, / e ‘n su nel scudo el fier con argoglianza...

◇ Etimo: da *orgoglio*, dal provenzale *orgolh*<sup>1</sup> dal francone \*URGÖLI<sup>2</sup>, con aggiunta di suffisso in *-anza*, su modello delle voci provenzali.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

Non vi sono tracce della forma suffissata nelle lingue galloromanze.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La voce *orgoglianza*, così come la forma dissimilata *argoglianza* si spiega facilmente su basi metriche: eccetto un unico caso, il provenzalismo si presenta sempre in sede di rima con altre voci suffissate. Il bisogno di un suono identico, dunque, ha fatto sì che gli autori medievali, a partire da Guinizzelli, ricorressero a questa sorta di “iperprovenzalismo”, dove a una radice già chiaramente occitana<sup>3</sup> viene aggiunto un suffisso anch’esso appartenente alla stessa area geografico-letteraria.

La prima attestazione, come si è detto, si trova in una canzone di Guido Guinizzelli, *Lo fin pregio avanzato*<sup>4</sup>, in cui *orgoglianza* ricorre due volte, in accordo con il ripetersi di

---

<sup>1</sup> Altre grafie possibili sono *orguelh*, *argolh* ed *ergolh*; corrisponde al francese *orgueil*.

<sup>2</sup> FEW XVII, pp. 414b-416. Cfr. anche Bezzola 1925, p. 233; Castellani 2000, p. 126 (che segnala la variante *rigoglio* come propria del lessico botanico); Cella 2003, pp. 501-502; DELI 2 s.v. *orgoglio* (non registra la forma suffissata), TLIO s.v. *orgoglianza*.

<sup>3</sup> *Orgoglio* come provenzalismo era stato già riconosciuto in Bembo [2001], p. 22.

<sup>4</sup> Contini 1960, vol. 2, p. 465 [testo pp. 465-467]. Per il commento e i rapporti che la canzone intesse con Dante e Guittone d’Arezzo, cfr. Borsa 2007.



parole-rima equivoche che caratterizza la lirica, sempre connotata in senso negativo 'superbia, crudeltà'<sup>5</sup>.

Altri importanti autori del Duecento usano il provenzalismo, si pensi a Chiaro Davanzati, che lo utilizza in due diverse canzoni, *Or vo' cantar*<sup>6</sup> e *Nesuna gioia creò*<sup>7</sup>, a Panuccio del Bagno in *Sì dilettoza gioia*<sup>8</sup> e a Pucciandone Martelli in *Madonna, voi isguardando senti[i] Amore*<sup>9</sup>, a cui vanno aggiunta una ridotta serie di autori minori o sconosciuti<sup>10</sup>.

L'unica eccezione alle occorrenze in poesia è costituita dalla *Tavola Ritonda*: in questa trasposizione italiana del ciclo bretone, al capitolo CXVII viene raccontata la *quête* di Perceval per il Santo Graal e del suo incontro con una giovane penitente<sup>11</sup>. Quest'ultima racconta al cavaliere dell'esistenza di tre Tavole: la prima voluta da Cristo per lui e i suoi apostoli, la seconda di Giuseppe di Arimatea e infine la terza, la Tavola Rotonda creata grazie a Merlino<sup>12</sup>. L'idea che la Tavola Rotonda sia la prosecuzione ideale di quella di Gesù Cristo e gli Apostoli si trova già nel *Merlin* di Robert de Boron e prosegue nella *Queste del Saint Graal*<sup>13</sup> ma non lascia traccia nel *Tristan en prose*, la grande narrazione in prosa che forse costituisce uno dei modelli più vicini della *Tavola Ritonda*. L'anonimo autore, dunque, per costruire questo *excursus* sull'origine della Tavola Rotonda, si rivolge altrove, forse proprio alla *Queste*: qui la prima tavola è la «Table Jhesucrit»<sup>14</sup>, alla quale si siedono gli Apostoli, fratelli che

---

<sup>5</sup> Lo stesso significato negativo si conserva in tutta la tradizione italiana.

<sup>6</sup> Menichetti 1965, p. 31 [testo pp. 31-33].

<sup>7</sup> Menichetti 1965, p. 199 [testo pp. 198-200].

<sup>8</sup> Brambilla Ageno 1977, p. 54 [testo pp. 51-55].

<sup>9</sup> Panvini 1964, vol. 1, p. 353.

<sup>10</sup> Mi riferisco a Vivaldo Belcalzer con la parafrasi in versi del *De amicitia* (edizione in Bertoletti 2018, occorrenza a p. 86), ad Arrigo Baldonasco (in Panvini 1964, vol. 1, p. 396, testo pp. 396-398), alla ballata anonima umbra *Et donali conforto se te chiacce* (edizione in Elsheikh, a cura dell'Ufficio Filologico), al laudario di Santa Maria della Scala (edizione in Manetti 1993, l'occorrenza è a p. 58) e al laudario Magliabechiano, quest'ultimo della seconda metà del XIV sec, più tardo dunque degli altri testi citati che appartengono invece alla fine del Trecento/inizi del Quattrocento (l'edizione del laudario è in Liuzzi 1953, l'occorrenza è in vol. 2, p. 146).

<sup>11</sup> Polidori 1864-1865, vol. 1, pp. 459- (si tratta dell'edizione di riferimento nel *corpus* OVI, cfr. anche Heijkant 1997, che riprende il testo Polidori, Trevi 1999 e Cardini 2009, che prende come testo base quello tradito dal codice Palatino 566 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

<sup>12</sup> Micha 2000, pp. 181-190.

<sup>13</sup> Pauphilet 1949, pp. 74-49.

<sup>14</sup> Pauphilet 1949, p. 74.

condividono «une meisme chose en cuer et en ame»<sup>15</sup>, la seconda, «la Table dou Saint Graal»<sup>16</sup>, èmpresieduta da Giuseppe di Arimatea, di cui il narratore fornisce una scarna descrizione<sup>17</sup> da cui l'autore italiano si discosta almeno parzialmente<sup>18</sup>, e infine vi è la terza, la «Table Reonde par le conseil Merlin»<sup>19</sup>, la cui «grant senefiance» non viene in realtà esplicitata nella *Tavola Ritonda*, che si sofferma invece su dettagli relativi alla sua costituzione, come il «Seggio periglioso»<sup>20</sup>. Il compilatore italiano, dunque, in questa sequenza non solo si discosta dal *Tristan en prose*, in cui il racconto eziologico dell'origine della Tavola è del tutto assente, ma, in più, riadatta la narrazione, esplicitando questioni altrimenti indicibili e oscure<sup>21</sup>. In questo capitolo si trova l'unica occorrenza di *orgoglianza* (nella forma dissimilata *argoglianza*) in prosa<sup>22</sup>: come si è visto, si tratta di un passo piuttosto rielaborativo, che riflette ma non replica la narrazione francese. *Argoglianza* è sì da considerarsi un gallicismo<sup>23</sup>, indipendente però dalla fonte: l'uso che il compilatore italiano ne fa è libero e svincolato da un testo francese, ma legato in qualche misura all'idea della letteratura galloromanza intesa nel senso più generale di enorme bacino di temi e strutture, da cui mutuare anche il lessico, sia esso realmente occitano od oitanico, o anche solo considerato tale.

---

<sup>15</sup> Pauphilet 1949, p. 74.

<sup>16</sup> Pauphilet 1949, p. 74.

<sup>17</sup> «Après cele table fu une autre table en semblance et en remembrance de lui. Ce fu la Table dou Saint Graal, dont si grant miracle furent jadis veu en ceste país au tens Joseph d'Arimatee, au comencement que crestientez fu aportee en ceste terre, que tuit preudome et tuit mescreant devoient avoir toz jorz» in Pauphilet 1949, p. 74-75.

<sup>18</sup> Nella *Tavola Ritonda* viene aggiunta un particolare non trascurabile sul Santo Graal: se l'ampolla è ancora conservata, non è così per il sangue lì contenuto: «lo dì che Cristo resuscitò, il santo sangue si parti dalla terra e ricingiunsesi collo corpo o colla divinità: la quale grazia de santo Vangelo fece Giuseppe e suoi discepoli pronti e arditi e fermi nella fè di Cristo», in Polidori 1864-1865, vol. 1, p. 433.

<sup>19</sup> «Après cele table fu la Table Reonde par le conseil Merlin, qui ne fu pas establie sanz grant senefiance. Car en ce qu'ele est appelee Table Reonde est entendue la reondece del monde et la circonstance des planetes et des elemenz el firmament; et es circonstances dou firmament voit len les estoiles et mainte autre chose; dont len puet dire que en la Table Reonde est li monde senefiez a droit. Car vos poez veoir que de toutes terres ou chevaleries repere, soit de crestienté ou de paiennie, viennent a la Table Reonde li chievalier», in Pauphilet 1949, pp. 76-77.

<sup>20</sup> In Polidori 1864-1865, vol. 1, p. 460.

<sup>21</sup> Come appunto la già citata «grant senefiance» che viene omessa dal racconto o la specifica sul contenuto del Santo Graal.

<sup>22</sup> «In fra gli quali, erano tre fratelli nipoti di Giuseppe; e l'uno di loro salì in argoglianza e montò in superbia...», in Polidori 1864-1865, vol. 1, p. 459 (sottolineatura mia).

<sup>23</sup> La *Tavola Ritonda*, data anche la sua materia, è particolarmente ricettiva nei confronti della lingua d'Oltralpe.

◇ La voce nei cantari:

Resta poco da dire sull'occorrenza nel V cantare di *Febus-el-Forte*: concordemente alla tradizione poetica della voce, *argoglianza* si trova esposta in sede di rima con altri due gallicismi, *lianza* e *'manza*, la forma aferetica dal provenzale *amansa*. Non vi sono motivi per credere che l'autore non considerasse *argoglianza* un forestierismo, per quanto non indotto dalla fonte. A livello narrativo, le ultime ottave del V cantare corrispondono al capitolo CXX, ossia a quelli che racconto dell'ultimo scontro di Febus con quattro giganti, prima di morire per amore. I toni della prosa francese sono però diversi e il dialogo tra il cavaliere e i suoi avversari è molto più articolato:

CXX. Febus commencha a regarder le chevalier, quant il entendi ceste parole, et dist: "Coument, sire compains, se Dex vous doinst bone aventure, avés vous donc si grant paour et si grant doute com vous faites le samblant?" "Sire" respondi cil ",or saciés que j'ai trop greignour paour que ge ne vous cont." "En non Dieu" dist Febus puis que vous estes si durement espoentés por noient, desormais ne vous tieng ge pour chevalier. Or vous en alés esroment, que je ne kier desormais vostre compaignie: gardés que jamais a jor de vostre vie ne vegniés devant moi; or tosi tenés vostre chemin." Quant il ot dite ceste parole, il ni fist autre demourance, ains prist maintenant s'espee et la traist del fuerre. Li uns des jaians li dist: " Sire chevalier, pour coi traiés vous vostre espee? Ja veés vous tout clerement que encor ne mist nul de nous quatre la main a l'espee. " "Ge l'ai ensint fait" dist Febus "pour douner vous example de ce que vous feire devés. Traiés vos espees tuit quatre et vous deffendés de moi, se vous le poés feire." Quant il ot dit ceste parole, il n'i fist autre demourance, ains se met esroment entr'eus, et feri le premier qu'il atainst si durement, qu'il le rua mort a la terre del premier. Après le premier ocist le secont et puis le tierg et puis le quart, et en tel guise les mist il tous quatre a mori et delivra adonc ceste cave de tous cels qu'il trouva ceiens<sup>24</sup>.

Il canterino invece, sintetizza l'intera sequenza, riducendo il dialogo ad uno scambio di frasi insultanti e dilungandosi invece sullo scontro armato, che occupa ben dieci ottave<sup>25</sup>.

Qui, nell'ottava XLV, trova spazio l'occorrenza di *argoglianza*, nella descrizione di Febus pronto al combattimento: fiero sul suo cavallo, si mostra spavaldo davanti al suo nemico. Come si può vedere dal passo citato, *argoglianza* non trova corrispondenza

---

<sup>24</sup> In Limentani 1962, pp. 180-181.

<sup>25</sup> Limentani 1962, pp. 267-270.

nella fonte francese, ma si tratta di una libera inserzione del canterino, che vi ricorre proprio per chiudere la sequenza di rime.

**Prence** s.m.

‘principe; colui che esercita un qualche tipo di potere’

◇ Forme:

*prence, preenza, prinsì.*

◇ Occorrenze:

- *GdT*: ▫ III.III.3 e prinsi e cavalier d’ogni ragione, / incredibili a vostre intensionì...

- *Spagna*: ▫ XIX.XII.1 Or ti ricorda del prence Rinaldo / e del suo vecchio padre duca Amone...

- *Struzione*: ▫ VII.XX.1 E v’avìe un preenza di somma balia / che ‘nverso Briobissi andar si lascia...; ▫ VII.XXIX.1 e 8 Mossesi il preenza ch’i’ v’ho racontato /... / così fu morto Lionello ardito / per man d’un preenza, come avete udito.; ▫ VII.XXX.3 e 4 verso .. il preenza con ira spronava; / ma già il preenza non l’osa aspettare...; ▫ VII.XXXII.1 E quivi al preenza il buon destrier si stracca, / e Lancelotto il giugne colla spada...; ▫ VII.XLVII.3 in un sepolcro; a lLancelotto allato / eravi quel<lo> preenza Galeotto...; ▫ VII.XLVIII.2 Quella di Galeatto i’ mezzo stava, / e Lancelotto e’l preenza eran d’allato...

◇ Etimo: dall’afr. *prince*, ‘celui qui possède une souveraineté ou qui est d’une maison souveraine’, a sua volta dal latino PRINCEPS<sup>1</sup>, con caduta della sillaba finale. La stessa forma è attestata anche in provenzale<sup>2</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

In area galloromanza, la voce conosce una straordinaria fortuna, tanto da rimanere nel francese moderno con la medesima grafia. Ripercorrerne qui l’intera storia evolutiva

---

<sup>1</sup> FEW IX, pp. 389-390. Cfr. DEI s.v. *principe* 1; GDC s.v. *prince*; REW 6755.

<sup>2</sup> FEW IX, pp. 389b.

sarebbe di certo dispersivo e, per questo motivo, mi limito a riproporre un regesto sintetico delle più antiche e più importanti occorrenze<sup>3</sup>.

Per quello che riguarda l'anticofrancese, *prince* compare per la prima volta nella prima metà del XII secolo<sup>4</sup> nel Salterio di Oxford<sup>5</sup>. Si tratta della prima traduzione in francese medievale, in alcuni casi in anglo-normanno e, allo stesso modo, il codice che lo trasmette (Oxford, Bodleian Library, Douce 320) è uno dei più antichi conservati<sup>6</sup>. *Prince*, da intendersi come 'colui che esercita un dato potere', viene indifferentemente attribuito a cristiani, ebrei e miscredenti: al Salmo 2,2 «li rei de terre estourent, & sei asemblerent» contro Dio e Cristo<sup>7</sup>, al Salmo 67,30 si parla di «prince de Juda»<sup>8</sup> mentre al Salmo 105, 19 Giuseppe, figlio di Giacobbe, viene fatto «segnor de sa maisun, e prince de tute le sue possesiun»<sup>9</sup> per volontà del Signore.

Tra la fine del XIV sec. e gli inizi del XV sec. si registrano le prime occorrenze di *prince* come 're, sovrano': tra i primi, Nicola d'Oresme con il suo *Livre d'Ethiques d'Aristote*<sup>10</sup>, seguito poi da Christine de Pizan nel *Livre de la Mutacion de Fortune*<sup>11</sup>, che parla di «empereurs, roys, princes»<sup>12</sup> in un *climax* discendente di posizioni di potere. Non vi sono dubbi che *prince* valga 're' nel *Roman de Mélusine* di Coudrette<sup>13</sup>: il titolo è riferito a Luigi IX il Santo, «prince de François»<sup>14</sup>.

---

<sup>3</sup> Per un regesto più completo rimando a AND s.v. *prince*; DéAF s.v. *prince*; DÉCT s.v. *prince*; DFM s.v. *prince*; DMF s.v. *prince* 1 e TLFi s.v. *prince*. Per quanto riguarda il passaggio al medio inglese prima e all'inglese moderno poi rimando a MED s.v. *prince* (che segnala numerose occorrenze in testi di materia arturiana)

<sup>4</sup> Si tratta certamente di un'epoca piuttosto antica, ma ciò non deve sorprendere dato che la voce latina da cui *prince* deriva era diffusa e consolidata a partire dalla Repubblica Romana (509 a. C. -27 a. C) e l'imperatore Augusto assunse poi il titolo, dandogli un'accezione simile a 'monarca'.

<sup>5</sup> A volte indicato anche come Salterio de Montebourg, cfr. Short – Careri – Ruby 2010.

<sup>6</sup> Short – Careri – Ruby 2010 p. 29.

<sup>7</sup> Salmo 2,2 in Michel 1860, p. 2.

<sup>8</sup> Salmo 68,30 in Michel 1860, p. 87.

<sup>9</sup> Salmo 105,19 in Michel 1860, p. 155. In totale le occorrenze localizzate nel Salterio sono 21, qui ho riportato solo tre esempi con diversi referenti.

<sup>10</sup> Nicola d'Oresme deve aver intrapreso la traduzione di una parte dell'opera aristotelica (a cominciare proprio dall'*Etica*) a partire dal 1369-1370, avendo come modello un testo latino. Cfr. Barale 2013, per l'ed. rimando invece a Menut 1940.

<sup>11</sup> Localizzabile nei primi anni del XV sec.; cfr. Willard 1958.

<sup>12</sup> È il v. 7116 in Solente 1959-1966, vol. 2, p. 101.

<sup>13</sup> Il *Roman* risale sempre ai primi anni del XV sec., cfr. Roach 1977, pp. 185-233 e Roach 1982.

<sup>14</sup> Roach 1982, p. 332.

Non mancano, infine, gli usi in senso metaforico: si pensi ad esempio al *Bestiario* di Philippe de Thaon, dove si trova la locuzione «prince de mort»<sup>15</sup> o, al contrario, alla *Passion d’Auvergne* dove il *prince* è Cristo assiso in croce<sup>16</sup>.

La voce è ben attestata anche nell’area di dominio della lingua d’oc<sup>17</sup>, passando anche per il linguisticamente ibrido *Girart de Rossillion*<sup>18</sup>. Tra i primi ad accogliere la forma *princes* figura Marcabru, nel sirventese *Pos l’iverns d’ogan es anaz* (BdT 239.039)<sup>19</sup> e nella canzone di crociata *Empeiraire, per mi mezeis* (BdT 293.022)<sup>20</sup>: l’esortazione a intraprendere la crociata contro gli Arabi di Spagna consente di datare la canzone e, con essa, una delle più antiche occorrenze in occitano di *princes*, alla prima metà del secolo XII<sup>21</sup>.

Come già per il francese, la fortuna di *prince*<sup>22</sup> non si limita ad un solo genere letterario<sup>23</sup> ma la voce si diffonde nelle più diverse opere: si va dalla *Chanson de la Croisade Albigeoise*<sup>24</sup> fino alle rappresentazioni teatrali religiose, come il *Mystère de Saint Eustache*<sup>25</sup> messo in scena nel 1504 o il *Mystère de saint Martin*<sup>26</sup>, un mistero in medio occitano di origine alpina. Non mancano testi didattici, come il *Breviari d’amor* di

---

<sup>15</sup> Philippe de Thaon, *Bestiaire* in Walberg 1900, p. 445.

<sup>16</sup> «Prince, puis que vostre domaine / et vostre siege est en croix, / le merite de vostre paine / a tous sera doulx et cortois» in Runnalls 1982, p. 217.

<sup>17</sup> Come per il francese, si tratta di un regesto parziale, in cui ho messo in evidenza quelle che a mio parere sono le occorrenze più interessanti, sia dal punto di vista della tipologia che della provenienza geografica dell’opera. Il *database* di riferimento è quello di COM2

<sup>18</sup> Per *prince* la grafia occitana e quella francese coincidono, il fatto che sia presente nel *Girart* non marca la voce in nessuna delle due direzioni. Per le occorrenze, si guardino il v. 3562 e il v. 9375 in Combarieu du Grès – Gouiran 1993, p. 284 e p. 688.

<sup>19</sup> Il sirventese non è di facile datazione ma sicuramente è stato composto dopo il 1337, data della morte di Guglielmo X d’Aquitania, a cui Marcabru fa riferimento al v. 18. Cfr. Gaunt – Harvey – Paterson 2000, p. 494 e Perugi 1999, pp. 301-302.

<sup>20</sup> Gaunt – Harvey – Paterson 2000, p. 308.

<sup>21</sup> Non è, a oggi, possibile circoscrivere ulteriormente la data di composizione della canzone ma riporto qui le datazioni individuate dai principali studiosi della lirica: per Havery sarebbe da collocare nell’inverno 1137-1338, Per Roncaglia risalirebbe a qualche anno dopo, tra il 1140 e il 1145 mentre per Melani sarebbe stata composta nella primavera 1945-1946. Cfr. Havery 1999 p. 306; Roncaglia 1950 p. 160 (per la stessa datazione, cfr. Alvar 1977, pp. 35-36); Melani 1997, pp. 89-91.

<sup>22</sup> Prendo in considerazione qui anche le variati occitane in cui singolare-plurale coincidono, confluendo entrambe nella forma *princi*.

<sup>23</sup> Le occorrenze trobadoriche non si limitano a Marcabru ma si trovano, ad esempio, anche in BdT 80.017; BdT 76-08; BdT 133.03; BdT 192.04, BdT 352.2 e BdT 421.234.

<sup>24</sup> La *chanson* risale al primo ventennio del XIII sec. e, ad esempio, al v. 19 della lassa 35 si legge «que’ls princes que aisi son me fassan sacrament» in Martin-Chabot 1960-1973, vol. 1, p. 88.

<sup>25</sup> Guillaume 1882, p. 291.

<sup>26</sup> Ong 1995.

Matfre Ermengaud<sup>27</sup> e nemmeno poemetti del movimento valdese<sup>28</sup>. In senso metaforico, associato alla figura demoniaca del Diavolo: il contesto è quello di un dipinto allegorico nizzardo, erroneamente identificato come una Danza Macabra, sopra il quale vengono trascritti 33 versi in occitano<sup>29</sup>, in cui viene citato il «prince d'enfern»<sup>30</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Il modello francese ha sicuramente esercitato una forte influenza sull'ingresso della voce nell'italiano antico. Le prime occorrenze<sup>31</sup>, infatti, si trovano nel *Livro del governmento dei re e dei principi*, il volgarizzamento senese del *De Regimine principum* di Egidio Romano<sup>32</sup>: il trattato latino ebbe un'enorme fortuna, al punto da far parte di tutte le biblioteche principesche d'Europa<sup>33</sup> e da venire tradotto in diverse lingue, fra cui appunto il francese. Nel 1282 Filippo III re di Francia<sup>34</sup> commissiona a Henri de Gauchy la traduzione dell'opera<sup>35</sup>, che però non si limita a riproporre una versione fedele del latino ma, di fatto, interviene in maniera netta riducendo il numero di capitoli e sintetizzando le più prolisse argomentazioni egidiane<sup>36</sup>. Proprio la "ridotta" versione francese è la fonte originale del volgarizzamento senese: l'anonimo volgarizzatore, infatti, non traduce dal latino ma dal *Livre dou gouvernement des rois et princes* e la fonetica del *Livro del governmento* è la cartina al tornasole di questo rapporto di derivazione<sup>37</sup>. In questo senso, il passaggio in sede tonica di *in* a *en* (in

---

<sup>27</sup> Ricketts 2003.

<sup>28</sup> Il riferimento qui è ai sei poemetti valdesi editi in Chaytor 1930.

<sup>29</sup> Schneegans 1927, pp. 553-538.

<sup>30</sup> Schneegans 1927, p. 557.

<sup>31</sup> Per la datazione, il riferimento è al 1288 che potrebbe essere intesa sia come la data di composizione che come la data della copia più antica conservata, Papi 2016-2018, vol. 1, p. 28.

<sup>32</sup> Per Egidio Romano rimando a Del Punta – Donati – Luna 1993; Sommaggio-Turatti-Todescan 2005, pp.5-11; Garfagnini 2012; Lambertini 2014; Perret 2015, Papi 2016-2018.

<sup>33</sup> Briggs 1999; Papi 2016-2018, vol.1, pp. 17-25.

<sup>34</sup> Si tratta del padre del dedicatario dell'opera, l'allora erede al trono Filippo, il futuro Filippo IV il Bello, cfr. Papi 2016-2018, vol. 1, p. 4.

<sup>35</sup> La data è riportata dal testimone più antico della traduzione, il *Livre dou gouvernement des rois et princes*, in Papi 2016-2018, vol. 1, p. 25.

<sup>36</sup> I capitoli passano da 209 a 192, cfr. Papi 2016-2018, vol. 1, pp. 25-26.

<sup>37</sup> Per tutti i fenomeni linguistici influenzati e derivati dal francese rimando al regesto in Papi 2016-2018: il secondo volume è interamente dedicato allo spoglio linguistico del volgarizzamento senese.

alcuni casi con *e* compendiata) spinge a pensare all'influenza del modello francese, pur non escludendo del tutto l'ipotesi di esiti propri del toscano orientale<sup>38</sup>.

L'idea che possa trattarsi di fenomeni condivisi con i dialetti toscani è supportata dal fatto che la quasi totalità delle occorrenze<sup>39</sup> si trovi in testi afferibili all'area propria di questa regione, a cui fanno eccezione solo una lirica dell'Anonimo Genovese<sup>40</sup>, gli *Annali e Cronaca di Perugia*<sup>41</sup>, la *Cronica* dell'Anonimo Romano<sup>42</sup>, il *Trattato e Arte deli Rithmi Volgari* del veronese Gidino da Sommacampagna<sup>43</sup>, dei documenti siciliani<sup>44</sup> e la *Destructione de Troya* napoletana<sup>45</sup>. Sempre all'area di Verona si legano le occorrenze nella canzone di Nicolò de Scacchi<sup>46</sup> mentre ancora perugina è quella presente nell'*Alessandreide* di Domenico Scolari<sup>47</sup>.

L'influenza del francese non è però da trascurare<sup>48</sup>: se è vero che la voce *prence* si è ben acclimatata in italiano antico (forse proprio grazie all'evoluzione fonetica toscana) non bisogna immaginare che lì vi sia nata. La maggior parte delle occorrenze si trova infatti in testi di ascendenza galloromanza<sup>49</sup> o in vere e proprie traduzioni, che si inseriscono nell'ampio novero di opere occitane o francesi tradotte, rielaborate e

---

<sup>38</sup> Papi 2016-2018, vol. 2, p. 126. Già Castellani sottolineava come fosse tendenze del senese antico l'uso di *e* davanti alla nasale *n*, diversamente dal fiorentino due-trecentesco che tende invece a mutare l'*en* protonico in *an*; cfr. Castellani 2000, p. 293 e p. 35, oltre a Biffi 1998, p.64; Castellani 1980, vol. 2, pp. 295-296 e Papi 2016-2018, vol. 2 pp. 122-132.

<sup>39</sup> Il riferimento è alla voce con *en* tonica. I dati sono ricavati dalle ricerche nei *corpora* OVI e TLIO. Le occorrenze extra-toscane localizzate sono 35, quelle riferibili all'area toscana superano di molto il centinaio (101, ad esempio, sono quelle trovate nella *Cronica* fiorentina del Villani in Porta 1990-1991). Un discreto numero di occorrenze si trova anche in una novella del *Decameron*, la settima della seconda giornata, in cui vengono raccontate da Panfilo le peripezie di Alatiel: il *prenze* in questione è principe della Morea che, innamoratosi della dama, viene poi ucciso dal duca di Atene.

<sup>40</sup> *De Venexia vegnando*, in cui compare la forma *prince*, in Contini 1960, vol. 1, p. 754

<sup>41</sup> Il titolo completo è *Annali e Cronaca di Perugia in volgare dal 1191 al 1336*, in Ugolini 1963-1964.

<sup>42</sup> Porta 1979.

<sup>43</sup> Caprettini 1993.

<sup>44</sup> Rinaldi 2005.

<sup>45</sup> De Blasi 1986.

<sup>46</sup> *O summo prince*, in Medin 1901.

<sup>47</sup> In Grion 1869.

<sup>48</sup> Si noti che per Zinelli *prince* rientra tra i calchi lessicali del francese che si trovano nella traduzione del libro dei Proverbi testimoniata dal manoscritto siglato **F 173** (Firenze, BNC, Conventi Soppressi B.3.173): come per molti altri testi citati, anche questo si inserisce nel novero dei grandi volgarizzamenti che vedono Pisa emergere con un ruolo preponderante, in Zinelli 1998, pp. 152-157.

<sup>49</sup> Come, ad esempio nel sonetto CI del *Fiore*, che, tra l'altro, si apre con uno schietto calco dal francese *par coeur*, 'a memoria': *I' sì so ben per cuor ogne linguaggio*, in Contini 1984, p. 254.



compilate lungo l'arco tirrenico<sup>50</sup>. In particolar modo, tra queste ultime figurano due opere dai rapporti molto stretti con i loro originali d'Oltralpe: il *Libro del defenditore della pace* e la *Storia di Barlaam e Iosafas*. Il primo è un volgarizzamento toscano del *Defensor pacis* di Marsilio da Padova, a tal punto fitto di francesismi che potrebbe trattarsi «di un volgarizzamento condotto sul testo latino di Marsilio da Padova da un imperitissimo anonimo di origine francese»<sup>51</sup>. Per quello che riguarda le peripezie di Barlaam e la voce *prence*: è particolarmente interessante quello che succede nel manoscritto di Parigi (Bibliothèque Sainte-Geneviève, 3383): il codice conserva caratteri linguistici toscani<sup>52</sup> ma si dimostra molto fedele alla versione occitana, al punto che la traduzione «appare orientata nel senso della trasposizione della lingua d'oc al pisano»<sup>53</sup> al punto che sono piuttosto numerosi i provenzalismi rimasti nel testo. Fra questi, anche *princi* che traduce il provenzale *los princes*: non stupisce dunque che questa forma sia più frequente nella versione di Sainte-Geneviève<sup>54</sup>, mentre ricorra solo una volta nella traduzione meno provenzaleggiante riportata dal manoscritto 89 della Trivulziana di Milano<sup>55</sup>.

◇ La voce nei cantari:

Nel corso dello spoglio linguistico dei cantari, sono state ritrovate dieci occorrenze della voce, otto delle quali nel VII cantare della *Struzione*. Un'occorrenza è nel terzo cantare della *Guerra di Troia*: Mantovani<sup>56</sup> identifica *prinsi* come la forma pisana del gallicismo *prinzi*. Sull'utilizzo di questa forma non tutta la tradizione dei cantari è concorde: la forma si trova infatti nel manoscritto che l'editore usa come testo base, ossia il codice estense Càmpori App. 37 γ.0.5.44, in cui affiorano numerosi gallicismi, ben più che nel resto dei testimoni<sup>57</sup>, che per quanto riguarda il verso in questione

---

<sup>50</sup> Cfr. Frosini 1996 e Cigni 1993, pp. 419-441.

<sup>51</sup> Cella 2003, p. 300 (con riferimento a Morgana 1994), che per questo non scheda sistematicamente gli *hapax* del *Libro*.

<sup>52</sup> Più specificatamente, si tratta di caratteri linguistici pisani, cfr. Frosini 2001, p. 248.

<sup>53</sup> Frosini 2001, pp. 248-249.

<sup>54</sup> Si tratta di 9 occorrenze contro 2 dell'indigeno *principi*, cfr. Frosini – Monciatti 2009, vol. 2, p. 208.

<sup>55</sup> Frosini – Monciatti 2009.

<sup>56</sup> Mantovani 2013, p. 169.

<sup>57</sup> Mantovani 2013, p. 102.

riportano invece *prencipi*<sup>58</sup>. Una ricerca nei *corpora* OVI e TLIO ha evidenziato come la forma con la fricativa alveolare sia un *unicum* della tradizione dell'italiano antico, che preferisce invece le varianti con l'affricata alveolare<sup>59</sup>.

Nel cantare XIX della *Spagna* compare invece la più diffusa forma *prence* con il passaggio ad *en* tonica. Sempre con *e* tonica è la variante del cantare della *Struzione*, che mantiene anche la grafia con affricata ma muta la vocale finale in *a*<sup>60</sup>.

Quale tra le due sia la forma che più riflette la pronuncia francese non è ancora possibile a dirsi: il mantenimento della vocale *i* in posizione tonica potrebbe essere sia un'influenza residua del latino sia una volontà di una maggiore aderenza all'anticofrancese. La nasalizzazione della vocale, che si mantiene nell'odierna pronuncia /pɛ̃s/ è sì un fenomeno conosciuto al francese medievale ma si tratta di un fenomeno in piena evoluzione<sup>61</sup>, per cui non è certo che *prence* risponda ad istanze di tipo fonetico-imitative.

La voce *prince* ricorre, prevedibilmente, più volte nella fonte franco-veneta, l'*Entrée*, ma non riferita allo stesso personaggio; nel cantare infatti il titolo è usato in maniera impropria e viene attribuito a Rinaldo, figlio di un duca<sup>62</sup> mentre nell'*Entrée* è esplicitamente riferito a esponenti delle nobiltà saracena, quali Corsabrin, principe pagano di Novians<sup>63</sup>, Senestor di Landerue<sup>64</sup> e Corsidés di Monfrin<sup>65</sup> o, talvolta, in

---

<sup>58</sup> Mantovani 2013, p. 169.

<sup>59</sup> Il riferimento è sempre alla grafia.

<sup>60</sup> Come emerso da una ricerca nel *corpus* OVI, la forma *prezza* è ben attestata in area toscana, nello specifico in opere fiorentine, come la *Cronica* di Giovanni Villani (così come nella *Cronica* di Matteo Villani), le *Gesta Florentinorum*, il *Centiloquio* del Pucci, diverse rime del Sacchetti e l'*Avventuroso ciciliano*, la cui lingua porta tracce umbro-fiorentine (in Lorenzi 2010, pp. 103-104). La terminazione di un sostantivo in *-a* non è un fenomeno rilevante: si tratta di un «costume di que' tempi, n' quali molti nomi, che oggi son terminati in *O*, od *E*, si finivano in *A*», forse in analogia con altri maschili in *-a*, come *poeta*. La citazione è in San Luigi, 1772-1775, vol. 5, p. V, l'edizione di riferimento ancora oggi nel *corpus* OVI per il *Centiloquio*.

<sup>61</sup> Cfr. Roncaglia 1965, pp. 94-95.

<sup>62</sup> Nel cantare quindi si può immaginare che non designi una carica specifica ma sia da intendersi come un generico 'nobile'.

<sup>63</sup> Il luogo non è altrimenti noto, viene citato nell'*Entrée* solo una volta al v. 4715, proprio in riferimento a Corsabrin, «prince de Novians», la citazione è dall'edizione Thomas 1913, digitalizzata e rivista per il *corpus* RIALFrI.

<sup>64</sup> La prima apparizione di Senestor, «prince de Landerue» è al v. 4820, cfr. l'edizione per il *corpus* RIALFrI.

<sup>65</sup> Corisidés compare, con il suo titolo al v. 10762; Monfrin è una città spagnola non meglio identificata, assoggettata al potere dei Saraceni, in Infurna 2011, cfr. l'edizione per il *corpus* RIALFrI.

assenza di un referente esplicito, si trova in accumulo con altri titoli<sup>66</sup> per indicare un insieme di uomini non altrimenti distinti.

Per quello che riguarda la *Struzione*, tutte le occorrenze si trovano nel VII cantare e sono utilizzate come generico titolo nobiliare per alcuni dei protagonisti della vicenda: sei su otto servono ad indicare l'uccisore di Lionello (senza che si trovi corrispondenza nella fonte<sup>67</sup>), una è riportata come titolo di Galeotto e l'ultima è attribuita al figlio di Lancillotto, seppellito con lui nella sua tomba<sup>68</sup>.

Trattandosi di un numero ridotto di occorrenze, senza una precisa corrispondenza con i testi francese, vi è, purtroppo, poco da aggiungere sull'uso specifico di *prinsi/prence/prenza* nei cantari. Quello che però è importante rilevare è che le occorrenze confermano la tendenza generale dei cantari a ricorrere ai gallicismi più acclimatati e consolidati nella letteratura dell'italiano antico. *Prence* è un gallicismo che vuole forse riprodurre i suoni propri delle lingue d'Oltralpe e che ha trovato terreno fertile nelle scritture toscane, arrivando fino ai canterini.

Infine, il fatto che, per quello che riguarda la *Guerra di Troia*, *prinsi* compaia solo in un testimone è, credo, un'ulteriore conferma di quanto già suggerito dall'ultimo editore del testo<sup>69</sup>. L'altro codice latore del testo, il Palatino 95, custodito alla Biblioteca Centrale di Firenze, tende infatti all'estrema semplificazione lessicale: così, quindi, nella sua versione figura *principi*, la forma più comune e non lo schietto gallicismo *prinsi*. Secondo Mantovani la lezione migliore in quest'ottava, per ragioni metriche<sup>70</sup>, sarebbe quella del Laurenziano ma quale tra le due sia la variante più giusta non cambia quanto detto fin ora: la correttezza o l'erroneità della lezione ha valore ai fini della costruzione del testo critico ma, almeno per questo caso, non influisce sul

---

<sup>66</sup> Cito solo alcuni esempi, come il v. 6643 «les princes, li duch e les barons»; il v. 7228 «rois, duc e queins e marchis e princer»; il v. 7499 «dich, queins et princes» e il v. 9319 « Rois e princeps e dux, les petit e le grans»; cfr. l'edizione per il *corpus* RIALFrI.

<sup>67</sup> Nella *Mort Artu* è uno dei figli di Mordaret, Melehan, a uccidere Lionello mentre nel cantare è un generico compagno di Mordaretto. La sequenza dello scontro del VII cantare è, forse, uno dei passi più rielaborativi del canterino: i passi di contatto con il testo francese sono minimi.

<sup>68</sup> Anche di questo non si trova riscontro nella fonte: nella *Mort Artu* solo Lancillotto e Galeotto sono sepolti insieme e Galahad è solo citato nell'iscrizione funebre del padre come cavaliere esemplare.

<sup>69</sup> Mantovani 2013, p. 73.

<sup>70</sup> I primi versi dell'ottava III del cantare III suscitano «più di un dubbio di ipometria (...) la lezione dell'estense si regge infatti solo attraverso una serie di dialefi successive». Mantovani 2013, p. 169.

discorso relativo alla percezione. Il testo tràdito dal manoscritto estense è stato così compilato e con le sue varianti è sicuramente circolato e con esso ha circolato il gallicismo *prinsi*.

**Produomo** s.m.

'uomo valoroso'

◇ Forme:

*prod'omo, prod'uomo, prode uomo, produomo, uom prode, uomo prode.*

◇ Occorrenze:

- *BGh*: ▫ I.III.3 che v'era scritto ogni uom prode e valente, / saggio e cortese, come legger soglio...; ▫ II.XXV.2 da parte de la Fata, che sí mostra / ch'ogni prode uomo e di grande ardimento...

- *Carduino*: ▫ II.LXXII.7 e fue de' cavalier della ventura / il più produomo e 'l più forte di corte.

- *Febus*: ▫ II.VII.1 Disse 'l prod'uomo: «Sire, or m'entendete / alcuna cosa ch'io v'intendo dire...»; ▫ II.IX.1 E 'l prode uomo con chiaro talento / disse: «egli è vero ciò che detto hai...»; ▫ II.XIII.5 disse 'l prod'uomo: "chi fu el bacelieri / che di tal forza portò reale manto?"; ▫ II.XIX.2 «Poi che diletto hai del mio ragionare», / disse 'l produomo, rispondendo a quel punto...; ▫ II.XX.8 L'uomo pro' che l'ode comincia e favella.; ▫ II.XXI.2 «Poi che vi piace, sire, udite me» / disse 'l prod'uomo e a parlare comincia...; ▫ IV.VIII.1 ché questo uomo prode in buona lialtade, / el quale el mio dissio va pur cercando...; ▫ IV.LXI.3 «Seriaci alcuno prod'uomo in questa piazza / che meco si volesse più provare?»

- *GdT*: ▫ II.X.6 d'oro nel verd' e corona dorata: / quel fu molto prod'uomo senza fallo.

- *PG*: ▫ LXX.5 O chavaliero, Dio te doni bona vita / tu è lo più prod'omo che monti in sela.

- *Spagna*: ▫ XVI.XVII.5 è Machiadante d'Amostante zio, / ch'è 'l più prod'uomo, ch'ogi monti in sella.; ▫ XXXI.XXVIII.1 Fate come pro' uomini e gagliardi. / Ognun mettete al taglio delle spade.

◇ Etimo: dal latino PRŌDE, tramite l'afr. *preudomme* e l'apr. *prohome*<sup>1</sup>. Sulla forma latina, il FEW riporta che «Lt. PRŌDE "vorteil" tritt seit der Itala auf. Es ist durch auflösung von *prōdest* "es nützt", nach analogie von *pote est = potest* entstanden».

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La prima occorrenza della voce *preudomme*, nella forma *prozdoem*<sup>2</sup> risale al XI sec. e si deve alla *Chanson de Roland*, dove Baldovino viene, appunto, presentato come un «prozdoem»<sup>3</sup>, per poi diffondersi nelle narrazioni epico-cavalleresche<sup>4</sup> e nei racconti di matrice favolistica<sup>5</sup>. In tempi successivi, la voce viene poi accolta anche nel lessico giuridico, come testimonia il *Livre des métiers* redatto verso il 1268 da Étienne Boileau, *prévôt* di Parigi<sup>6</sup>. Questo *livre* è la prima raccolta dei regolamenti di mestieri parigini e qui *preud'ome* è da intendersi non come "uomo esemplare" ma, invece, come "uomo esperto di un dato mestiere, incaricato di determinate funzioni"<sup>7</sup>. Della fortuna di quest'ultimo significato sono rimasti molti testimoni e fra questi, mi sembra rilevante il *Coutumier bourguignon glosé*<sup>8</sup>, risalente alla fine del XIV sec.-inizi XV sec. che, in quanto testo borgognone ne dimostra la diffusione nel dominio anticofrancese. Questa compilazione deve essere rimasta in vigore almeno fino al 1459, data della redazione

---

<sup>1</sup> FEW IX, pp. 417-422. Cfr. Bezzola 1925 p. 254; Cella 2003, p. XIVn7; Hope 1971 p.115; DEI s.v. *prode*; REW 6766.

<sup>2</sup> *prozdome* nell'edizione curata da Bedier 1927, p. 26.

<sup>3</sup> In Segre 1971, v. 314, p. 108.

<sup>4</sup> Grazie ad una ricerca nel *corpus* del DéCT è stato possibile trovare, ad esempio, sette occorrenze nei testi di Chrétien de Troyes.

<sup>5</sup> Come il *Roman de Renart*, dove si legge « Fet Renart, qar tu es prodòm» o come nel *fabliau Le lunaire que Salemons fist*, «fox et luxurieux sera / et mout grand paine sofferra ; / mais puis sera prodons et sages, / si amendera ses agees...». Per il *fabliau* il riferimento è all'ed. Meon 1823 (vv. 171-174, p. 369) che riporta il testo in versi senza le interruzioni prosastiche, come invece in Zingerle 1901 (in cui, inoltre, si trova solo parte de *fabliau* in versi e la numerazione ricomincia ad ogni pagina, rendendo la consultazione meno immediata) (sottolineature mie).

<sup>6</sup> «et doit cil mestre panetier prendre un preud'ome Tamelier qui li garde son mestier et ses amendes, et qui bien sache connoistre le bones danrées et les leaus», in Lespinasse – Bonnardot 1879, p.7 (sottolineatura mia).

<sup>7</sup> Cfr. TLFi s.v. *prud'homme*.

<sup>8</sup> Si tratta di una compilazione voluta dai duchi di Borgogna, i cui autori ricorrono a più fonti e modelli, non limitandosi alle disposizioni giuridiche della propria regione geografica, ma guardando invece verso le compilazioni private provenienti dall'area di Digione di Beaune. Inoltre, si tratta di un testo glossato e ciò permette di vedere le discrepanze fra ciò che era norma e ciò che era invece usanza. Cfr. l'edizione di Petitjean – Marchand – Metman 1982.

ufficiale della nuova *cotume*<sup>9</sup>, e testimonia il forte bisogno d'identificazione e, conseguentemente, di una legittima autonomia, delle diverse regioni<sup>10</sup>.

È interessante dunque vedere come, per quel che riguarda la lingua d'oïl, una parola nata in origine per definire i grandi eroi protagonisti delle più nobili (e disparate<sup>11</sup>) imprese sia poi passata nel linguaggio pratico<sup>12</sup> e vi sia rimasta, a distanza da più di un secolo dalla sua prima attestazione in ambito giuridico<sup>13</sup>, pur non venendo meno, in altri testi al suo significato originale. Resta però possibile che le due accezioni abbiano circolato parallelamente, soprattutto se si considera il *Livre de métiers* come un testo poco propenso ad accogliere innovazioni linguistiche.

La voce non è sconosciuta nella lingua d'oc, per la quale, ad oggi, è stato possibile trovare circa 97 occorrenze<sup>14</sup>, che coprono le sfumature di significato già individuate. Si trova dunque con l'accezione di 'uomo valente'<sup>15</sup>, 'uomo saggio'<sup>16</sup> e anche come 'uomo con una determinata carica politica'<sup>17</sup>, nelle più diverse tipologie testuali, dalla prosa alla poesia.

---

<sup>9</sup> Petitjean – Marchand – Metman 1982, p. X.

<sup>10</sup> Petitjean – Marchand – Metman 1982, pp. X-XI.

<sup>11</sup> L'essere un "produomo" non è infatti una caratteristica esclusiva dei cavalieri valenti nelle armi, ma, in un'accezione che sfuma verso il lato più introspettivo e intellettuale, è propria anche dei sapienti o più in generale degli uomini onesti, come nel *roman* in prosa di Jean d'Arras che racconta la storia della fata Mélusine. Quest'opera viene scritta negli ultimi anni del XIV sec. (tra il 1392 e il 1394) e qui *preudomme* compare molte volte, anche in dittologia sinonimica con *loyal* (cfr. Stouff 1932, p. 64).

<sup>12</sup> Non vi sono dubbi sul significato della voce nel *Coutumier*, in cui si legge «quant les fruiz des vignes aprochera de cuillir, prodomes seront esleuz qui seront envoiéz par les vignes avec les vignex et, selon ce qu'il rapporteront, le maire, les eschevins et les prodomes ordonneront les bans de vendanges»: nella città di Beaune, al momento della vendemmia dei notabili che affiancano i magistrati municipali (i *prodomes*, appunto) vengono mandati a controllare i vitigni, in Petitjean – Marchand – Metman 1982, p. 33 (sottolineature mie).

<sup>13</sup> Mi riferisco qui al già citato *Livre des métiers*.

<sup>14</sup> La ricerca è stata svolta nel *database* di COM2, includendo diverse forme, quali *prodhome*, *prodhomio*, *prodom*, *prodome*, *prodomes*, *prodoms*, *prodon*, *prodons*, *prohom*, *prohome*, *prohomes*, *prohoms*, *prosdom*, *proshom*, *proshomes*, *prosom*, *prosome*, *prosomes*, *prosoms*, *proudou*, *prozomes* e *prozoms*.

<sup>15</sup> «Segnor prodome et valent, / poyriou iou si nengun trobar / on qui pogues mon pan gagnar / avia me a qualcun, amic dous» *Mystère de Saint Eustache*, vv.1269-1272, in Guillaume 1882b, p.67 (sottolineature mie).

<sup>16</sup> Nel *Blandin de Cornualha*, «Adonch [li] dis lo bon prodons: / "digas, vos, noble gentil home..."», in cui il *prodom* è un santo eremita che Guilloth incontra nel suo percorso, in Galano 2003, vv. 797-798, p.104 (sottolineature mie).

<sup>17</sup> Prendo quest'ultimo esempio dal dizionario di Rn s.v. *prodome*, al significato 3, 'Rathsherr'.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Il lemma è diffuso in tutto il dominio italo-romanzo e sussistono dubbi sulla sua natura di prestito: come già detto da Cella<sup>18</sup>, l'esistenza di formazioni indigene analoghe, quali *gentiluomo* e *buonuomo*, e di forme paragiuridiche hanno fatto sì che, fino ad oggi, l'origine allogena non potesse essere considerata certa. La mancata lessicalizzazione dell'uso in italiano antico rende ancora più difficile l'indagine sulla vera origine di questo lemma<sup>19</sup>, mentre la tendenza degli editori moderni a dividere tramite apostrofo complica talvolta la ricerca nei *database* online.

Una ricerca nel *corpus* TLIO ha però permesso di localizzare più di 400 occorrenze<sup>20</sup>, alcune delle quali già lemmatizzate sotto *produomo*, così come è stato possibile rintracciare un cospicuo numero di occorrenze di *uomo prode* o *prode uomo* nel *corpus* OVI.

Tramite queste ricerche è stato possibile indagare più approfonditamente le modalità di diffusione di questa voce nel lessico dell'italiano antico: la prima attestazione risale ai primi decenni del XIII sec.<sup>21</sup> e la si ritrova nella *Frotula noiae moralis* di Girardo Patecchio<sup>22</sup> – oltre che nella seconda risposta «per le rime» di Ugo di Perseo<sup>23</sup> – che si riallaccia piuttosto chiaramente alla tradizione degli *enuetz* provenzali. Fonte di ispirazione sembrano essere le liriche del Monge di Montaudon<sup>24</sup> e, dunque, questo testo, così come le risposte a esso, si poggia su una tradizione poetica d'Oltralpe ben consolidata: spia di ciò sono i numerosi gallicismi, come *bagordar*, *drudharia*, *esmaia*, o le piuttosto frequenti desinenze in *-enza* e *-anza*<sup>25</sup>.

---

<sup>18</sup> Cella 2003, p. XIV alla nota 7.

<sup>19</sup> Riporto qui l'esempio già presente in Cella 2003, della canzone XXXIV di Guittone, *Sovente vegio saggio*, in cui a pochi versi di distanza si ritrovano le forme *prod'omo* e *om prode*; cfr. Egidi 1940 p. 115 [testo pp. 112-115].

<sup>20</sup> Le edizioni di riferimento per i testi citati sono quelli presenti nei *database* in GattoWeb.

<sup>21</sup> E quindi di due secoli più tardi rispetto all'attestazione nella *Chanson de Roland*.

<sup>22</sup> La voce ricorre nel congedo, dove si legge «Cançoneta, vaten sença noia / a Ug de Pers, q' è de bona voia: / se noia è remasa, la recoia, / qual ne sa plui qe no è erba ni foia. / No me plas fant en cui è i falença, / ni prodom qe per fraude s' agença.» (sottolineature mie), Girardo Patecchio, *Frotula noiae moralis*, in Contini 1960, vol I, p. 588 [testo pp. 585-588].

<sup>23</sup> «prodomo qe va[dha] sempre lent; / parola qual eu no'm tegn a ment.» (sottolineature mie). Ugo di Perso, *Seconda risposta per le rime*, in Contini 1960, vol I, p. 592 [testo pp. 592-595].

<sup>24</sup> Secondo Contini non mancano puntuali riscontri tra le *Noie* e gli *enuetz* del Monge, cfr. Contini 1960, vol I, pp. 558-559.

<sup>25</sup> Girardo Patecchio, *Frotula noiae moralis*, in Contini 1960, vol I, pp. 585-588.



Sempre di chiara ascendenza provenzale è il *Sirventese lombardesco* del XIII secolo<sup>26</sup>, un originale tentativo di trasporre in lombardo (da intendersi più come un generico 'italiano settentrionale') i motivi propri dei sirventesi in lingua d'oc. Dalla tradizione provenzale non viene mutuato solo il tema (la difesa di Amore contro i suoi nemici) ma anche molti lessemi e, più in generale, la patina linguistica che va a sovrapporsi con quella veneta/lombarda orientale: numerosi sono i provenzalismi, come *covra* per "consegua", *er* per "ora", *pres* (< pr. *pretz*) per "stimo" o *enoia*<sup>27</sup>. *Produomo*, nella forma *prodomo*, compare dunque in questo contesto, come prima parola della tornada: «Prodomo sia seguro / q'eo no curo – vilana gente croia, / ben qu'enoia me faza dan e[n] scuro»<sup>28</sup>.

Le prime attestazioni di *produomo* in area italiana, dunque, si devono a testi la cui matrice è dichiaratamente d'Oltralpe e sulla stessa linea si muovono il *Fiore* e il *Sirventese dei Lambertazzi e dei Geremei*: il modello è francese ma non si tratta di copie pedissequae. L'autore del *Fiore*, infatti, rielabora notevolmente il *Roman de la Rose* e molti dei gallicismi vengono introdotti con un preciso intento connotativo e di coloritura del testo: *produomo* non trova infatti un riscontro esatto nel *Roman* ma la voce *preudome* non gli è estranea; la presenza – o l'assenza – di questa forma, dunque, dimostra di essere il frutto di una scelta consapevole dell'autore<sup>29</sup>, che decide di volta in volta se introdurre o eliminare elementi gallicizzanti. Il sirventese, invece, deriva gli schemi metrici e i procedimenti stilistici dalla ben più consolidata tradizione provenzale ma ne declina il contenuto in modo innovativo: il tema centrale è rappresentato dalle lotte tra i guelfi e i ghibellini di Bologna, i Geremei, appunto, e i Lambertazzi, a partire dagli scontri del 1274, data in cui i ghibellini vennero cacciati per la prima volta dalla città<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Si tratta di un *unicum* trasmesso dal solo canzoniere a, copia cinquecentesca del perduto canzoniere di Bernart Amoros. Il testo è anonimo nel manoscritto, sono stati numerosi i tentativi di rintracciarne l'autore, identificato talvolta con Sordello da Goito, cfr. Contini 1960, vol. 1, pp. 501-502.

<sup>27</sup> *Sirventese Lombardesco*, in Contini 1960, vol. 1, pp. 503-506.

<sup>28</sup> *Sirventese Lombardesco*, in Contini 1960, vol. 1, p. 506 (sottolineature mie).

<sup>29</sup> Viel 2006, pp. 129-190.

<sup>30</sup> Contini 1960, vol. 1, pp. 843-845 [testo pp. 846-875].

La forma *produomo* si trova poi in testi a modello oitanico e di materia cavalleresca, quali il *Tristano riccardiano*<sup>31</sup> e il pisano *Palamedés*, oltre che nel *Libro dei Sette Savi*. In particolare, l'uso che ne fa l'autore di quest'ultimo volgarizzamento nella "versione F"<sup>32</sup> costituisce un importante elemento a favore dell'origine francese: in quasi tutti i casi, alla forma italiana *produomo* corrisponde l'afr. *preudons* o *preudome* del modello francese<sup>33</sup>. Analogamente si comporta l'autore del *Palamedés*, che scrive che «in tal guiza com'io v'ò contato, signor cavalieri, fu distrutto in quel giorno tutto lo reame di Norgales, ché tutti li prodomi di quello reame funo in quella bataglia tra morti e feriti e annegati, e lo re medesimo vi fu ucisso»<sup>34</sup>, così come il modello, che racconta che «en tel guise com ge vous cont, sire chevalier, fu destuis en cele jornee le roiaume de Norgales, car tuit li prodoume del roiaume fuerent en cele bataille les uns mors et les autres navrés<sup>35</sup> et les autres noiés»<sup>36</sup>. Così succede anche per tutte<sup>37</sup> le altre occorrenze, che si

---

<sup>31</sup> Nel *Tristano riccardiano* si ritrova un discreto uso del lemma *produomo* ma non è stato possibile, come invece per il *Palamedés* e il *Libro*, seguire un puntuale riscontro con la fonte: già Parodi ne sottolineava infatti il carattere fortemente innovativo, il cui modello francese sarebbe andato perduto, cfr. Parodi 1896.

<sup>32</sup> Il confronto si basa sull'edizione di Giannetti, che edita la cosiddetta "versione F" del *Libro dei Sette Savi di Roma*, basata su due testimoni, entrambi fiorentini: il Laurenziano Gaddi-Reliq.166, siglato G, e il Palatino 680 (cc.1-77v.), siglato P. G presenta delle lacune, integrate nell'edizione con quanto trascritto da P. La versione F deriva evidentemente da una fonte oitanica che, seppur non conservata, doveva essere molto simile alle due redazioni francesi del *Roman des Sept Sages de Rome*, ossia quelle tramandate dal codice 2137 (Parigi, BNF, fr. 2137) e dal codice 19166 (Parigi, BNF, fr. 19166). Per la discussione della tradizione e dei testimoni rimando a Giannetti 2012 e Giannetti 2009. Per la versione francese, mi sono basata sulla trascrizione di Derniame – Henin – Nais 1981, che trascrive, appunto, il manoscritto 2137.

<sup>33</sup> Solo tre volte non si trova pieno riscontro, ma la mancata corrispondenza non è particolarmente rilevante. Nel modello, in questi casi si trovano le forme *sires*, *borjois* e il pronome *il*: non è da escludersi che le figure in questione fossero al contempo degli uomini di valore, dei "produomini" (nel caso del borghese, lo stesso è chiamato *produomo* nei capoversi precedenti). Mi limito a riportare qui solo questi tre casi: - [P 11v]«E quando il produomo il vide n'ebe gran gioia e fecce recare della migliore tterra che si trovasse...» corrisponde al francese 2137 [06.006] «En ce que li borjois le vit, si en ot grant joie et fist querre de la meilleure terre qu'en poist trover...»; - [637] «Il produomo va nel giardino e trova che 'l nesto...» traduce il ms.2137 [25.032] «Li sires y ala farder, si trouva que...»; -[84<sup>1</sup>] «Ora", disse Catone, "se questo produomo si fosse proveduto davanti..."» trova riscontro nel codice 2137 [32.043] «"Ore, sire, fet metres catons, se il fust pourveuz avant...» (sottolineature mie). Per il testo italiano, cfr. Giannetti 2012, tra parentesi quadre si trova l'indicazione del capitolo, del rigo in apice e, nel primo caso, di quale dei due manoscritti, con rispettiva carta, trascriva la porzione di testo (come già detto, il Gaddi 166 è talvolta lacunoso). Per il testo francese, cfr. Derniame – Henin – Nais 1981, tra quadre l'indicazione del capito e del paragrafo.

<sup>34</sup> *Roman de Palamedés* in Limentani 1962, p. 99 (sottolineature mie).

<sup>35</sup> Anche la forma *navrés* avrebbe potuto essere tradotta con un gallicismo, "innaverati", che più volte appare nei cantari e nei testi di materia eroica. Qui però l'autore lo traduce con l'indigeno

tratti di *produomo* o della forma apostrofata *prod'omo*, come quelle, ad esempio, dei capitoli XIX<sup>38</sup>, XX<sup>39</sup> e LIX<sup>40</sup>, o del capitolo XVII<sup>41</sup> della prima parte.

Se dunque per tutti i testi citati fino ad ora è chiara l'ascendenza – o, ancor più direttamente, il modello – francese o provenzale ed è, quindi, a parer mio, più economico pensare che *produomo* sia un gallicismo, apparentemente più difficile è il caso delle lettere di Guittone d'Arezzo: per via della mancata lessicalizzazione<sup>42</sup>, che riflette, forse un diverso grado di acclimatemento e/o di dipendenza dalle lingue galloromanze, in queste prose del 1294 si ritrovano forme quali «prode homo»<sup>43</sup>, «prod'omo»<sup>44</sup>, «valoroso hom, naturale e prode»<sup>45</sup>. Guittone però ben conosceva la letteratura d'Oltralpe e, certamente, *produomo* – in tutte le sue possibili forme grafiche – rientrava nelle sue competenze linguistiche: delle ragioni stilistiche, quale, ad esempio, la *variatio*<sup>46</sup>, potrebbero aver influenzato la scelta di utilizzare questo lemma, anche cambiandone l'ordine aggettivo-sostantivo e separando gli elementi con l'inserzione di

---

“feriti”: i gallicismi non sono qui frutto di un mero trascinamento ma il risultato di una scelta ben precisa, forse dettata, ancora una volta, da una volontà di impreziosimento e, allo stesso tempo, di non rendere troppo complicato il testo per il pubblico. Le forme di *innaverare* e *innaverato* sono di certo meno immediatamente comprensibili di *produomo*, che, anche se gallicismo, si compone di due parole di etimo latino ben note al pubblico della Penisola.

<sup>36</sup> *Roman de Palamedés* in Limentani 1962, p. 98 (sottolineature mie). Si prende qui in esame solo la parte di testo francese che trova corrispondenza nei cantari di *Febus-el-Forte* e nella prosa pisana. Il ciclo di *Guiron le Curtois* è infatti molto vasto si è preferito quindi limitare il campo d'indagine agli episodi che più hanno avuto fortuna in area italiana, quelli di Breus e Febus.

<sup>37</sup> Ne cito qui solo alcune, ma ogni attestazione di *produomo* trova perfetto riscontro nel modello francese.

<sup>38</sup> «-Al nome di Dio -disse lo prod'omo- per ciò...» corrisponde a «-En non Dieu- feit li prodom-, pour ce...», Limentani 1962, pp. 66-67 (sottolineature mie).

<sup>39</sup> «A quello tempo doviano essere pro'homini quelli che si teniano per cavalieri...», come nella fonte «A celui tens devoient estre produme cil qui se tenoient por chevalier...» (sottolineature mie). Limentani 1962, pp. 66-67.

<sup>40</sup> «Quando Breus vide che 'l prodomo avea cussi lassato suo conto...», nel modello «Quant Breus voit que li prodom avoit ensint laissié son conte...» Limentani 1962, pp.114-115 (sottolineature mie).

<sup>41</sup> «Ma elli à fatto d'un sì prod'omo, come siete voi, fellone et malvagio e noioso...» trova riscontro in «Mais il a fait d'un si prodomme comme vous estes, felon,malvais et anïeus...» Limentani 1962, pp. 20-21 (sottolineature mie).

<sup>42</sup> Cfr. Cella 2003, relativamente alla canzone XXXIV di Guittone: a pochi versi di distanza si ritrovano le forme *prod'omo* e *om prode*, cfr. Egidi 1940 p. 115.

<sup>43</sup> Lettera V, *alla donna Compiuta*, in Margueron 1990, p. 87.

<sup>44</sup> Lettera XXV, *a messer Cacciaguerra*, in Margueron 1990, p. 257.

<sup>45</sup> Lettera XXI, *a Orlando da Chiusi*, in Margueron 1990, p. 230.

<sup>46</sup> Cfr. soprattutto lettera XXV, nel paragrafo 21: «Che prode è molto avere, se no'll'accompagna onore in acquisto e in dispendio bono? Vergognoso stae prode ov'è non-pregio; per che non-prode dico u' no onore è, e dico no onore u' non opera bonità», in Margueron 1990, p. 258

altri aggettivi. L'ipotesi che si tratti di un gallicismo, dunque, non viene intaccata da queste occorrenze, ma al contrario, ne viene, a parer mio, corroborata.

Allo stesso modo le frequentissime occorrenze in testi di ascendenza oitanica<sup>47</sup> – che si tratti di semplici traduzioni o di più articolati rimaneggiamenti – spingono a confermarne lo stretto legame con le forme alloglotte francese e provenzale. Se la circolazione autonoma di *prode*, almeno fino al XVI sec.<sup>48</sup>, può generare dei dubbi sulla provenienza di questa forma, io credo che i contesti di diffusione spingano invece verso l'origine francese o, quanto meno, verso un accostamento funzionale tra il termine indigeno e quello d'Oltralpe: i primi testi ad accogliere questa voce sono infatti testi a modello (o d'ispirazione) oitanico-provenzale.

◇ La voce nei cantari:

I cantari di materia eroico-cavalleresca non si dimostrano particolarmente ricettivi nei confronti di questa voce<sup>49</sup>, eccezion fatta per le narrazioni in ottave delle vicende di Febus. Qui la voce ricorre più volte riferita ai diversi personaggi e l'estrema vicinanza

---

<sup>47</sup> Cito, ad esempio, il volgarizzamento dell'*Esposizione del Paternostro* di Zucchero Bencivenni (ed. Rigoli 1828) e *La storia di Troia* di Binduccio dello Scelto (ed. Gozzi 2000). Ancora, la fiorentina *Storia di San Gradale* (ed. Infurna 1999), il pisano *Barlaam e Iosafas* (ed. Frosini 2001) e soprattutto l'*Inchiesta di San Gradale* (in cui compare più di sessanta volte, cfr. ed. Infurna 1993). Allo stesso modo, *produomo* ricorre piuttosto frequentemente nel *Tristano Veneto* (ed. Donadello 1994) e nel *Tristano Corsiniano* (ed. Tagliani 2011).

<sup>48</sup> Cfr. FEW IX, p.420. Io credo che la mancata lessicalizzazione sia, di fatto, un indice del rapido acclimatamento della voce: gli autori italiani ben conoscevano i due lessemi distinti, *prode* e *uomo*, e conseguentemente si è reso possibile un uso ben più disinvolto del gallicismo di quanto avviene di solito, anche in vie indipendenti dal francese. Cito, ad esempio, la *Dama del Verzù*, dove si legge nella seconda ottava: «E' non è ancor gran tempo passato / che di Borgogna avia la signoria / un duca che Guernieri era chiamato, / uomo molto pro e piendi cortesia...». Qui, di fatto, la sequenza "uomo molto pro" sembra essere sì suggerita dalla novella francese in versi (ai vv. 18-19 «...si comme il avint en Borgeingne / d'un chevalier preu et hardi...» cfr. Dufournet-Dulac 1994 pp. 33-34) ma non credo sia necessario leggerci un diretto prestito della lingua d'Oltralpe. Potrebbe trattarsi, forse, di un'influenza dell'anticofrancese a cui però il canterino reagisce più liberamente di quanto avrebbe fatto con voci non così ben riconducibili a forme indigene (sottolineature mie).

<sup>49</sup> Mi riferisco, ovviamente, alla voce *produomo* considerata come un unico composto e non prendo in considerazione i casi in cui *prode* si accompagni a un altro sostantivo o sia presente solo come aggettivo (come nel *Fiorio e Biancifiore*, all'ottava CXXXI, «e'figliuolo de l'ammiraglio era pro e saggio» e CXXV, «si come cavaliere prode e saggio»).

dei cantari al volgarizzamento italiano e, conseguentemente, alla fonte francese<sup>50</sup> permette di approfondire ulteriormente i dubbi relativi all'origine indigena o meno di *produomo*.

Nel caso della prosa, il già citato *Palamedès* pisano, l'opera di traduzione dell'anonimo tende ad una "passività linguistica"<sup>51</sup> tale per cui non sono di certo infrequenti calchi lessicali e sintattici<sup>52</sup>, «sino all'accoglimento di qualche intatta parola francese»<sup>53</sup>. Lo stesso non si può dire per i cantari, che pur mantenendosi prossimi al modello d'Oltralpe, innovano e modificano le strutture sintattico-lessicali, anche e soprattutto per la trasformazione della prosa in ottava. L'inventiva e la creatività del canterino si vedono infatti nella costruzione delle ottave e non, invece, nel rimaneggiamento delle vicende che seguono piuttosto fedelmente la versione prosastica<sup>54</sup>.

La prima occorrenza di *produomo* nei cantari di Febus si ha nel II cantare al momento dell'incontro tra Breus e un anziano cavaliere<sup>55</sup>. Quest'ultimo afferma di essere stato un gran combattente ma di non portare ormai le armi da più di cent'anni e, per questo motivo, chiede a Breus "novelle de li cavalieri che oraindrutto portano arme per lo mondo"<sup>56</sup>. Come già detto, per ogni *prodom* del testo francese si trova un *produomo* nel volgarizzamento, ma la corrispondenza non può essere così puntuale con le ottave del cantare. Nonostante, dunque, le ovvie discrepanze dettate dalle differenti costruzioni sintattiche e dalla necessità di condensare in pochi versi ampie sequenze, è stato possibile ritrovare delle corrispondenze nell'utilizzo di *produomo* tra il cantare e le versioni prosastiche. Come nelle due prose, il termine ricorre di frequente nel corso

---

<sup>50</sup> In merito all'opera del volgarizzatore va detto che «l'anonimo non fa che seguire quasi parola per parola il testo francese, e, d'altronde, il conseguente francesizzare della sua prosa non costituisce una grande sforzatura dei caratteri volgari», in Limentani 1962, p. XVI.

<sup>51</sup> Limentani 1962, p. XVI.

<sup>52</sup> Per le formule cristallizzate francesi tradotte pressoché letteralmente in italiano, il rimando è sempre a Limentani 1962 p. XVI.

<sup>53</sup> Limentani 1962, p. XVI.

<sup>54</sup> Ci sono certo delle differenze, imputabili soprattutto al cambio di genere letterario: per sua natura, l'ottava tende alla sintesi e quindi, talvolta, il canterino taglia o condensa in pochi versi intere sequenze narrative, cfr. Limentani pp. XIX-XXI.

<sup>55</sup> Il primo cantare è dedicato alla narrazione di come Breus, tratto in inganno da una fanciulla, cada nella misteriosa grotta in cui si trovano tre tombe, tanto ricche quanto misteriose. Proprio qui, Breus incontra l'anziano cavaliere e il secondo cantare si apre con il dialogo tra i due.

<sup>56</sup> La citazione è presa dal volgarizzamento, nel francese si legge «nouvelles des ces chevaliers qui orendroit portent armes», cfr. Limentani 1962, pp. 62-63.

della conversazione tra Breus e il cavaliere<sup>57</sup>, e così, allo stesso modo, lo si ritrova nel cantare sempre in riferimento all'anziano eroe il cui nome non viene riportato, ma che viene spesso identificato, appunto, come *prod'uomo*. Anche se, di fatto, manca la corrispondenza precisa, mi sembra piuttosto rilevante che là dove si trovi nelle prose un discreto uso di questa voce, ugualmente si comporti il canterino, utilizzando più volte *prod'uomo*. Solo nel secondo dei sei cantari di *Febus-el-Forte*, infatti, il termine ricorre più volte<sup>58</sup> e bisogna attendere il quarto cantare per trovare altre due occorrenze, e cioè il racconto delle avventure di Febus nel tragitto verso la festa pagana in onore di Venere<sup>59</sup> e all'incontro con Arsanne. Qui, però, non si trova corrispondenza con le due prose: né la versione francese né il suo volgarizzamento danno traccia, nelle sequenze corrispondenti, di *produomini*, ma questo dato non mette, in realtà, in crisi l'ipotesi che si tratti di un gallicismo. Sicuramente questa voce era nelle competenze del canterino, così come, con tutta probabilità, in quelle di moltissimi autori medievali della penisola italiana, soprattutto per via della circolazione autonoma delle già citate - e ovvie- voci *uomo* e *prode* ma, per quel che riguarda il composto, io non credo si possa trattare di un termine totalmente indigeno. Che sia mutato *in toto* dalle lingue galloromanze o che sia invece una forma propria dell'italiano ma semanticamente dipendente dalle forme alloglotte è, a oggi, difficile se non impossibile a dirsi, ma mi sembra certo un legame di dipendenza e derivazione<sup>60</sup> del *produomo* italiano dall'afr. *preudomme* e dall'apr. *prohome*.

L'uso di questa voce nei cantari conferma quanto detto finora: gli anonimi autori ricorrono disinvoltamente a questa voce, utilizzandola ove gli sembri opportuno, a prescindere dal suo impiego nelle loro fonti ma non sono da esse del tutto indipendenti. A riprova di ciò, c'è il già citato caso del *Febus*: la maggior frequenza della voce la si ritrova secondo cantare, cioè nelle ottave che corrispondono proprio

---

<sup>57</sup> Mi riferisco qui alle parti dialogate dei capitoli XVII- XXVI, intervallate dalle più lunghe narrazioni delle vicende di Febus, che seguono anche nei capitoli successivi. Il riferimento è sempre all'edizione Limentani 1962.

<sup>58</sup> Si tratta di sei occorrenze su otto.

<sup>59</sup> Nelle prose, si tratta dei capitoli LXXV-LXXXVI

<sup>60</sup> Se non grafico-fonetica, almeno semantica.

alla sequenza in cui l'autore francese e il volgarizzatore italiano fanno più ricorso all'utilizzo di *prodhome*<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> La presenza di *preudome* nella fonte non vincola però il canterino a ricorrervi: è il caso della *Struzione della Tavola Ritonda*, che non "gallicizza" quasi per nulla le sue forme e che tende invece alla sintesi, eliminando dunque molti passaggi evidentemente ritenuti non necessari. I sette cantari che la compongono sono piuttosto fedeli alla *Mort Artu* per contenuti, molto vicini per sintassi e per echi lessicali ma quasi del tutto privi di trascinamenti veri e propri dal francese, anche proprio in ragione della volontà del canterino di condensare il più possibile gli avvenimenti.

**Scarsella** s.f.

'borsa di cuoio'

◇ Forme:

*iscarsella*.

◇ Occorrenze:

- *FiBi*: ▫ III.5 e' prese e la iscarsella e-llo bordone / per andare all'apostol di Gallicia...;

◇ Etimo: dall'afr. *escharpe*, 'borsa dei pellegrini', forse dal latino \*SCARPICELLA, ma non si può escludere un originario \*SKIRPJA 'tasche' germanico<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La prima attestazione in ambito letterario può essere fatta risalire al *Couronnement Louis*: Guglielmo d'Orange, qui identificato come «Guillelmes au cort nes»<sup>2</sup>, incontra, nel suo viaggio da Roma verso la dolce Francia, un «pelerin, / l'escherpe au col, el poing le fust fresnin»<sup>3</sup>. Sono proprio questi due elementi, la saccoccia e il bastone, che permettono di identificare il viandante come un pellegrino, dato che il suo aspetto e le sue parole suggeriscono invece una condizione diversa: gagliardo, dalla barba bianca come un fiore in aprile, si rivolge a Guglielmo con un breve ma forbito discorso, al punto da suscitare lo stupore del conte davanti ad un «si cortois pelerin»<sup>4</sup>.

Anche Ami e Amile, i due personaggi in cui si imbatte il *Ogieri*<sup>5</sup> sono identificati come pellegrini per via della «escerpe au col»<sup>6</sup>: i due, al ritorno da Roma, incappano nel

---

<sup>1</sup> Larson 1995, pp. 579-580 e FEW XVII, p. 121b Cfr. anche AND s.v. *escripe*; Bezzola 1925, p. 61; DEAF s.v. *escharpe*; DFM s.v. *escharpe*; DMF s.v. *écharpe*; GD s.v. *escharpe*; Hope 1971, vol. 1, p. 92; DELI 2 s.v. *scarsella*; GAVI s.v. *scarsella*; REW 7989; T – L s.v. *escharpe*; TLIO s.v. *scarsella*.

In Cella 2003, pp. 365-366 cita, per la voce *ciarpa* 'robaccia', l'etimo francese *escharpe* dal francone \*SKERPA, operando un distinguo da \*SKIRPJA 'paniere di giunco', a sua volta dal latino SCIRPUM 'giunco', per il quale rimanda ad Agno 2000, p. 63.

<sup>2</sup> Al v. 1417, in Lachet 2020, p. 194.

<sup>3</sup> Ai vv. 1420-1421, in Lachet 2020, p. 194 (sottolineatura mia).

<sup>4</sup> La citazione è al v. 1447, l'incontro con il pellegrino e la descrizione di quest'ultimo si trovano ai vv. 1417-1484 in Lacher 2020, pp. 194-198.

<sup>5</sup> Mi riferisco alla redazione francese della *Chevalerie Ogier*, la cui composizione viene situata tra il 1185 e il 1200: il *terminus post quem* è dato dalla canzone di *Gerbert de Metz*, situata da Lecoy,



protagonista che non era riuscito ad entrare nella città di Pavia<sup>7</sup>, dato che re Desiderio aveva chiuso la porta. Ogieri, al servizio del re longobardo, combatte con Ami e Amile, che sono invece sostenitori di Carlo Magno, e ne esce vincitore<sup>8</sup>.

*L'escharpe* è spesso, ma non sempre, citata in dittologia con *bordone*: entrambe le voci rimandando al mondo dei pellegrinaggi e diventano un binomio consolidato, simbolo identificativo di chiunque decida di indossare i panni di un viandante, sia perché mosso da necessità di penitenza sia perché debba nascondere la propria identità. Quest'ultima è la situazione in cui si trova, negli ultimi decenni del XII sec., Horn, protagonista eponimo del *Roman*<sup>9</sup>, dove, *l'escreppe*, con un *chapeau* e un *burdun*, figurano come attributi imprescindibili di un pellegrino, tanto più se sotto queste misere sembianze si cela in realtà un prode cavaliere quale è Horn<sup>10</sup>, il cui bell'aspetto è difficilmente nascondibile<sup>11</sup>.

Sempre dello stesso periodo è il *Roman d'Auberi*<sup>12</sup>, dove *l'escharpe* è annoverata tra gli oggetti che ogni pellegrino porta con sé, insieme a un *bordon*, un *chapel* e a un *doublier*<sup>13</sup>, tanto che il viandante in cui si imbatte Aiol nella sua *chanson*<sup>14</sup> è abbigliato pressoché nello stesso modo<sup>15</sup>. Ancora, nel *Renaut de Montauban*, il cugino del protagonista, Maugis, come già Horn, nasconde la sua vera identità grazie all'equipaggiamento dei viandanti, rappresentato da una *eschierpe* e un *bourdon*<sup>16</sup>.

Chi volesse intraprendere questo pio viaggio, riceveva questi due strumenti fondamentali dall'autorità religiosa, così che fossero benedetti: tracce di questa tradizione si trovano già in una carta latina del 1174 ed essa permane almeno fino al

---

appunto nel 1185, mentre il *terminus ante quem* è stabilito dal romanzo *Huon de Bordeaux*, in cui si trova una sintesi della *Chevalerie Ogier*, fr. Lecoy 1956, pp. 417-435 ed Eusebi 1963, pp. 34-35.

<sup>6</sup> È il v. 5888 in Barrois 1842, vol. 1, p. 239; cfr. anche l'edizione Eusebi 1963, p. 257, al v. 5861 «escerpe as cols».

<sup>7</sup> Per le vicende di Amis e Amile rimando a Bedier 1907.

<sup>8</sup> Barrois 1842, vol. 2, pp. 241-242; vedasi anche Eusebi 1963, pp. 258-260.

<sup>9</sup> Pope 1955-1964.

<sup>10</sup> Ai vv. 3682-3684 «en la sale est entre li paumer pelerin. / escreppe ot e burdun e un chapeau feutrin, / par mi çoe que povre iert bien semblot de bon lin», in Pope 1955-1964, vol. 1, p. 126.

<sup>11</sup> Al v. 4039 si parla di «char blanche et fresche la colur», in Pope 1955-1964, vol.1, p. 137.

<sup>12</sup> Benary 1931.

<sup>13</sup> In Benary 1931, p. 57

<sup>14</sup> Ardouin 2016.

<sup>15</sup> Sono i vv. 1536-1538: «bordon ot et escarpe, paume et espi / et boin mulet anblant a son plaisir / et vaillant escuier a li servir», in Ardouin 2016, vol 1, p. 286.

<sup>16</sup> Ai vv. 6835-6836 e al v. 9047 in Verelst 1988, p. 378 e p. 436.

XV sec., come testimonia la *Chronique normande* del notaio apostolico Pierre Cochon<sup>17</sup>, compilata tra il 1409 e il 1430. Qui, nella sezione dedicata alle vicende di Luigi IX di Francia, noto anche come Luigi il Santo, si racconta di come il sovrano, tanto malato da essere in punto di morte, guarì improvvisamente, facendo voto di partire per una crociata. Una volta ristabilitosi Luigi IX si recò a Saint Denis dove «prist escreppe et bourdon»<sup>18</sup>, benedetti dal vescovo durante la messa. Il re di Francia, dunque, si mette nei panni di un pellegrino, con un estremo atto di sottomissione nei confronti di Dio: se è pur vero che si tratta di campagne militari, le crociate erano considerate allo stesso tempo un viaggio di penitenza, un vero e proprio pellegrinaggio<sup>19</sup>.

L'associazione tra il simbolo reale (o più genericamente, nobiliare) e quello dei pellegrini viene resa esplicita nelle opere legate all'araldica, come succede nel quattrocentesco bestiario araldico<sup>20</sup> conservato nel manoscritto M. 19 della biblioteca del College di Arms<sup>21</sup>: qui nel descrivere uno scudo viene detto che la *bende*, ossia una fascia dipinta che lo attraversa dall'angolo superiore destro fino all'angolo inferiore sinistro<sup>22</sup>, può essere chiamata in due diversi modi, *escreppe* se «represente la pelerin»<sup>23</sup>, *bende* se rimanda invece all'*estolle*, un ornamento sacerdotale<sup>24</sup> « qui senefie le lien de quoy Nostre Seigneur fu lié par sa souffrance et humblesce»<sup>25</sup>.

Se però *bordone* appartiene esclusivamente a questo registro settoriale, non è così per *escharpe*, che mantiene anche un senso più generale di 'drappo di stoffa'<sup>26</sup>. Queste sfumature di significato si trovano anche all'interno della medesima opera: nella già citata *Chronique* di Philippe Cochon si trova citata anche una «escreppe d'or»<sup>27</sup> donata

---

<sup>17</sup> Beaurepaire 1870.

<sup>18</sup> Nella *Chronique* si trova in realtà un errore: l'autore scrive infatti che Luigi IX si recò a Notre Dame per prendere bisaccia e bordone, per il testo e la citazione vedasi Beaurepaire 1870, p. 41. Vedasi anche Le Goff 1996.

<sup>19</sup> Per la letteratura sulle crociate rimando a Flori 1995 e Flori 2009.

<sup>20</sup> Houwen – Eley 1992.

<sup>21</sup> Per la descrizione del codice vedasi Campbell 1988, vol. 1, pp. 161-166.

<sup>22</sup> Pastoreau 1979, p. 319, vedasi anche DMF s.v. *bende*.

<sup>23</sup> Houwen – Eley 1992, p. 500.

<sup>24</sup> DMF s.v. *étolle*.

<sup>25</sup> Houwen – Eley 1992, pp. 500-501.

<sup>26</sup> *Escharpe* resta comunque la traduzione in "linguaggio tecnico" del latino *pera* che indicava, appunto, la bisaccia dei pellegrini: ne sono una prova i glossari anglonormanni che traducono alcune voci latine, glossando, appunto, *pera* con *escreppe/escrippe* vedasi Hunt 1991, vol. 1, p. 416 p. 424.

<sup>27</sup> Beaurepaire 1870, p. 285.

dalla città di Rouen a Caterina di Valois, neosposa di re Enrico V di Inghilterra. Si tratta di un ornamento, non di una misera bisaccia in cuoio, portato di traverso sul corpo, riccamente decorata, con pietre preziose e ricami<sup>28</sup>.

Per quel che riguarda la lingua d'oc<sup>29</sup>, non è una voce particolarmente attestata. In ambito lirico si trova una sola volta la forma suffissata *escarcella*: si tratta del sirventese *Un sirventes trametrai per messatge* di Peire Cardenal (*BdT* 335.68) contro Esteve de Belmon<sup>30</sup>, composto probabilmente tra il 1212 e il 1213<sup>31</sup>. Anche in questo contesto, *l'escarcella* del v. 20<sup>32</sup> rimanda all'ambito dei pellegrinaggi: l'autore invita Esteve, con toni non proprio amichevoli, a intraprendere un viaggio di penitenza verso Santiago de Compostela, così da espiare la sua grave colpa, quella di aver commesso un assassinio<sup>33</sup>.

La voce si trova in testi a carattere documentale, come il libro dei conti dei fratelli Bonis, originari della Guascogna, in cui viene annotata una «escrasela petita»<sup>34</sup> e due *escarsela*<sup>35</sup>. In questi ultimi casi, *l'escarsela* è spogliata del suo significato religioso, ma sarà più da intendere come una generica borsa, atta contenere i più diversi oggetti o diventando essa stessa un ornamento.

Va infine operato un ultimo distinguo: il francese conosce anche la forma suffissata *escarcelle*<sup>36</sup> ma si tratta di una voce scarsamente attestata probabilmente legata all'italiano stesso<sup>37</sup>, dato che la prima attestazione è posteriore a quelle della penisola<sup>38</sup>.

---

<sup>28</sup> Vedasi DMF s.v. *écharpe* al punto 1, oltre a Labord 1853, vol. 2, p. 266. Non indago oltre sullo sviluppo di questo significato, dato che nei cantari si trova solo *iscarsella* come bisaccia.

<sup>29</sup> Levy s.v. *escarsela*; Raynouard s.v. *escarcella*.

<sup>30</sup> L'edizione è in Vatteroni 2013, vol. 2, pp. 797-812, ma cfr. anche Lavaud 1957, pp. 144-148.

<sup>31</sup> Vatteroni 2013, pp. 797-800.

<sup>32</sup> Vatteroni 2013, p. 801.

<sup>33</sup> Per le note su questo personaggio, rimando a Fabre 1909.

<sup>34</sup> Forestié 1890-1894, vol. 1, p. 221.

<sup>35</sup> Forestié 1890-1894, vol. 2, p. 56 e p. 174.

<sup>36</sup> DMF s.v. *escarcelle* 2; FEW III, p. 271a; GDC s.v. *escarcelle* e TLFi s.v. *escarcelle*.

<sup>37</sup> Come si è visto la voce è piuttosto rara in provenzale, ma non si può escludere un contatto tra le lingue, anche se, a parer mio, è più probabile un'influenza dell'italiano per la forma suffissata.

<sup>38</sup> Per quel che riguarda l'italiano antico vero e proprio, come si vedrà la prima attestazione letteraria è di qualche anno precedente, in Giacomino da Verona ma la voce circolava già in tempi precedenti come testimonia la carta del 1174 citata da Larson 1995, pp. 579-580 e gli altri documenti mediolatini esemplati in area italiana, cfr. Du Cange s.v. *scarcella*. Per questo motivo ho qui discusso della voce *écharpe* che sembra, a parer mio, essere all'origine della voce italiana, a cui la tradizione letteraria e non, ha poi aggiunto un suffisso diminutivo.

*Escarcele* si trova in un testo francese solo verso la fine del XIII sec., il *Dit d'Amour* di Guillaume d'Amiens<sup>39</sup>: la voce qui si trova usata in senso metaforico, dato che l'autore veda la sua *escarcele* tagliata dal dio Amore, a tal punto potente da privare il poeta della sua forza<sup>40</sup>, rappresentata qui, appunto, dalla bisaccia.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La dipendenza dal francese *escharpe* è ipotizzata da Larson<sup>41</sup> sulla base della forma *scarp sella*<sup>42</sup>, con mantenimento della consonante bilabiale sorda, riportata in una carta latina del marzo 1174, forse legata alla città di Poggibonsi. Qui la *scarp sella* è una borsa di cuoio per il denaro che viene consegnata da un abate a tutti coloro che vogliono partire pellegrini per Santiago de Compostela.

Questa bisaccia viene consacrata nei giorni prima della partenza, come scrive Giacomino da Verona nel suo poemetto *De Babilonia civitate infernali*<sup>43</sup> che ne ribalta però il contesto: non è un viaggio sacro, ma demoniaco, in cui è un demone, «compagnon de Sathan»<sup>44</sup>, a consacrare la partenza del «falso cristian»<sup>45</sup>, “benedicendogli”, appunto, la *scarsella*.

Le attestazioni successive si devono al *Fiore*<sup>46</sup> e, in molti casi, è stato possibile è stato possibile trovare una corrispondenza tra l'uso di *scarsella* nei sonetti e di *escharpe* nel *Roman de la Rose*. Nella lirica CXXIX, ad esempio, viene citata una *scarsella* come parte dell'equipaggiamento di Astinenza che assume le sembianze di un pellegrino per poter raggiungere Mala-Bocca<sup>47</sup>. Il sonetto corrisponde ai vv. 12044-12081 del *Roman*, dove Astenance si avvia, portando con sé un bordone e un'*escharpe* «pleine de soussi»<sup>48</sup>. La

---

<sup>39</sup> Jenaroy 1893.

<sup>40</sup> «L'escarcele m'a resoiet, / qi de l'amour qi ore kiet / m'arestet et tient pour encoupé», sono i vv. 19-21, in Jeanroy 1893, p. 59.

<sup>41</sup> Larson 1995, pp. 579-580.

<sup>42</sup> Si noti che nello svedese antico si conserva la forma *skrappa*.

<sup>43</sup> La composizione di questo poemetto didascalico risale alla seconda metà del XIII sec., Contini 1960, vol. 1, pp. 638-652.

<sup>44</sup> Contini 1960, vol. 1, p. 644.

<sup>45</sup> Contini 1960, vol. 1, p. 644.

<sup>46</sup> Contini 1984.

<sup>47</sup> Nello stesso sonetto si trova un'attestazione di *bordone*, altro elemento imprescindibile per i viaggi di pellegrinaggio. Per il testo, cfr. Contini 1984, pp. 260-261, per *bordone* vedasi *infra* pp. 158-167.

<sup>48</sup> Langlois 1914-1924, vol. 3, p. 227.

saccoccia, così come il bordone, è presente in entrambi i testi, ma il suo contenuto è molto diverso: nel *Fiore*, la bisaccia di Astinenza è piena di *forneccio*, 'refurtiva'<sup>49</sup>, come viene anche ribadito nel sonetto successivo<sup>50</sup>, mentre quella di Astenace è carica di *soussi*, 'preoccupazioni'. Ancora, l'occorrenza di *scarsella* al v. 7 del sonetto CCXXVIII<sup>51</sup>, sempre accompagnata da *bordone*, trova una corrispondenza con il verso 21353<sup>52</sup>, mentre quella del v.14, «la scarsella sì era san' costura»<sup>53</sup>, ricalca il francese «l'escharpe est de bone faiture, / d'une pel souple senz cousture»<sup>54</sup>. Infine, l'ultima attestazione rintracciata nel *Fiore*, al sonetto CCXXX<sup>55</sup>, corrisponde al v. 21606 del *Roman de la Rose*<sup>56</sup>: 4 delle 5 occorrenze del *Fiore* trovano pieno riscontro nella fonte francese e anche la quinta può dirsi certamente influenzata dal *Roman*. Non vi sono dubbi dunque che la lingua d'oïl abbia agito da modello per l'uso di *scarsella* nel *Fiore*, ma, come per *bordone*, si può immaginare che la voce abbia in realtà un'origine molto antica<sup>57</sup> e che andasse via via cristallizzandosi nell'immaginario medievale come un altro elemento indispensabile per chiunque volesse intraprendere un pellegrinaggio.

Questa bisaccia, chiamata con diversi nomi, come testimonia il *Declarus* di Senisio<sup>58</sup> che scrive che «[la saccoccia] dicitur sportella scarchella, sacculum, pautunera, et proprie que portatur a peregrinis sub assilla, pendens a collo»<sup>59</sup>, diventa anch'essa una compagna imprescindibile per i pellegrini, al pari del *bordone* con cui spesso si trova in dittologia, come nella *Cronica* di Giovanni Villani<sup>60</sup>, la *Novella d'un barone*<sup>61</sup> e il

---

<sup>49</sup> Du Cange s.v. *fornicum* e REW 3453, oltre a Contini 1984, p. 261.

<sup>50</sup> «Falso-Sembiante, sì com'on di coro / religioso e di santa vita, / s'aparec[c]hiò, e sì avea vestita / la roba frate Alberto d'Agimoro. / Il su' bordon non fu di secomoro, / ma di gran falsità ben ripulita; / la sua scarsella avea pien'e fornita / di tradigion, più che d'argento o d'oro; / ed una bib[b]ia al collo tutta sola / portava: in seno avea rasoio tagl[i]ente, / ch'el fece fab[b]ricare a Tagliagola, / di che quel Mala-Bocca maldicente / fu poi strangolato, che tal gola / avèa de dir male d'ogne gente», in Contini 1984, p. 262 (sottolineatura mia).

<sup>51</sup> Contini 1984, p. 458.

<sup>52</sup> Langlois 1914-1924, vol. 5, p. 81.

<sup>53</sup> Contini 1984, p. 458.

<sup>54</sup> Si tratta di vv. 21357-21358, in Langlois 1914-1924, vol. 5, p. 81.

<sup>55</sup> Contini 1984, p. 462.

<sup>56</sup> Langlois 1914-1924, vol. 5, p. 91.

<sup>57</sup> Larson 1995, pp. 579-580.

<sup>58</sup> Marinoni 1955.

<sup>59</sup> Marinoni 1955, p. 116, ma cfr. anche p. 66. Per il rapporto tra *scarsella* e latino vedasi anche il glossario trecentesco latino-aretino in cui *pera*, 'bisaccia', viene glossato come *scarssella*, in Pignatelli 1995, p. 304 [testo pp. 284-316] (sottolineatura mia).

<sup>60</sup> Porta 1990-1991, vol. 1, p. 401.

*Centiloquio* del Pucci<sup>62</sup> o, prevedibilmente, in opere di stampo religioso, come la *Leggenda di santo Giuliano*<sup>63</sup>, lo *Specchio* di Jacopo Passavanti<sup>64</sup>.

Se *bordone* resta una voce esclusivamente del lessico religioso, *scarsella* conosce anche uno sviluppo diverso: con il senso generico di 'borsa di cuoio', dal contenuto variabile, si trova in diversi testi, anche come ornamento, come testimonia ancora la *Cronica* di Giovanni Villani che, nel descrivere l'abbigliamento dei Francesi indugia sui dettagli di una nuova moda, secondo la quale i giovani portano una «grande iscarsella alla tedesca sopra il pettignone»<sup>65</sup>.

La *scarsella* non può essere donata né ricevuta in dono per le novelle spose di Firenze, almeno agli inizi del Trecento, come testimoniano gli statuti emanati dalla città nella prima del XIV sec.<sup>66</sup>, e non deve necessariamente contenere il denaro per il pellegrinaggio, ma può anche diventare il posto adatto in cui conservare documenti preziosi, come nella *Tavola Ritonda*, dove Ghedino/Kahedin vi nasconde una lettera d'amore della regina Isotta, credendola a lui destinata<sup>67</sup>. Nonostante la *Tavola Ritonda* dipenda, più o meno direttamente, dal francese *Tristan en prose*, non credo sia necessario imputare al *roman* l'uso di *scarsella* nel testo italiano, che guarda in realtà anche a modelli autoctoni. In particolar modo, le vicende amorose di Ghedino ricordano, nella descrizione della sofferenza<sup>68</sup> e del personaggio di Isotta, la lirica italiana duecentesca, con sintagmi propri del lessico stilnovistico<sup>69</sup>. Se si prende poi

---

<sup>61</sup> Zambrini 1853, pp. 17 e 25.

<sup>62</sup> In San Luigi 1772-1775, vol. 1, pp. 145 e 148.

<sup>63</sup> Fiacchi 1872, p. 251.

<sup>64</sup> Polidori 1856, p. 121. Cito dall'edizione Polidori in quanto registrata nel *corpus* TLIO ma cfr. anche la nuova edizione Auzzas 2014.

<sup>65</sup> Porta 1990-1991, vol. 3, p. 302 (sottolineatura mia).

<sup>66</sup> «Item che niuna donna sposa o altra persona per liei il dì che ne va a marito, overo il dì che tornerà a casa del padre o coniunti, overo poi infra sei misi che verranno, porti, mandi né doni, o faccia dare o donare alchuno velo, borsa, cintura, o scarsella o altra cosectta o cosa da donare, pena di lr. vinticinque e per quante cose, persone e volte si contra facesse ne le cose del presente capitolo vietate; salvo che possa portare e donare, quando ne va a marito, infino in soldi vinti per lo scalzare della sposa a chui vorrà, e possa donare alla cameriera o altra donna che mannasse secu infino in uno fiorino d'oro o la valuta e non più; a la dicta pena chi contra facesse», in Emiliani-Giudici 1866, vol. 3, p. 154 (sottolineatura mia).

<sup>67</sup> Per le infelici vicende di Ghedino/Kahedin rimando a Murgia 2012, oltre che Baumgartner 1970, Rabeyroux – Roland 1990 e Ménard 1993. Più in generale, vedasi anche Murgia 2015.

<sup>68</sup> Si veda il contributo di Ciavolella 1976.

<sup>69</sup> Si guardi al capitolo LXVIII in cui si legge «ecco per la sala venire la piacente Isotta, accompagnata da dame e damigelle. Ed era addobbata d'una bella partita e di fini colori; e li

L'incipit della lettera che il cavaliere scrive a Isotta, si può notare come l'epistola sia in realtà un lungo elenco di strutture stereotipate della lirica delle Origini, in cui è possibile scorgere precisi rimandi ad alcuni autori. Ghedino comincia la lettera per la sua bella dama scrivendo

Alla reina delle reine, dama delle dame, intima e nobilissima, d'ogni biltà incoronata, sopra ogni piacente stella, giglio di chiarore, fresca e nobile rosa aulente, fiore novello, pietra preziosa, gemma purificata, piena di bellezze, d'ogni bontà e virtù ornata; io Ghedino a voi mi raccomando. Con umiltà pregata priegovi, madonna reina Isotta, pantera aulente, salamandra afinita, mia breve vita sia racconsolata...<sup>70</sup>

Sia la salamandra che la pantera sono due animali dal discreto passato letterario: la prima si trova citata nel *Madonna dir vo voglio* di Giacomo da Lentini<sup>71</sup> e nella lauda *O papa Bonifazio* di Jacopone da Todi<sup>72</sup>, mentre il temibile felino è già in *Gioiosamente canto* di Guido delle Colonne<sup>73</sup>, oltre che nel *Detto d'amore*<sup>74</sup> e in *Lo fin pregi' avanzato* di Guinizzelli<sup>75</sup>. L'intero contenuto della lettera è in realtà una creazione dell'autore della *Tavola Ritonda*: nel *Tristan en prose* si trova solo un accenno a questa epistola, di cui non viene riportato il testo, come invece succede nel testo italiano<sup>76</sup>. *Scarsella* non è da considerarsi un gallicismo indotto dalla fonte, quanto piuttosto come una voce ormai del tutto acclimatata, a cui gli autori della penisola potevano ricorrere senza che la si trovasse necessariamente nella fonte galloromanza.

---

suoi biondi capelli andavan giù per le spalle di dietro, sì come era l'usanza; e in su sua testa portava una gentile e bella corona d'oro e di pietre preziose; e nel viso sì pareva una rosa novella, morbida, onesta e piacente; tanto leggiadra quanto dire si potesse, e nel vero bella quanto natura mai seppe o poteva niuna formare. E a quel punto Ghedino, cognato di Tristano, sì la prende molto a mirare, e molto vi si rifaceva in sullo riguardare Isotta». Il passo contiene dei richiami al sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*, oltre che a *Fresca rosa novella, piacente primavera* di Cavalcanti; per il testo della *Tavola Ritonda* cfr. Polidori 1864-1865, p. 247.

<sup>70</sup> Polidori 1864-1865, p. 251.

<sup>71</sup> PSs, vol. 1, p. 12.

<sup>72</sup> Contini 1960, vol. 2, pp. 67-166.

<sup>73</sup> Contini 1960, vol. 1, pp. 97-110.

<sup>74</sup> Rossi 1996.

<sup>75</sup> Contini 1960, vol. 2, pp. 450-484. Per altre possibili fonti dell'epistola cfr. Heijkant 1999.

<sup>76</sup> Ménard 1987-1997, vol. 1, pp. 226-243; ma cfr. anche l'edizione Curtis 1963-1985, vol. 3, pp. 137-142 e pp. 194-213. Nella redazione breve del *roman* le vicende di Kahedin vengono omesse: il cavaliere viene citata da Dynadam come *exemplum* di eroe morto per amore, in Ménard 1997-2007, vol. 3, p. 93 e p. 121.

Sicuramente interessanti sono le occorrenze rintracciate nel volgarizzamento veneziano quattrocentesco dei *Vangeli*<sup>77</sup>: il testo, copiato da un amanuense triestino nel 1369<sup>78</sup>, dipende da un modello francese e non dalla traduzione latina di Girolamo, eccezion fatta per alcune parti dell'opera<sup>79</sup>. Pur non essendo stato possibile un confronto puntuale con la *Bible française du XIII<sup>e</sup> siècle*<sup>80</sup>, ma attraverso un raffronto con la *Vulgata* si può notare come all'italiano *scharsela* corrisponda sempre il latino *pera*: il contesto è molto simile<sup>81</sup>, sono sempre i pellegrini a dover partire con sé una bisaccia che viene distinta da un più generico *sacculus*, un piccolo sacco che conteneva gli averi di chi si metteva in viaggio<sup>82</sup>. La messa a fuoco di questa distinzione<sup>83</sup> è un'ulteriore riprova, a parer mio, dell'ormai avvenuta entrata della voce nel lessico specialistico del pellegrinaggio: la *scarsella* non è una borsa qualsiasi, ma è proprio la saccoccia dei viandanti, atta a custodire, probabilmente, il denaro<sup>84</sup>, mentre il resto degli averi veniva riposto in un sacco. Questa specificazione vale, ovviamente, solo nei contesti religiosi<sup>85</sup>, strettamente legati ai pellegrinaggi, e non nelle situazioni più generiche dove la *scarsella* vale proprio come 'sacco, borsa', che può contenere lettere<sup>86</sup>, pietre magiche<sup>87</sup> o del cibo<sup>88</sup>.

---

<sup>77</sup> Gambino 2007.

<sup>78</sup> Gambino 2007, pp. XVI-XVII.

<sup>79</sup> Dipendono dalla *Vulgata* e non dal francese i passi da Luca 18 a Giovanni 20, cfr. Gambino 2007, pp. XX-XXXIV.

<sup>80</sup> Ad oggi è stata edita solo la *Genesi*, in Quereuil 1988. Per gli studi su questa traduzione francese vedasi Berger 1884 e Bogaert 1992, pp. 179-197.

<sup>81</sup> Gambino 2007, alle pp. 38; 236 e 219.

<sup>82</sup> Vedasi ad esempio il *Vangelo* di Luca: «andè: io ve mando como agnèli entro li luovi; [4] né no portè miga sachi con vui né scharsela né chalçamenta, et no saludè miga alchun homo in lo chamin», che corrisponde al latino «nolite portare sacculum neque peram neque calciamenta et neminem per viam salutaveritis», in Gambino 2007, p. 236 (sottolineature mie).

<sup>83</sup> La stessa distinzione si trova nel volgarizzamento veneto del *Diatessaron*, vedasi Todisco – Vaccari – Vattasso 1938, pp. 62 e 138.

<sup>84</sup> Anche in testi profani, a volte, la *scarsella* è la borsa dei denari: si tratta di una *traslatio* da un contesto propriamente religioso ad un dai toni decisamente diversi, in cui però non si assiste ad una modifica della voce. Si guardi, ad esempio, alle liriche di Pieraccio Tebaldi, che in *Omè, che io mi sento sì smarrito* cita due volte la *scarsella*, che nel suo caso è vuota, dato che non ha denari da mettervi o alla *Cronica* dell'Anonimo Romano. Per il Tebaldi vedasi Marti 1965, p. 729; per la *Cronica* cfr. Porta 1979, p. 142.

<sup>85</sup> La diffusione della voce in questi contesti non conosce limiti geografici: si guardi alla *Sposizione del Vangelo della Passione secondo Matteo*, un testo siciliano del 1373, in cui vengono citati «saccu et (...) scarchella», in Palumbo 1954, vol. 2, p. 23.

<sup>86</sup> Nella *Tavola Ritonda*, come si è già visto, ma anche in una lettera di Gontieri de' Sansedoni a Goro de' Sansedoni, in Paoli – Piccolomini 1871, p. 92.



Come per *bordone*, dunque, la voce è, a parer mio, da considerarsi ormai del tutto acclimatata e svincolata dal *escharpe* francese, da cui, comunque, dipende almeno in origine. Il fatto che si sia specializzata nel lessico dei pellegrinaggi ha fatto sì che *scarsella* si allontanasse progressivamente dalla lingua d’oïl e che diventasse una voce propriamente italiana. Non è necessario ricorrere ad un intermediario d’Oltralpe per giustificare le *scarselle* della Penisola, nemmeno nel caso del *Fiore*, dove pur certamente il *Roman de la Rose* ha fatto da modello: la presenza di *escharpe* nel testo francese ha forse orientato la scelta dell’autore che però ha attinto al bagaglio delle sue conoscenze. I pellegrinaggi hanno ricoperto un ruolo molto importante per tutto il Medioevo ed erano sicuramente una realtà pratica molto più vicina agli autori e a loro pubblico, oltre che più immediata di quanto lo fosse l’alta letteratura galloromanza.

◇ La voce nei cantari:

L’occorrenza rintracciata nel cantare del *Fiorio e Biancifiore* presenta la *i-* prostetica, un fenomeno piuttosto raro in italiano antico ma molto frequente nella lingua d’oïl, che infatti presenta la forma *escharpe*, in cui la vocale d’appoggio è rappresentata dalla *e*<sup>89</sup>. Come per *bordone*, si tratta di una voce usata dal canterino senza una vera e propria influenza della fonte, che fa cenno ad una generica situazione di pellegrinaggio<sup>90</sup>.

Non credo sia necessario, quindi, ipotizzare un modello francese per l’uso di *iscarsella* nel *Fiorio e Biancifiore*: piuttosto, bisognerà immaginare che il canterino sia ricorso alle sue competenze “tecniche” del lessico specifico dei pellegrinaggi. La voce deve dunque

---

<sup>87</sup> Si tratta dell’elitropia, la pietra magica che Calandrino, nella novella 3 della giornata VIII, crede di aver trovato e grazie alla quale pensa di poter diventare invisibile, in Branca 1976, p. 516.

<sup>88</sup> Si guardi alle *Trecentonovelle* del Sacchetti, in cui nella *scarsella* si trova «una gran sanna di porco», in Pernicone 1946 p. 572, ma cfr. anche la nuova edizione Zaccarello 2014, p. 588, che si basa su un testimoniale diverso.

<sup>89</sup> Non credo sia possibile, a oggi, distinguere se la vocale prostetica sia dovuta ad una vicinanza maggiore con il francese o se sia, semplicemente, una delle rare (per quel che riguarda l’italiano) occasioni di ricorso ad una vocale d’appoggio incipitaria. Segnalo che *iscarsella* con *i-* si trova, oltre che nel *Fiorio*, in altre tre opere: la *Cronica* di Giovanni Villani (Porta 1990-1991, vol. 3, p. 302), una lirica di Pieraccio Tebaldi (Marti 1956, p. 729) e nella *Novella d’un barone* (Zambrini 1853, p. 25). I dati sono ricavati dal *corpus* OVI, segnalo che, ad oggi, non si trovano occorrenze con *e-* prostetica, che invece si trova nella voce catalana *escarsella*, cfr. DCVB s.v. *escarsella*, dove viene indicata una derivazione dall’italiano.

<sup>90</sup> Per la versione “aristocratica” di Robert d’Orbigny vedasi Leclanche 2003 p. 6, ai vv. 87-88; per la redazione “popolare” vedasi Pelan pp. 29-32.

essere entrata in italiano in tempi piuttosto antichi, conoscendo poi un rapido acclimatemento. La componente francese ha lasciato ben presto *scarsella* che, già in epoca alta ha perso ogni connotazione di forestierismo per entrare nel registro dei lemmi di un settore tanto importante per tutto il Medioevo come era quello dei viaggi di penitenza.

## So(g)n(i)are v.

‘preoccuparsi, interessarsi’

◇ Forme:

*soniava*.

◇ Occorrenze:

- PG: ▫ LXXXVII.4 Non li valevano lo combattere d’algun latto, / e quella bataia li non soniava niente.

◇ Etimo: dall’antico e medio francese *songnier*<sup>1</sup>, a sua volta derivato dalla radice germanica \*SUNNI, ‘sorge, gram’, tramite il latino medievale SONĬARE, diffusasi a partire dal VII secolo nel lessico giuridico<sup>2</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

In antico e medio francese il campo di utilizzo non rimane solo quello legale e si diffonde ben presto, sia come verbo sia come sostantivo, nella letteratura: lo si trova<sup>3</sup>, ad esempio, già nella *Chanson de Roland*, «pur ço n’unt soign de elme ne d’osberc»<sup>4</sup>, nel *Brut* di Monaco, in una dittologia sinonimica al v. 1009 che non lascia dubbi sull’interpretazione, «il n’unt de moi cure ne suin»<sup>5</sup> e, ancora, nel *Bérinus*, «et de tel

---

<sup>1</sup> FEW XVII, p.273a . Cfr. DMF s.v. *soigner* e s.v. *soin*; GAVI 16<sup>5</sup> s.v. *sogna*; GD s.v. *soignier*; REW 8455; TLF s.v. *soin*.

<sup>2</sup> Du Cange s.v. *soniare*, dove si legge, riferito ad un capitolare «ubi *soniare*, est nostrum *Soigner*, curare, procurare, curam habere. Vox deducta a *soin*, cura: illa vero a *soinus*, *sunnis*, *sonnis*, excusatio, quod qui *soinum* seu *exonium* habent, ver circa rerum domesticarum curam occupati sinti, vel morbo dententi», cfr. Wiener 1999 sull’uso nelle leggi longobarde.

<sup>3</sup> Si trova anche, per due volte, nell’edizione Busby del *Perceval* di Chrétien de Troyes, come variante dei vv. 948 e 1944: «et tant en soing que» rispetto al «et tant est fols que» messo a testo; «ne fun en soign ne empens» contro il «n’estoit de rien en empens» scelto dall’editore. Le cito qui in ragione dell’antichità del manoscritto, il codice siglato P (Mons, Bibliothèque publique, 331/206), benché sia una variante rifiutata dall’editore. P è, invece, il testo dell’edizione Potvin.

Per gli altri testi citati, si tratta sempre di lezioni messe a testo nelle edizioni più recenti.

<sup>4</sup> Segre 1971, p. 570 (sottolineatura è mia).

<sup>5</sup> Chi pronuncia queste parole è lo sconfitto re Padras, che lamenta l’ostilità degli dei: il consiglio ha deciso di condannarlo a morte, a meno che non decida di dare sua figlia Ignogenz a Brut. Il re in realtà accetterà poi di buon grado la richiesta del consiglio: Brut è un cavaliere di nobile lignaggio e ha già dimostrato il suo valore come uomo d’armi in battaglia. Cfr. *Brut* di Monaco, Hofmann – Vollmöller 1877, pp. 26-29 (sottolineatura è mia).

chose se doit il soignier»<sup>6</sup>, testo in prosa del Nord della Francia<sup>7</sup>. Infine, i *Proverbe au vilain*<sup>8</sup> danno nota dell'esistenza della forma femminile *soigne*<sup>9</sup>, così come è femminile il sostantivo conosciuto dall'italiano antico.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Come infatti per i *Proverbe*, in alcuni testi italiani si ritrova *sógna*, 'cura, preoccupazione', presumibilmente dunque ricalcata sul francese: nello *Splanamento* del Patecchio, ad esempio, si trova «qi à rëa fiiola, sovra lei meta sogna, / q'ela no faça quello ond el aiba vergoingna»<sup>10</sup>, così come nell'*Istoria* dello Pseudo Uguccone, «mo quando Eva fo percevua / q'el'era scoperta e nua, / no sai' se Adàm ge n'ave sogna, / mai Eva pur n'ave vergoigna»<sup>11</sup>, nel *Sermone* di Pietro da Bescapè, «se vu trovè in lo castello / Ki ve faça alcun revello, / Dirí ke 'l non abia ça sognia / Ke alo signor fano besogna»<sup>12</sup> e in *Chi conoscesse sì la sua fallanza* di Mazzeo di Ricco, al v. 14, «talotta si comette tal peccato / che s'omo conoscesse il so valore / di dicer mal d'altrui non avria sogna»<sup>13</sup>.

---

<sup>6</sup> Bossuat 1931, p. 156 (sottolineatura è mia).

<sup>7</sup> Per quel che riguarda la lingua di questo romanzo, il DMF riferisce che «Il est donc permis de supposer que le dialecte du poème primitif [bourguignon] a laissé quelques traces dans nos manuscrits, mais que le remaniement en prose fut exécuté dans le Nord de la France, dans une région soumise à l'ensemble des phénomènes picards».

<sup>8</sup> I *Proverbe* sono un testo piuttosto antico, risalgono infatti alla seconda metà del XII secolo e si inseriscono nel solco della letteratura didattico-pedagogica già conosciuta in epoca classica con i *Disticha Catonis*, cfr. Tobler 1895 e Schulze-Busacker 2012.

<sup>9</sup> Ad esempio, nel proverbio 27, «Li fous de sa besoigne / ne cure ne ne soigne / ainz met en nonchaloir. / Ja garde n'i prendra, / tant que li poinz vendra / que riens ne puet valoir. / Qui a oure veut mangier, ainz oure doit apareillier / ce dit li vilains». Tobler 1895 p. 12 (Non si tratta di una sola attestazione, la voce compare anche nei proverbi 47, 60, 100 e 145).

<sup>10</sup> Girardo Patecchio, *Splanamento de li Proverbii de Salamone* in Contini 1960, vol. 1, p. 572 [testo pp. 560-583]. Nello stesso testo, ricorre una seconda volta, «aquele grand riqeçe qe l'om no pò aver, / no le dé desirar ni 'n dé sogna tener, / q'ele fai [de le] pene com' l'aguia qe vola, / e va sì da luitan, no 'nd' avrà una sola», p. 572. Una nuova edizione è nelle CLPIO, I, pp. 68-73 (sottolineature mie).

<sup>11</sup> Pseudo Uguccone, *Istoria*, in Brogginì 1956, p. 62 [testo pp. 53-85]. Anche in questo caso, non si tratta di un'unica occorrenza, *sogna* compare nel testo altre due volte, a p.66 e a p. 84, «lo Dives no 'nd' avèa sogna» e «mo quando te véemo en ta[l] besogna / Qe de ti no avesem<o> sogna?» (sottolineature mie). Una nuova edizione è contenuta nelle CLPIO, I, pp. 59-68.

<sup>12</sup> Pietro da Bescapè, *Sermone* in Keller 1901, p. 51 [testo pp.33-71]. La voce compare una seconda volta, inserito in una costruzione sintattica pressoché identica, a p. 70, «mo quando te videmo in besogna / Ke de ti non avessemo sognia?» (sottolineature mie).

<sup>13</sup> Mazzeo di Ricco, *Chi conoscesse sì la sua fallanza*, in PSs 2009, vol. 2, p. 212. Si noti che anche *talotta* è una forma piuttosto rara nella lirica delle Origini.

A questi, va ad aggiungersi il veronese *Dell'amore di Gesù*, la cui datazione è non è ancora del tutto certa: secondo il suo primo editore, Mussafia, sarebbe più tardo rispetto agli altri testi già citati, in quanto risale agli inizi del XIV secolo<sup>14</sup>, mentre i ben più recenti lavori di Zvonareva fanno risalire il sermone alla fine del Duecento o agli inizi del Trecento<sup>15</sup>.

Dunque, le prime attestazioni in italiano antico del sostantivo femminile *sógna* risalgono al XIII secolo, già ai suoi primi decenni con il Patecchio, e si devono soprattutto all'area settentrionale: tutti i testi rimandano all'area lombardo-veneta<sup>16</sup>, eccezion fatta per quello di Mazzeo di Ricco. Quest'ultimo, però, pur provenendo da un'area geografica differente – l'autore è infatti un poeta della Scuola Siciliana, originario di Messina, il cui testo ci è giunto in veste toscanizzata – condivide con gli altri l'ascendenza, o per meglio dire, la fascinazione per la letteratura d'Oltralpe<sup>17</sup>. Come tutti i poeti della corte di Federico II, seppur della seconda generazione, Mazzeo di Ricco ben conosceva la letteratura provenzale e ne dà chiara prova per ben due volte. Nella canzone *Sei anni ò travagliato* traspone in italiano un componimento di Folchetto di Marsiglia, *Sitot mi soi a tart aperceubutz* (BdT 155.21)<sup>18</sup>, sia per quel che riguarda gli aspetti formali che per il contenuto, così come fa in *Lo core innamorato* si rifà al *salut* di Arnaut de Marueil, *Domna, genser que no sai dir* (BdT 30.03)<sup>19</sup>. Il poeta, quindi, aderisce a modelli trobadorici, con modalità ben note a tutti gli autori delle Scuola Siciliana, ma, nel farlo, non si limita alla letteratura in lingua d'oc: a livello lessicale sono piuttosto numerosi anche gli oitanismi che spesso si contraddistinguono

---

<sup>14</sup> «dondo l'è tanto bon e fin l'amor, / pleno d' aolimento e d' ognunca dolçor, / lo Fijo de quest' alta nobel donna / ka, ki ke sia quelui ke no n' à sogna, / pur lo meo cor no mel po soferir / enfin che no disi cantar e dir» Mussafia 1864, p. 50 [testo pp. 46-56] (sottolineature mie).

<sup>15</sup> Zvonareva 2016.

<sup>16</sup> Più nel dettaglio: lo *Splanamento* proviene dall'area cremasca, *l'Istoria* è lombarda così come lo è il sermone di Pietro da Bescapè, mentre il *Dell'amore di Gesù* è veronese.

<sup>17</sup> Il Patecchio si dimostra più volte, anche nel corso di questo lavoro di tesi, sensibile alla letteratura d'Oltralpe, basti pensare alle *Noie*, che si rifanno alla tradizione dell'*enuieg* provenzale ed è a sua volta fonte per il sermone di Pietro da Bescapè, che qui ne riprende anche la sintassi e le rime. *L'Istoria* è riconducibile ad un ambiente di cultura franco-italiana.

<sup>18</sup> Cfr. *PSs*, vol. 2, p. 694 [testo pp. 694-700], Gaspari 1882 pp. 114-115 e, più in generale sulle modalità di rielaborazione, Giannini 2000.

<sup>19</sup> Cfr. *PSs*, vol. 2, pp. 671-672 [testo pp. 672-677], Crescini 1926, Nannucci 1837-1838, vol. 1, p. 175.

come *unica* nell'intera tradizione siciliana<sup>20</sup>, come, appunto il *sogna* del sonetto in questione, tanto insolito da essere segnato dal Bembo a margine nel codice V<sup>21</sup>.

Un probabile impreziosimento, dunque, tramite l'utilizzo di un sostantivo pressoché sconosciuto alla lirica centro-meridionale ma già attestato in area lombardo-veneta, da parte di un autore colto e raffinato, a tal punto sperimentatore da comportarsi in modo analogo una seconda volta, con il gallicismo *affetamente* nella già citata canzone *Sei anni*. In questo caso, si tratta di un *unicum* per la tradizione siciliana ma la voce è utilizzata sia da Guittone, corrispondente del messinese Mazzeo di Ricco, sia da altri autori del Nord Italia<sup>22</sup>.

◇ Approfondimento: il problema dell'omonimia.

Se per *affa(i)tamento* l'evoluzione fonetica del nesso -CT- > *it* ne garantisce la provenienza galloromanza<sup>23</sup>, per *sogna* e *sognare* ci si trova in una situazione diversa<sup>24</sup>: entrambi vanno considerati come gallicismi semantici, destinati per altro, ad avere scarsissima fortuna, tanto che solo il sostantivo è attestato nei dizionari, mentre manca del tutto la forma verbale. La completa omonimia con l'it. *sognare*, 'fare un sogno; immaginare', dal latino SOMNIĀRE, derivato di SOMNĪUM, ha fatto sì che a prevalere fosse questa forma a discapito di quella che, anche in ragione di questo limitato campo di diffusione<sup>25</sup>, credo possa essere considerata pienamente come un gallicismo,

---

<sup>20</sup> Tra gli altri, segnalo "gelata", in *Amore, avendo interamente voglia*, che trova corrispettivo nell'occitano *gelada* e nel francese *gelee*, in *PSs*, vol. 2, p.667.

<sup>21</sup> Si tratta del codice che contiene tutte le liriche attribuite a Mazzeo di Ricco, manoscritto Vat. Lat. 3793; cfr. Antonelli 1992, Leonardi 2000 e *PSs*, vol 2, p. 714.

<sup>22</sup> *PSs* 2009, vol. II, p. 699; Gaspary 1882, p. 269 e Baer 1939 pp. 16-17.

<sup>23</sup> L'origine è il latino FACTUM, diventato poi *fait* in francese, cfr. Cella 2003, pp. 309-310 e Larson 1995 p. 18.

<sup>24</sup> Come diversa è la storia di un altro gallicismo, *bisogno*, di antichissima introduzione: questa voce si diffonde in ambito giuridico nei territori di Pisa e Lucca già a partire dal 1042 («et detinendum et defensandum de placitum et de bisonium contra omnes omnes», Larson 1995 s.v. *bisogno*) con un significato propriamente feudale per poi uscire dall'uso tecnico e assumere un significato più generale nell'uso volgare (perdendo quindi l'originario senso di 'necessità contro una minaccia fisica'). La prima zona di introduzione, per *bisogno*, è quindi l'area toscana che svolge anche il ruolo di centro di innovazione ma non è così per *sogna* e *sognare*, che non compaiono in né in carte latine di queste zone né in testi dalla veste linguistica marcatamente – o esclusivamente – toscana. Cfr., per la storia di *bisogno*, Cella 2003, pp. 66-67.

<sup>25</sup> Né *sogna* né *sognare* figurano nel registro delle voci di Larson 1995, ulteriore conferma del fatto che queste due forme non si acclimatarono mai nel lessico dell'italiano antico e che non furono

introdotto in Italia e nella lirica siciliana per via eminentemente letteraria, su influsso dell'anticofrancese.

◇ La voce nei cantari:

Il caso della *Ponzela Gaia* non è di facile risoluzione: trattandosi di un testo veneto, seppur toscanizzato, è difficile determinare se si tratti di un puro impreziosimento gallicizzante o se le abitudini linguistiche settentrionali del canterino<sup>26</sup> giochino un ruolo più che importante, o, ancora, in qual misura influiscano entrambi i fattori.

È stato quindi condotto un ulteriore spoglio linguistico, secondo una duplice direttiva: oltre che ad una verifica nel *lai di Lanval* di Maria di Francia, è stato sottoposto all'indagine linguistica anche quello che potrebbe essere definito un "dossier Gaia"<sup>27</sup>, cioè tutti quei testi che danno traccia della fortuna del personaggio di Gaia.

Nel *lai* non ci sono occorrenze né del sostantivo *soign* né del verbo *songnier*, e lo stesso si può dire per il "dossier Gaia": in questo dossier figurano testi molto diversi tra loro, accomunati però dalla presenza del personaggio di Gaia, che certo dovette godere di una discreta fortuna, data anche la varietà di ruoli che la *ponzela* ricopre. Tra tutti, sono stati presi in esame i testi in italiano<sup>28</sup> fra cui: la carta 77 del manoscritto II.IV.126 della biblioteca Nazionale Centrale di Firenze<sup>29</sup>, la *Tavola Ritonda*<sup>30</sup>, in cui Gaia compare come

---

accolte nemmeno nelle aree della Toscana dimostratesi più ricettive nei confronti delle innovazioni linguistiche.

<sup>26</sup> Almeno in questo caso, credo si possa escludere che si tratti di un intervento del copista. Come già dimostrato, la voce è particolarmente rara, motivo per cui mi sembra improbabile, oltre che poco economico, pensare che non si tratti di una scelta d'autore.

<sup>27</sup> Cfr. Barbiellini Amidei 2000, pp. 165-207.

<sup>28</sup> Ci si è limitati ai testi in italiano in quanto si voleva verificare se *sogna* e *sognare* avessero goduto di una fortuna anche solo per così dire "settoriale". Se la lingua ha stabilito i confini per quest'indagine, non è stato così per la questione della datazione: non sono stati presi in analisi soltanto i testi coevi, ma anche quelli più antichi del codice latore del cantare della *Ponzela Gaia*, così come i più recenti.

<sup>29</sup> Il codice risale al XIV secolo, il brano, in prosa toscana, inizia *ex abrupto* dopo una lacuna piuttosto grande e racconta le vicende finali del cantare, cfr. Varanini 1957, che trascrive il testo nell'Appendice, pp. 47-49.

<sup>30</sup> Per i passi in cui, nella *Tavola Ritonda*, figura Gaia è stato condotto un confronto puntuale con le ottave nel cantare, ma allo stesso tempo, tramite il *corpus* TLIO in Gattoweb è stato possibile verificare tutte le occorrenze di *sognare* all'interno della compilazione in prosa. Sono state localizzate quattro occorrenze (ai capitoli, XXXII, XLV, CXXVI) ma in tutti i casi è da intendersi

episodio secondario nel corso della narrazione delle vicende di Tristano<sup>31</sup>, una relazione latina di poco successiva al 1395 di Nicola de Martoni<sup>32</sup>, *l'Innamoramento di Galvano* del cremonese Evangelista da Fossa<sup>33</sup> e, in ultimo, *l'Innamoramento de messer Lancilotto e di madonna Genevra* di Niccolò degli Angioini<sup>34</sup>.

In nessuna delle opere citate è stata riscontrata un'occorrenza della forma *sognare*, 'preoccuparsi', né del sostantivo e lo stesso si può dire per i due testi che precedono la *Ponzela Gaia* nell'unico codice latore di questo cantare, **VM** (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX.621; cat. 10697), e cioè i cantari *Apollonio di Tiro* di Antonio Pucci (in una veste marcatamente settentrionale) e il cantare veneto *Storia di Stefano figliuolo d'un imperatore di Roma*. Nella *Storia di Stefano* il verbo *sognare* compare due volte ma entrambe nel senso più comune e, indigeno, di 'fare un sogno; fantasticare'<sup>35</sup>, mentre non si trova nessuna occorrenza nei cantari del Pucci<sup>36</sup>.

---

come l'esito latino di SOMNIĀRE, 'fare un sogno', in quanto tutti i personaggi stanno dormendo.

<sup>31</sup> Si tratta dei capitoli LXXX e LXXXI. Gaia è una figura marginale in questo romanzo toscano in prosa, che risale alla prima metà del Trecento. L'autore di questa vasta compilazione arricchisce le vicende degli eroi principali con numerosi episodi secondari, tra cui appunto quello dell'incontro con la bella vergine Gaia che, come nel cantare è figlia della fata Morgana. Le somiglianze con il cantare, però, si limitano a questo legame di parentela e al vago accenno che viene fatto da Breus al rapimento di Gaia da parte di Galvano, che, però, è appunto solo un accenno poco utili sia ai fini dell'indagine linguistica che di quella sulle fonti. Per quello che riguarda invece i due capitoli citati, in essi viene raccontato dell'incontro tra Tristano e Gaia: quest'ultima viene offerta in sposa al cavaliere dalla madre Morgana, subisce una tentata violenza dal cavaliere Burletta della Diserta e viene quindi ricondotta a casa dal padre Onesun, ancora vergine, cfr. Heijkant 1997.

<sup>32</sup> Si tratta della relazione che il notaio Nicola scrive relativamente al suo pellegrinaggio ai luoghi santi di Gerusalemme: al racconto di ogni tappa, aggiunge indicazioni di leggende classiche e medievali, fra cui, appunto quella di Gaia, che viene citata in quanto figlia di Morgana, la fata proprietaria del castello situato nel canale dell'Eubea. A ulteriore riprova del mancato acclimatemento nel latino medievale degli autori italiani di *sognare* come 'preoccuparsi', va notato come in tutta la relazione non compaia mai. Se questo testo non si è rilevato utile ai fini dell'indagine linguistica va però detto che lascia intendere una probabile circolazione piuttosto antica delle vicende di Gaia e Galvano almeno nelle zone della Campania, da cui proveniva il notaio, cfr. Le Grand 1895; Poli di Spilimbergo 1973 e Varanini 1974.

<sup>33</sup> Si tratta di un romanzo cavalleresco in ottave scritto da un frate cremonese tra il 1494 e il 1497 a Venezia. Qui le vicende di Gaia e Galvano si fondono con quelle di Astore e Morgana, cfr. Barbiellini Amidei 2000, pp. 167-171 e Delcorno Branca 1999 pp. 85-109.

<sup>34</sup> Continuatore dell'*Orlando innamorato*, pubblicò *l'Innamoramento di Lancilotto* nel 1521 a Venezia. Qui Gaia assume progressivamente l'aspetto di una maga malvagia, al punto da arrivare al comando di un gruppo di demoni, cfr. Barbiellini Amidei 2000, p. 208.

<sup>35</sup> La prima occorrenza si trova nel canto X, all'ottava 21, «quando ognomo a chaxa li fo venuto, / e 'l castelano con loro non si sogna, / lo giovene la dama feze vestire / ala franzesca, poi a caxa sua vegnire». La seconda volta è nel canto XII, alla dodicesima ottava, dove si legge «La dona la



Lo spoglio dei singoli testi non ha quindi fornito dati significativi, ma un successivo riesame delle prime occorrenze citate, viste non tanto nel loro, più limitato, contesto letterario individuale, quanto nel più ampio quadro fornito dagli elementi materiali, ha portato alla luce un altro punto di interesse.

Il manoscritto del cantare della *Ponzela Gaia*, il già citato **VM**, appartenne per lungo tempo alla famiglia Saibante di Verona, città in cui la famiglia si nell'ultimo quarto del XV secolo dal Tirolo meridionale. I Saibante raccolsero una notevole libreria che nel XVIII secolo arrivo a contare più di 1521 manoscritti<sup>37</sup>, fra cui, appunto, il codice oggi marciano, presente nella biblioteca sin dagli inizi<sup>38</sup>. Con esso, nella stessa libreria, si trovava il codice Hamilton 390, rimasto proprietà della famiglia Saibante fino a tutto il XVIII secolo<sup>39</sup>. Proprio in questo manoscritto si trovano, ai ff. 26v-83r *l'Istoria* dello Pseudo Ugucione, con le sue tre occorrenze di *sogna*, ai ff. 86r-96v, lo *Splanamento* di Patecchio, con le due occorrenze<sup>40</sup>.

Che *sogna*, 'preoccupazione', sia un termine raro e di scarso successo, mi sembra, a questo punto, fuor di dubbio e la presenza in due codici fortemente legati all'Italia settentrionale ne suggerisce invece una circolazione per lo più legata alle zone delle Lombardia e del Veneto. Peculiare poi è il diverso valore che, a mio parere, questa forma assume: i testi del codice Hamilton 390 non godono di grande prestigio letterario, tanto che il Tobler, primo editore del testo scrisse che «sein dichterisches

---

sepoltura aprì oramai; / per la gola ligò lo marito, e non se insogna, / e dela sepoltura presto lo chavava...». *Storia di Stefano figliuolo d'un imperatore di Roma* in Rajna 1968, p.113 e p. 125. Si noti che il secondo esempio è citato nel *GDLI*, s.v. *insognare*, rafforzativo popolare di *sognare* (sottolineature mie).

<sup>36</sup> Lo spoglio è stato fatto sull'edizione Rabboni 1996, verificando sia il testo dei cantari che le varianti in apparato.

<sup>37</sup> Maffei 1734.

<sup>38</sup> Il manoscritto passò poi, con la morte di Giulio Saibante nel 1783 al Marchese Girolamo d'Adda di Milano. Nel 1928 venne messo in vendita presso la Libreria Antiquaria Hoepli di Milano, dove fu acquistato dal Ministero della Pubblica Istruzione e destinato quindi alla biblioteca Marciana di Venezia. Per la storia del codice, che, tra l'altro, risultò perduto per qualche anno, rimando a Varanini 1959.

<sup>39</sup> Il codice Hamilton passò poi nella collezione di Lord Alexander Hamilton, per poi venire acquisito dalla Königliche Bibliothek di Berlino. Per la storia di questo manoscritto rimando a Meneghetti – Bertelli – Tagliani 2012.

<sup>40</sup> Per la composizione, l'organizzazione e la struttura del manoscritto rimando ancora a Meneghetti – Bertelli – Tagliani 2012 e a Vinciguerra 2004.

Vermögen un seine litterarische Bildung sind gleich gering»<sup>41</sup>, mentre il sonetto di Mazzeo di Ricco è certamente il prodotto di una cultura più raffinata.

La *Ponzela Gaia* si troverebbe a metà: da una parte, la componente linguistica veneta ha sicuramente giocato un ruolo importante, dall'altro non credo vada esclusa l'idea che si tratti di un'impreziosimento letterario, a cui il canterino non è di certo estraneo, tanto più che si tratta di un *unicum* del *corpus* di cantari preso in esame. Il processo di derivazione dal – di poco – più comune sostantivo *sogna* al verbo *sognare* rientrava certamente nelle competenze linguistiche dell'anonimo autore del cantare. Se è pur vero quanto scrive Varanini, e cioè che il destinatario ultimo del prodotto materiale (ma non del cantare in sé e per sé) fosse un pubblico di «lettori o uditori di mediocrissimo livello culturale»<sup>42</sup> e che, dunque, «il trascrittore non avrà certo riprodotto con scrupolo filologico il testo che aveva sott'occhio»<sup>43</sup>, l'unicità della forma *sognare* e le mancate occorrenze negli altri cantari copiati nel codice spingono a credere che si tratti della lezione originale e non di una corrottela successiva. Ancora, non credo vi siano elementi che possano mettere in dubbio l'origine francese<sup>44</sup>: nel Nord Italia (e non solo) la letteratura francese godette di un enorme prestigio letterario e questo si manifesta non soltanto a livello dei contenuti ma anche sul piano linguistico: che il pubblico fosse «mediocrissimo» o no, di certo subiva una fascinazione per la lingua d'Oltralpe, di cui aveva una – forse – minima competenza.

---

<sup>41</sup> Tobler 1884, p. 7. Lo stesso si può dire per Pietro da Bescapè, che trova in Ugucione da Lodi e nello Pseudo Ugucione le sue fonti, così come per il veronese *Dell'amore di Gesù*, un sermone dallo scarso valore letterario.

<sup>42</sup> Varanini 1959, p. 73.

<sup>43</sup> Varanini 1959, p. 73.

<sup>44</sup> Si pensi anche all'ipotesi di Favati 1962, che voleva a monte della *Ponzela Gaia* un ascendente provenzale, forse portato in Veneto da Uc de Saint Circ.

## Soverchianza s.f.<sup>1</sup>

‘superiorità’

◇ Forme:

*soperchianza*.

◇ Occorrenze:

- *Struzione*: ▫ III.XLIII.6 che furon morti per gran crudeltate / da Lancelotto e’suoi per soperchianza...

◇ Etimo: *soverchianza* non è un vero e proprio gallicismo ma si tratta di una voce di origine toscana *soverchio* dal latino parlato \*SUPĒRCULUM, a sua volta da SŪPER, con aggiunta del suffisso *-anza*, su modello dei lessemi provenzali<sup>2</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La voce *souvercle*, ‘excès’ si trova a partire dal XIII sec. in un solo testo<sup>3</sup>, in concomitanza dunque con il diffondersi di *soperchianza* nella nostra penisola, al punto che le rare attestazioni in area galloromanza dipendono in realtà dall’italiano stesso o dal piemontese<sup>4</sup>. Da quest’ultimo dipende l’unica occorrenza di *soperc* in area occitana, che si trova ne *La noble leçon des Vaudois du Piémont*<sup>5</sup>, un’opera poetica didattico-religiosa composta da un autore valdese nella seconda metà del Trecento<sup>6</sup>.

La forma *sorcuidance*<sup>7</sup>, *présomption*’, lascia anch’essa uno sparuto numero di attestazioni, la più antica delle quali risale al XII sec. e si trova nell’*Erec et Enide* di

---

<sup>1</sup> Riporto il lemma d’entrata con la grafia registrata nel lemmario TLIO.

<sup>2</sup> DEI s.v. *soverchio*; DELI s.v. *soverchio*; REW 8460. Cfr. anche GDLI s.v. *soverchianza*, che lo considerata una forma suffissata di *soverchiante*. In Baer 1939 p. 22n è segnalata tra le voci il cui corrispondente provenzale è ben più tardo delle occorrenze in italiano antico (registra la voce come *sorchietanza*)

<sup>3</sup> Si tratta della *Règle du Temple*, registrata nel solo GD s.v. *souvercle*, in Curzon 1886, p. 160, dove alla nota 131.1 viene messa in evidenza la dipendenza dall’italiano.

<sup>4</sup> FEW XII, p. 439b.

<sup>5</sup> De Stefano 1909, p. 17.

<sup>6</sup> De Stefano 1909, p. LXXIII.

<sup>7</sup> FEW II-2, p. 840b.

Chrétien de Troyes<sup>8</sup>, seguita a breve distanza da quella rintracciata nel *Roman de Toute Chevalerie* di Thomas di Kent<sup>9</sup>, a cui viene ad aggiungersi l'occorrenza anglonormanna nei *Roman de Horn*<sup>10</sup>. Il resto delle attestazioni è però più recente<sup>11</sup> rispetto ai primi testi dell'italiano antico a dare traccia di *soperchianza*. Non credo che né il *roman* di Chrétien de Troyes né quello di Thomas di Kent abbiano potuto essere il canale d'arrivo della voce in italiano antico. I romanzi in versi francesi erano sicuramente conosciuti in Italia ma, di fatto, si tratta di tre sole occorrenze precedenti al *soperchianza* di Guido delle Colonne e non è necessario identificare una precisa fonte francese, quando si può invece ipotizzare una linea più diretta dal latino \*SUPĒRCULUM.

◇ Le occorrenze in testi franco-italiani:

È stata rintracciata una sola occorrenza del sostantivo non suffissati in un testo di area franco-italiana<sup>12</sup>: la forma *supercle* si trova nel *Livre de Ghatrif* di Danile Deloc da Cremona<sup>13</sup>. Segnalo però che ne *La complainte de Boece* di Bonaventura da Demena<sup>14</sup>, della seconda metà del XIII sec., si trova il verbo *sopercler*, nel senso di 'sopraffare', con occorrenze, oltre che una volta nel *Livre d'Enachet*<sup>15</sup> e una nella *Guerra di Attila* di Niccolò da Casola<sup>16</sup>.

Si trovano alcune attestazioni di *sorcuidance/sorcuidança/sorcuidanse* in testi che più si avvicinano al francese ma compilati da autori italiani, mi riferisco ad esempio al *Tresor* di Brunetto Latini<sup>17</sup>, al *Devisement dou monde* di Marco Polo<sup>18</sup>, alla *Pharsale* di Niccolò da Verona<sup>19</sup> e alla *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa<sup>20</sup>.

---

<sup>8</sup> Al v. 3103, in Roques [1990]. p. 95. Cfr. DéCT s.v. *sorcuidance*.

<sup>9</sup> Al v. 5849 in Foster 1976-1977, vol. 1, p. 183.

<sup>10</sup> In Pope 1955-1964, vol. 1, p. 44 al v. 1313 si trova la forma *surquidance*.

<sup>11</sup> Cfr. DFM s.v. *sorcuidance*; DMF s.v. *surcuidance* e GD s.v. *sorcuidance*.

<sup>12</sup> Le ricerche sono state fatte tramite il formario di RIALFrI.

<sup>13</sup> In Tjerneld 1945.

<sup>14</sup> In Peron 2014.

<sup>15</sup> In Fiebig 1938.

<sup>16</sup> In Stendardo 1941.

<sup>17</sup> In Beltrami – Squillacioti – Torri – Vatteroni 2007, p. 524.

<sup>18</sup> Eusebi 2018, le occorrenze sono in vol. 1, a p. 80.

<sup>19</sup> Di Ninni 1992, p. 170 al v. 2411.

<sup>20</sup> Cigni 1994, alle pp. 223, 270, 278 e 279.

Tutte queste attestazioni sono imputabili, a parer mio, più alla componente italiana che a quella francese, soprattutto se si pensa che molti di questi testi sono in qualche modo legati alla Toscana, prima area di diffusione di *soperchio/soverchio*.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La voce, che in origine ha il significato di ‘abbondanza’, in negativo ‘eccesso’, si trova soprattutto in testi lirici legati a modelli d’Oltralpe: la prima attestazione si trova in *Amor, che lungiamente m’hai menato* di Guido delle Colonne<sup>21</sup>, una delle più celebri canzoni del poeta che fu uno dei principali autori della Scuola Siciliana. *Soperchianza* si trova qui al v. 4<sup>22</sup>, in rima interna con altre forme suffissate, quali *riposanza – pietanza – possanza – lianza – credanza*, forme la cui terminazione «fu carissima ai Poeti del primo Secolo ed ai Trovatori»<sup>23</sup>, e risponde, forse, a istanze di “gallicizzazione” del testo. La produzione lirica siciliana era ancora ai suoi esordi e cercava quindi una sorta di legittimazione letteraria, rifacendosi ai versi dei trovatori ben conosciuti e ammirati in tutta la penisola<sup>24</sup> ed è quindi facile immaginare che Guido delle Colonne attingesse (o creasse) un vocabolario il più vicino possibile a quello provenzale<sup>25</sup>. Lo stesso uso di *soperchianza* si può trovare in autori come Bonagiunta Orbicciani<sup>26</sup>, Bondie Dietaiuti<sup>27</sup>, Chiaro Davanzati<sup>28</sup>, Monte Andrea<sup>29</sup>, Mazzeo di Ricco<sup>30</sup>, fino a Cino da Pistoia<sup>31</sup>. L’idea

---

<sup>21</sup> In Contini 1960, vol. 1, pp. 97-110. La canzone è citata da Dante nel *De Vulgari Eloquentia* come esempio di «gradus constructionis excellentissimus», in Fenzi 2012, p. 148.

<sup>22</sup> In Contini 1960, vol. 1, p. 104.

<sup>23</sup> Nannucci 1837-1838, p. III.

<sup>24</sup> Se poi si accetta l’identificazione di Guido delle Colonne con il volgarizzatore del *Roman de Troie*, il rapporto tra Italia e Francia in quest’autore si fa ancora più stretto. Cfr. in merito all’attribuzione Gaspary 1882, p. 17; Gorra 1887, pp. 105-108; Cesareo 1924, pp. 64-57; Chiantera 1965 e Dionisotti 1965.

<sup>25</sup> Come già notava Corti, l’uso delle forme suffissate «nasce da una grande fiducia negli elementi tradizionali della lingua poetica e nel rapporto statico fra un dato contenuto e un dato stile; il che vuole ancora dire come permanga la *forma mentis* di natura medievale, per cui strutture linguistiche e stilistiche fisse sono alla base del mondo assoluto dell’espressione, senza le quali si incontrerebbero povertà empirica e caso», in Corti [2005], p. 4.

<sup>26</sup> Al v. 23 di *Gioia né ben non è senza conforto*, in Menichetti 2012, p. 30.

<sup>27</sup> Nel v. 13 di *Allor quando mi membra*, in Catenazzi 1977 p. 113.

<sup>28</sup> *Soverchianza* si trova in quattro diverse canzoni di Chiaro Davanzati, *Novo sapere enovo intendimento*; *Orato di valor, dolce me sire*; *Li contrariosi tempi di fortuna* e *Per la grande abondanza ch’io sento*. Le occorrenze sono in Menichetti 1965, pp. 14, 65, 127 e 180.

<sup>29</sup> *Or è nel campo entrato tal campione*, al v. 79, in Menichetti 1965, p. 211.

<sup>30</sup> Al v. 4 *La ben avventurosa innamoranza*, di Panvini 1962-1964, vol. 1, p. 207.

di 'eccesso', già di per sé in senso negativo, assume un significato ancor peggiore, diventando 'arroganza' od 'offesa', arrecata appunto dalla dismisura, come succede, ad esempio, in due liriche anonime *Fresca cera*<sup>32</sup> e *Dispietata morte*<sup>33</sup>.

Si noti poi che si tratta di voci propriamente toscane<sup>34</sup> che, nell'italiano antico, sono pressoché sconosciute in testi di altre regioni, eccezion fatta per Jacopone da Todi, in cui, per almeno un caso, sembra esserci un eco proprio della canzone di Guido delle Colonne. Nella lauda XXIV dell'edizione Ageno<sup>35</sup>, *O vita penosa, continua battaglia!*, *soperchianza* si trova come rima al verso<sup>36</sup>, in un testo che, come *Amor che lungiamente m'hai menato*, alterna endecasillabi e doppi quinari con rima al mezzo. Jacopone conosceva sicuramente la produzione lirica del XIII sec. e, dato che non si tratta di un vero e proprio provenzalismo e che *soperchianza* si trova per lo più nelle liriche toscane, queste ultime devono necessariamente essere state il tramite per l'arrivo della voce nell'area umbra di Todi<sup>37</sup>.

Se la poesia ha dunque rappresentato il più importante canale di diffusione, va detto che anche la prosa giocò un ruolo non trascurabile: si pensi ai volgarizzamenti dei diversi scritti di Albertano da Brescia, dove *soperchiansa* traduce parole latine connesse sia con la 'tracotanza' sia con l' 'eccesso', come *arrogantia*<sup>38</sup> o *nimietas*<sup>39</sup>. Nei *Vizi e Virtudi* di Bono Giamboni, la *soperchianza* è presentata come un vizio, legato all'idea di arrecare

---

<sup>31</sup> In quattro diversi componimenti dell'autore: *Bene è forte cosa il dolce sguardo; Lasso! Ch'amando la mia vita more; Io che nel tempo reo e Deo, po' m'hai degnato*. Le attestazioni di *soperchianza/soverchianza* si trovano in Marti 1969, pp. 500, 598, 671 e 870.

<sup>32</sup> Si tratta di un discordo duecentesco che recita «ben è senno soferenza, / chiunque la face, / ch'ela vince soverchianza, / poi si posa e tace», sono i vv. 9-12 in *PSs*, vol. 2, p. 953 (sottolineatura mia).

<sup>33</sup> Ai vv. 28-31: «a ciascuno a piagimento / servia e co leanza, / e a nullo afendimento / facea, né soperchianza», in *PSs*, vol. 3, p. 655.

<sup>34</sup> Il fatto che si trovi in *Amor che lungiamente m'hai menato* che pure è di autore siciliano e non toscano non è dipendente dalla successiva toscanizzazione del testo, avvenuta nel momento della compilazione dei canzonieri delle origini: se non fosse una lezione originale, infatti, non tornerebbe la serie di rime.

<sup>35</sup> Ageno 1953, pp. 83-91. Un'altra occorrenza si trova nella lauda XXI, al v. 49, in Ageno 1953, p. 72 [testo pp. 69-74].

<sup>36</sup> Al v. 82, in Ageno 1953, p. 86.

<sup>37</sup> Vedasi anche il laudario urbinato, dove si trova la forma *soperclança*, dove sarà da intendersi come 'tracotanza', in Bettarini 1969, p. 521 [testo pp. 486-535].

<sup>38</sup> Faleri 2009, p. 226. Per il testo latino vedasi Sundby 1873.

<sup>39</sup> Faleri 2009, p. 333. Per il testo latino rimando a Hiltz Romino 1981; mentre per la fortuna dei testi di Albertano vedasi Vaccaro 2011.

un'offesa, per via della propria arroganza<sup>40</sup>. Con questo significato *soperchianza* arriva poi i testi a carattere documentale, come nelle *Denunzie in volgare tratte da una filza di "Criminali"*<sup>41</sup> compilate a Prato nel 1305: qui la *soperchianza* diventa un vero e proprio atto criminale, in cui l'offesa si manifesta anche con la minaccia di stupro<sup>42</sup>.

Un "eccesso" del tutto positivo è invece la *soverchianza* nel *Convivio*<sup>43</sup>: è la Sapienza che supera l'intelletto umano, al punto che è impossibile descrivere con completezza quale sia la sua superiorità sulle capacità di comprensione dell'uomo.

Un'ultima occorrenza interessante è quella che si trova nel glossario provenzale-italiano compilato agli inizi del XIV sec. Questo testo si trova copiato nel codice siglato P (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 41.42), con il *Donatz proensals*, le *Razos de trobar* di Raimon Vidal, oltre che con una raccolta di *vidas* e *razos*, che completano questa sorta di «manuale d'avviamento agli studi provenzali»<sup>44</sup> *ante litteram*. Qui *soperchianza* è in realtà la glossa che traduce il provenzale *Csabraceria*<sup>45</sup>: la patina linguistica del manoscritto lascia intravedere almeno un antografo fiorentino<sup>46</sup> e questo spiegherebbe almeno in parte il perché si ricorra ad una forma legata all'area toscana per spiegarne una voce occitana. È meno evidente la ragione per cui il glossatore ricorra alla variante suffissata e non al perfettamente indigeno *soverchio/soperchio*: su questo è possibile solo avanzare delle ipotesi. *Soperchianza*, come si è visto, è entrata nella lirica dell'italiano antico a partire dal XIII sec., diventano una voce legata soprattutto all'ambito poetico, direttamente dipendente dai trovatori. Il codice in cui si trova questo glossario, è, come si è detto, un manuale di studi provenzali, dove per "studi provenzali" si intende, più nello specifico lo studio dei trovatori, come suggerisce la presenza di *vidas* e *razos*. Forse chi ha compilato queste

---

<sup>40</sup> Segre 1968, alle pp. 61; 62 e 115. Lo stesso nel *Fiore di rettorica*, redazione beta, in Speroni 1994, pp. 94 e 99; oltre che nella redazione alfa, sempre in Speroni 1994, alla p. 125.

<sup>41</sup> Serianni 1977. Cfr. anche la nuova edizione in Fatappiè 2000.

<sup>42</sup> «Anche la soperchianza ch' elli fae ala mogle di Nore di die e di nocte. Anche la soperchianza ch' elli fae alla filliola di Guilielmo del Vinaccia e di di e di nocte, minacciando ch' elli la caverae di casa al decto Guill(ielm)o di força», in Serianni 1977, p. 457 (sottolineature mie).

<sup>43</sup> In Brambilla Ageno 1995, vol. 3, p. 245.

<sup>44</sup> Cingolani 1988, p. 113. Per la descrizione del manoscritto rimando a Noto 2003, Bertelli 2004, Resconi 2009 e Resconi 2014.

<sup>45</sup> Castellani 1980, p. 113.

<sup>46</sup> Cfr. Castellani 1980, pp. 92-98.

glosse ha voluto tradurre il provenzale con una voce appartenente allo stesso registro stilistico, ormai sufficientemente conosciuta per essere compresa.

Non si può dire con certezza se *soperchianza* e *soverchianza* fossero percepite come neoformazioni linguistiche, in cui convergono provenzale e italiano (o meglio, toscano) o gli autori del Medioevo – e, ovviamente, il loro pubblico – credessero di trovarsi davanti a un provenzalismo vero e proprio ma quello che mi sembra evidente è che dietro a queste voci si celi il tentativo di legarsi strettamente ad una tradizione lirica consolidata.

◇ La voce nei cantari:

La forma attestata nel cantare della *Struzione* non presenta la spirantizzazione della consonante esplosiva bilabiale sorda *-p-*, che diventa, in altri casi, il suono *-v-*. Questo fenomeno, generalmente più frequente per l'esplosiva bilabiale sonora *-b-*, fa sì che *soperchianza*, più vicina all'etimo latino, sia considerata una variante grafico-fonetica del lemma *soverchianza* e non una voce autonoma, anche perché, come visto in precedenza, la forma spirantizzata diventa prassi in tempi successivi.

La voce qui si rifà ad un significato estensivo: la *soperchianza* dei cavalieri è la supremazia fisica, l'incredibile forza con cui Lancillotto e i suoi hanno sopraffatto tre valorosi nipoti di re Artù, nonché fratelli di Galvano, che ora giacciono morti in una ricca tomba<sup>47</sup>. La forma suffissata si trova una sola volta nei cantari della *Struzione* ma più volte vi si trovano le voci *soperchiante* (avv., 1 occorrenza), *soperchiaron* (v., 1 occorrenza) e *soperchio* (s.m., 3 occorrenze). Ciò non deve stupire, dato che, concordemente con la distribuzione geografica individuata, la veste linguistica della *Struzione* è toscana – forse più propriamente fiorentina<sup>48</sup> – e, anche se sono presenti fenomeni imputabili ad altri dialetti, bisogna considerare che «il vocabolario italiano dei romanzi aveva (...) metabolizzato e ridiffuso tutte le forme da lui [Griffiths]<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> L'occorrenza si trova nella citazione dell'iscrizione funebre che recita «sacciate / che tre frate' di somma nominanza, / che furon morti per gran crudeltate / da Lancillotto e' suoi per soperchianza, / in un sepolcro <sono>, e furon elli / d'Artù nipoti e di Calvan fratelli», che corrisponde ad una più sintetica prosa del modello francese, la *Mort Artu* che riporta «ci gist Gaheriez, li niés le Roi Artus, que Lancelos del Lac ocist». Per il cantare vedasi in Bendinelli Predelli 2015, p. 32; per il *roman* Baumgartner – Medeiros 2007, p. 250.

<sup>48</sup> Bendinelli Predelli 2015, p. 24.

<sup>49</sup> Griffiths 1924, pp. 47-48.



individuate»<sup>50</sup>. *Soperchianza* quindi si spiega piuttosto con la componente fiorentina che con un influsso provenzale, anche se la scelta della voce suffissata è certamente dovuta alla posizione in sede di rima. La sequenza di parole rima è infatti *rimembranza – soperchianza – nominanza*, in cui solo la prima della serie è considerabile un francesismo vero e proprio: *nominanza*<sup>51</sup>, esattamente come *soperchianza*, è in realtà il risultato di una commistione di italiano (la radice) e provenzale (il suffisso).

Come già accennato, distinguere con certezza come fossero percepite queste forme, non è ad oggi possibile ma non bisogna sovrapporre l'odierna concezione linguistica con quella medievale, in cui la lingua letteraria era ancora in divenire.

---

<sup>50</sup> Bendinelli Predelli 2015, p. 30.

<sup>51</sup> Cfr. *infra* pp. 405-413.

## Staglia s.f.

‘posizione o punto d’arresto’; locuz. e fras. **fare staglia** ‘tener testa, resistere (a un avversario)’.

◇ Forme:

*staglia*.

◇ Occorrenze:

-*FiBi*: □ La sua persona a morte ne farà staglia / e se la vole difendere per battaglia.

◇ Etimo: la voce dipende probabilmente dalla variante anticofrancese *estail* di *étal*<sup>1</sup>. All’origine, forse, un etimo franccone \**STALL* poi mediato dal latino<sup>2</sup> o direttamente una voce latina medievale, *STALLUM*<sup>3</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

Tra le prime occorrenze in ambito letterario, figura la *Chanson de Roland*, in cui *estal*, con ancora la conservazione della sibilante, è da intendersi come ‘posizione’, ‘punto di fermo’<sup>4</sup>. Progressivamente, pur rimanendo pressoché sconosciuta in area occitana<sup>5</sup>, *estal* si diffonde in tutta l’area dell’anticofrancese<sup>6</sup>, acquisendo una notevole fortuna e, con essa, un variare di usi e significati<sup>7</sup>. Nell’*Erec et Enide*, ad esempio *estal*, grazie anche alla *a* preposizionale, assume un valore avverbiale, ‘fixement’<sup>8</sup> e in base al verbo di cui

---

<sup>1</sup> La variante è attestata in DMF s.v. *étal* e in FEW XVII, p. 206a. La forma *estail* spiega l’esito palatale della forma *staglia* del cantare con conseguente metaplasmo di genere.

<sup>2</sup> DELI 2 s.v. *stalla*, dove ipotizza si tratti di una voce di origine germanica, già diffusasi nel latino medievale. In merito si veda anche Gamillscheg 1970, vol. 1, p. 30 e il commento di Castellani 2000, vol. 1, pp. 29-94, alla seconda edizione: \**stalla* sarebbe entrato nel tardo latino prima della caduta della *a* finale, per poi venire latinizzato in *stallum*. Vedasi anche REW 8219.

<sup>3</sup> DEI s.v. *stallo* viene invece proposto un etimo latino medievale, *stallum*.

<sup>4</sup> Segre 1970, vol. 1, p. 149. Si tratta della lassa LXXXVII, Rolando si rifiuta di suonare l’olifante e dichiara di voler difendere la posizione. Per un regesto più completo delle occorrenze di *étal* rimando a DEAF s.v. *etal*, pur considerando che si tratta di una scheda ancora in lavorazione.

<sup>5</sup> Le uniche occorrenze sono state trovate nel *Girart de Roussillon* che però è una *chanson* linguisticamente “di confine” tra *oïl* e *oc*. La voce è poi registrata solo in Raynouard s.v. *estal*.

<sup>6</sup> Cfr. gli studi sul vocabolario di Wace, in Keller 1953, p. 279, p. 316.

<sup>7</sup> Cfr. DFM s.v. *estal*; DMF s.v. *étal*; Godefroy s.v. *estal*; GodefroyC s.v. *estal*; TLFi s.v. *étal*.

<sup>8</sup> Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, al v. 1709, in Roques 1990, p. 53; cfr. anche Fritz 1992, p. 152. Per le altre occorrenze nei romanzi di Chrétien de Troyes, cfr. DéCT s.v. *estal* 1.

è fatto oggetto si connota diversamente<sup>9</sup>. In particolare, con verbi quali *donner* o *tenir*, viene rimarcato il senso di opposizione e il significato della locuzione diventa quindi 'tenir tête; résister a qn'<sup>10</sup>, come succede per esempio nel *Tristan de Nanteuil*, dove in merito allo scontro per il dominio sulle terre d'Avignone si dice che Doon «tant que le baston dure, il rendi bien estal»<sup>11</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

In italiano antico non sono state ritrovate occorrenze del sostantivo femminile *staglia*. La voce è sicuramente imparentata con *stalla* e *stallo*. *Stalla* si specializza però nel significato di 'costruzione rurale attrezzata per il ricovero di animali domestici'<sup>12</sup>, sin dalla sua prima attestazione, che risale ai primi decenni del XIII sec., nei veneziani *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*<sup>13</sup>. Successivamente *stalla* si diffonde in tutta la penisola italiana nelle più diverse tipologie testuali<sup>14</sup>: la voce si trova ad esempio in documenti senesi del 1277-1282<sup>15</sup>, nella lauda 65 di Jacopone da Todi<sup>16</sup>, nel *Sirventese dei Lambertazzi*<sup>17</sup>, nel messinese *Libru de lu dialagu de sancti Gregoriu*<sup>18</sup> e nel napoletano *Libro de la destructione de Troya*<sup>19</sup>.

---

<sup>9</sup> Cito, ad esempio, *prendre estal 's'arrêter* nel *Renier de Genes* in Dougherty 1966, p. 92.; *livrer estal 'attaquer'*, nel *Perceforest* in Roussineau 1988-1993, vol.1, p. 458 e ancora, *mener esatl 'combattre'*, nel *Renaut de Montaubani*, in Verelst 1988, p. 511. Per le definizioni, sono prese da DMF s.v. *étal*.

<sup>10</sup> DMF s.v. *étal*, al punto I B.

<sup>11</sup> Raimon ha avuto, alla morte di Gui e Aiglentine, il governo sulle terre d'Avignone ma i borghesi non accettano la decisione, in quanto presa dal figlio illegittimo di Gui de Nanteuil. Il verso è il 21107 in Sinclair 1971, p. 674. Segnalo anche l'occorrenza in opere di vario genere come *Le Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre, dit Bouciquaut* (ed. in Lalande 1985, a p. 60), il *Lion de Bourges* (ed. in Kibler-Picherit-Fenster 1980, a p. 354), la *Mélusine* di Jean d'Arras (ed. in Stouff, p. 18) e il *Florent et Octavien* (ed. in Labordeire 1991, vol. 2, p. 468).

<sup>12</sup> In senso figurato assume il significato di 'umile condizione sociale', in GDLI s.v. *stalla*.

<sup>13</sup> In Meneghetti – Tagliani 2020, pp. 124-149.

<sup>14</sup> Il regesto qui proposto è evidentemente solo parziale e mira a rendere l'idea della diffusione diastratica e diatopica della voce. Un elenco più completo è disponibile nel *corpus OVI*.

<sup>15</sup> Qui si trova la forma prostetica *istalla*, in Astuti 1934, p. 434.

<sup>16</sup> In Ageno 1953, pp. 265-272.

<sup>17</sup> Il sirventese è ascrivibile all'area di Bologna, in Contini 1960, vol. I, p. 864 e p. 707.

<sup>18</sup> Il volgarizzamento in dialetto messinese risale circa al 1315, in Santangelo 1933, p. 85.

<sup>19</sup> In De Blasi 1986, p. 147.

Per quello che riguarda *stallo*, invece, lo spettro delle accezioni semantiche è notevolmente più ampio<sup>20</sup>. La prima occorrenza la si trova in una *noia* del cremasco Ugo di Perso, *Noioso, da voi no me [’nde] toio*<sup>21</sup> ed è forse da intendersi come ‘osteria’<sup>22</sup>, con già una prima evoluzione sul piano del significato da un più generico ‘luogo in cui si staziona’. La radice francona a cui forse risale *stallo*, ossia \**stal*<sup>23</sup>, implica infatti un senso di ‘fermezza’ tanto in senso fisico<sup>24</sup> quanto spaziale<sup>25</sup> e dunque anche di ‘soggiorno’<sup>26</sup>, ‘luogo di permanenza’<sup>27</sup>, oltre che ovviamente in accezione figurata come ‘periodo di vita’<sup>28</sup> o ‘situazione dell’anima’<sup>29</sup>.

◇ La voce nei cantari:

*Staglia*, al femminile con palatale, è un’attestazione unica<sup>30</sup>, non solo per quanto riguarda i cantari ma per tutto il *corpus* dei testi dell’italiano antico<sup>31</sup>. All’utilizzo di questa voce nel *Fiorio* sottendono probabilmente diversi processi: innanzitutto, la scelta del canterino di *staglia* è sicuramente influenzata da ragioni metriche, dato che il verso rima con il successivo, la cui parola-rima è *battaglia*. In secondo luogo, l’intera locuzione *fare staglia* sembra essere ricalcata su strutture attestate in testi francesi precedentemente individuati. Crescini, primo editore del testo, riconosceva in *staglia* una creazione originale del cantarino proprio per ragioni di rima, ma pur accennando

<sup>20</sup> GDLI s.v. *stallo*. Per quello che riguarda le forme, nel *corpus* OVI sono state trovate le forme con prostesi vocalica *estallo/istallo*, con lo scempiamento della geminata *stalo*, oltre che la variante *stallu*, tipica del vocalismo atono siciliano.

<sup>21</sup> La *noia* risale ai primi decenni del XIII sec., in Contini 1960, vol. 1, p. 593.

<sup>22</sup> Cfr. Contini 1960, vol. 1, p. 593 che riprende la definizione di Novati.

<sup>23</sup> Riporto qui la forma citata dal FEW XVII, p. 206a.

<sup>24</sup> Cfr. *Teseida* di Boccaccio, in Branca 1964-1998, vol. 2, p. 405.

<sup>25</sup> Da qui, infatti i significati di ‘luogo in cui si staziona’, ‘osteria’ ma anche il ‘costruzione rurale attrezzata per il ricovero di animali domestici’ proprio di *stalla*.

<sup>26</sup> Cfr. la *Cronica* di Giovanni Villani in Porta 1990-1991, vol. 2, p. 266. La stesura della *Cronica* risale al 1348.

<sup>27</sup> Cfr. una lirica dell’Anonimo Genovese, *Sì come nostri avvocati*, del 1311, in Cocito 1970, p. 439.

<sup>28</sup> Cfr. *Intelligenza* in Berisso 2000 p. 7. La compilazione dell’opera è a cavallo tra il XIII e il XIV secolo.

<sup>29</sup> Cfr. Brunetto Latini, il *Tesoretto*, del 1274, in Contini 1960, vol. 2, p. 244.

<sup>30</sup> L’italiano conosce però la variante *stallia* ma come voce esclusiva del lessico marinaro, in riferimento al tempo in cui le navi stanziano in porto, cfr. GDLI s.v. *stallia*.

<sup>31</sup> Sono stati controllati i *corpora* OVI e TLIO: non è da escludersi che in un futuro possano essere reperiti nuovi testi in cui figurino *staglia*. Per quello che riguarda la voce TLIO, ringrazio Marco Maggiore, primo redattore della voce, che mi ha permesso un confronto a tal punto fruttuoso da arrivare a una modifica della voce stessa, risolvendo almeno parzialmente, le questioni legate al significato e all’etimo incerti.

l'ipotesi di una parentela con *stallo*<sup>32</sup>, non risaliva fino all'anticofrancese. Non è poi da escludersi che l'innovazione canterina sia parzialmente dettata da procedimenti analogici, su modello di forme come *faglia* e *fallo* che, pur mantenendo lo stesso significato<sup>33</sup> risentono nel loro variare grafico-fonetico di influenze linguistiche diverse: in *faglia*, infatti, la palatale è da ricollegarsi al provenzale *falha*<sup>34</sup> e al francese *faille*, mentre *fallo* è la voce indigena derivata senza interferenze dal latino tardo *fallare*<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Crescini 1899 p. 233.

<sup>33</sup> Vedasi TLIO s.v. *faglia* e s.v. *fallo*; per entrambi 'errore'.

<sup>34</sup> DEI s.v. *faglia* 4 e s.v. *fallo* 1.

<sup>35</sup> DELI 2 s.v. *fallo*.

## **Tovaglia** s.f.

‘drappo di tessuto (per la tavola)’

◇ Forme:

*tovaia*.

◇ Occorrenze:

- PG: LIII.6 Mai non mi rado barba, né caveli vo' taiare, / né sopra tovaia non manzerò adorna...

◇ Etimo: dal franco \*THWAHLJA attraverso la mediazione delle lingue galloromanze, in cui si trovano *toaille* per l'anticofrancese e *toalha* per il provenzale<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La più antica attestazione in area galloromanza risale alla fine del XI sec.: si tratta delle glosse anticofrancesi al commento del Talmud di Raschi, un rabbino originario di Troyes<sup>2</sup>, che traslittera in caratteri ebraici la forma *tevale*<sup>3</sup>. Per trovarne un utilizzo in ambito letterario bisogna però aspettare qualche anno: solo con i romanzi di Chrétien de Troyes<sup>4</sup> e di Wace<sup>5</sup> – e, dunque, nel pieno del XII sec. – la voce si trova registrata in opere caratterizzata da una certa raffinatezza linguistica. A partire da questo periodo,

---

<sup>1</sup>FEW XVII, pp. 408-410. Cfr. Bezzola 1925 p. 206-207; Cella 2003, p. 563-564 (e un accenno a p. 300); DEI s.v. *tovaglia*; DELI 2 s.v. *tovaglia*; REW 8729, oltre a Larson 1995 p. 668 che documenta *toaille* in una carta anteriore al 1170-1180 erogata nel contado aretino.

<sup>2</sup> Nato nel 1040 e morto nel 1105, Rabbi Schelomô Içaki, noto appunto come Raschi, interveni su alcuni manoscritti della Bibbia e del Talmud corredandoli di glosse, in cui alcune parole francesi vengo traslitterate in caratteri ebraici; cfr. per la Bibbia, Darmesteter 1909; per il Talmud Darmesteter – Blondheim 1929.

<sup>3</sup> Si tratta della glossa 999, in Darmesteter – Blondheim 1929, p. 138.

<sup>4</sup> Per quanto riguarda Chrétien de Troyes, il riferimento è all'*Erec et Enide*, nell'edizione Roques 1990, *toaille* al v. 3146, p. 96 e al v. 3166 p. 97. Cito qui solo le occorrenze nell'*Erec* in quanto si tratta del romanzo più antico composto da Chrétien, per le altre attestazioni nei romanzi arturiani rimando a quanto registrato in DéCT s.v. *toaille*.

<sup>5</sup> Si tratta del *Roman de Rou*: l'occorrenza si trova al v. 275 dell'Appendice, in Holden 1970-1973, vol. 2, p. 317.

*toaille* nel senso di 'linge employé à divers usage'<sup>6</sup> si trova nei più diversi contesti, con però la grafia *touaille*.

Per quel che riguarda l'area occitana *toalha*<sup>7</sup>, nelle grafie *toagla*, *toaila*, *toaille*, *toalha*, *toaliala* e *toalhas* è attestato diffusamente a partire dal XII sec. in diversi generi, come nell'*enuieg* del Monge di Montaudon, *Fort m'enoja so auzes dire* (*BdT* 305.10)<sup>8</sup> o come nel quattrocentesco *Mystère de l'Ascension*<sup>9</sup>. La prima attestazione risale però a un testo ben più antico, la *Chanson de Sainte Foi d'Agen*, scritta tra il 1054 e il 1076 sotto il regno di Raimondo Berengario I da un anonimo autore. La lingua di questa narrazione in versi è ancora aperta, così come il dibattito sul luogo della composizione: già Fauchet, che editò parte del testo nel 1581, parlava di un «veil Espagnol, pour le moins Cathalan»<sup>10</sup>, ossia di una lingua fortemente ibridata, al confine tra occitano e catalano<sup>11</sup>.

In tutte le occorrenze individuate<sup>12</sup> *toalha* assume sempre il significato di 'nappe'<sup>13</sup> da tavola, marca di eleganza e raffinatezza.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La voce *tovaglia* entra nel lessico italiano piuttosto precocemente: la prima occorrenza, nella forma *toaia*, risale infatti agli anni compresi tra il 1178 e il 1182, periodo in cui viene redatta la *Dichiarazione di Paxia*, il più antico documento in volgare ligure oggi noto<sup>14</sup>. In questo testo, il latino esercita ancora un influsso preponderante ma emergono

---

<sup>6</sup> Cfr. DMF s.v. *touaille*, che riporta, tra i diversi usi del punto 1, 'serviette de toilette, linge de table, nappe...'.

<sup>7</sup> Levy s.v. *toalha* e Raynouard s.v. *toalha*.

<sup>8</sup> La datazione più alta è il 1180 e si basa sul rapporto che intercorre tra l'*enuieg* e il sirventese *Rassa, tant creis e mont'e poia* di Bertran de Born (*BdT* 80.37): quest'ultimo fornisce infatti la melodia per i versi del Monge di Montaudon, cfr. l'edizione di riferimento, Routledge 1977, registrata nel *database* di COM2, l'*enuieg* è a pp. 93-95.

<sup>9</sup> L'edizione di riferimento è Jeanroy – Teulié 1895.

<sup>10</sup> Fauchet 1581 p. 68.

<sup>11</sup> Cfr. Riquer 1964, p. 198.

<sup>12</sup> La ricerca è stata fatta grazie al *database* di COM2; ai due testi già citati vanno aggiunti il *Roman de Jaufre*, il *Mystère de Saint Jacques*, il *Roman de Flamenca*, il *Blandin de Cornoalha*, la *Chanson de la Croisade Albigeoise*, il *Girart de Roussillon*, la *Vida de sant Honorat*, un poemetto di argomento geomantico e nel *Guilhem de la Barra*.

<sup>13</sup> I dizionari di riferimento sono sempre Levy s.v. *toalha* e Raynouard s.v. *toalha*.

<sup>14</sup> Si tratta di una pergamena sciolta conservata del Cartulario di Arnaldo Cumano e di Giovanni di Donato, due notai attivi a Savona negli ultimi decenni del XII sec. La *Dichiarazione di Paxia* è la trascrizione della denuncia che Paxia, vedova di un certo Giovanni, presentò ai Consoli di Savona per inventariare i beni lasciati dal defunto marito; cfr. per il cartulario,

già alcune delle caratteristiche proprie del dialetto regionale<sup>15</sup>, che si notano, in una certa misura anche nella grafia *toaia*:

G palatale è espressa con *i* in *seia* 8. Può darsi che corrisponda a ğ anche la *i* di *vermeion* 10 (preso a prestito dal francese già con *l'*) e di *toaia* 13 [...]; si terrà presente, tuttavia, che in parte della Liguria il risultato di -L̥- è ancor oggi *iod* e non ğ [...]<sup>16</sup>.

Il fatto che la voce *tovaglia* si trovi dunque in un documento giuridico e che, a partire da anni successivi, essa sia attestata in testi delle più diverse tipologie, provenienti da tutta la penisola italiana spinge a sostenerne l'introduzione in epoca antica e preletteraria.

◇ La voce nei cantari:

L'occorrenza nel cantare della *Ponzela Gaia* non è, in questo caso, particolarmente significativa: come già detto, si tratta di una voce entrata anticamente nel lessico dell'italiano e ben attestata sia in area toscana che in quella più genericamente settentrionale, ossia in entrambe le zone geografiche a cui le ottave di Gaia e Galvano si dimostrano legate. L'assenza di palatalizzazione può essere imputabile alla dipendenza dall'area veneta: frequentemente nel corso del cantare si trovano forme prive del nesso -*gl*- come *bataia*<sup>17</sup> o *bersaia*<sup>18</sup>.

Segnalo infine che nel *Lanval*, il *lai* in cui Barbiellini Amidei individua l'antecedente francese, *tuaille* ricorre al v. 179, come 'panno per asciugarsi le mani'<sup>19</sup>: la sequenza narrativa è ben diversa<sup>20</sup> ma in entrambi i casi si tratta di un elemento di estrema raffinatezza proprio dei ricchi ambienti della corte, che Galvano, nella *Ponzela Gaia*, rifiuta, almeno fino al momento in cui potrà ricongiungersi con l'amata.

---

Balletto – Cencetti – Orlandelli - Pisoni Agnoli 1978, per la *Dichiarazione* rimando invece a Castellani 1976, pp. 173-174.

<sup>15</sup> Per il regesto completo delle grafie proprie del volgare ligure, si veda Castellani 1976, pp. 174-187.

<sup>16</sup> Castellani 1976, p. 175. Lo studioso rimanda poi ad altri documenti coevi, come il *Cartolare di Giovanni Scriba*, in cui la palatale viene resa con -*gi*- in un inventario del 1164, cfr. Chiaudano – Morisco 1935, vol. 2, p. 204, oltre a Parodi 1898, p. 21.

<sup>17</sup> In Barbiellini Amidei 2000, p. 62.

<sup>18</sup> In Barbiellini Amidei 2000, p. 96.

<sup>19</sup> «*l'ewe li donent a ses meins / e la tūaille a essuier*», sono i vv. 178-179 in Angeli 2017, p. 180.

<sup>20</sup> Nel caso del *lai* sono le dame compagne della bella amata da Lanval ad offrirgli il panno per asciugarsi le mani prima del pranzo.



## Trinciare v.

'tagliare di netto; raccontare'

◇ Forme:

*trincia.*

◇ Occorrenze:

-*Febus*: ◻ II.XXI.6 e ebbe duo figliuoli, in buona fe', / più belli che 'l fiore, se 'l libro vero trincia.

-*Spagna*: ◻ XVII.XXVII.7 Quel Sansonetto, del Soldan figliuolo, / braccia, pulmoni, teste e gambe trincia...; ◻ XXXV.XX.6 Nanzi che siano a lor, ciascun li trincia.

◇ Etimo: dall'afr. *trencher* o *trenchier* a partire dal latino \*TRĪNICARE, 'tagliare in tre'<sup>1</sup>.

La provenienza dal francese è resa evidente dalla trasformazione della velare [k] + [a] nella palatale [tʃ], fenomeno tipico della lingua d'oïl<sup>2</sup>. Se l'evoluzione fonetica è immediatamente comprensibile, non si può dire lo stesso per quello che riguarda l'ambito semantico, che per questo gallicismo segue due linee di sviluppo differenti.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

Il primo – e più diffuso – significato di questo verbo, sia in italiano che in anticofrancese, è quello di 'tagliare di netto' o 'recidere con violenza': non a caso, questa forma è frequentissima nei romanzi di Chrétien de Troyes<sup>3</sup>, nelle sequenze narrative dedicate a scontri armati<sup>4</sup>. Nel *Lancelot*, ad esempio, il cavaliere protagonista taglia la testa all'avversario Mélégant, «Lanceloz vient, si li deslace / le hiaume et la

---

<sup>1</sup> FEW XIII-2, pp. 277-285. Cfr. Bezzola 1925 pp. 113; Cella 2003, p. 569; DEI s.v. *trinciare* (la prima attestazione è del XVI sec.) DELI s.v. *trinciare*.

<sup>2</sup> Il fenomeno della palatalizzazione è pressoché sconosciuto all'occitano.

<sup>3</sup> Per il regesto completo delle occorrenze, cfr. DÉCT s.v. *trenchier*<sup>1</sup>.

<sup>4</sup> Il senso di 'tagliare di netto' corrisponde esattamente all'uso che viene fatto del gallicismo nella *Spagna*: nel cantare XVII si racconta dello scontro tra le truppe cristiane con quelle del Sultano, il cui figlio Sansone è descritto nell'azione di decimare l'esercito nemico.

teste li tranche»<sup>5</sup>, nell'*Erec et Enide*, invece, durante l'episodio della caccia alla cerva Erec si imbatte in un cavaliere ostile che lo sfida a combattimento e dunque «tot deronpent quanqu'il ataignent, / tranchent escuz, faussent haubers. / Del sanc vermoil rogist li fers»<sup>6</sup>.

La prima attestazione letteraria in antiofrancese la si ha nella *Chanson de Roland*<sup>7</sup>: Carlo sta dormendo e ha il secondo (di quattro) sogno profetico. Questa visione è ambientata ad Aix e qui Carlo viene attaccato da più animali: un verro gli morde il braccio destro e un leopardo dalle Ardenne lo assale; un veltro, però, arriva dalla sala in difesa del re e «la destre oreille al premer ver trenchant, / ireement se cumbat al lepart»<sup>8</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Il principale significato, dunque, rimanda ad un ambito eminentemente violento: sono le spade e, tramite queste o armi analoghe, i cavalieri a “trinciare” gli avversari e una ricerca nei *corpora* di Gattoweb<sup>9</sup> ha confermato quest'ipotesi. La prima occorrenza in italiano antico risale alla fine del XII sec.<sup>10</sup> e la si trova in una rima del fiorentino Lambertuccio Frescobaldi, all'interno della più articolata tenzone con Monte Andrea<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> Ai vv. 7086-7087 in Roques 1958, p. 216 (sottolineature mie).

<sup>6</sup> In Roques [1990], p. 28, vv. 883-885.

<sup>7</sup> Segre 1971.

<sup>8</sup> Sono i vv. 732-733, in Segre 1971, p. 138, per l'episodio cfr. i vv. 725-736 pp. 136-138]. Ancora, al v. 1585 «trenchent la teste e la bronie e le cors» e al v. 3617 «trenchet la teste pur la cervelle esandre». Anche il participio con funzione aggettivale (sia passato che presente) conosce un discreto successo in antiofrancese ma in questa scheda mi limito a discutere la storia e gli usi della forma verbale attestata nei cantari. Cito solo un esempio del participio presente, sempre nella *Chanson de Roland*, ai vv. 1339-1340: «Li quens Rollant par mi le champ chevalchet; / tient Durendal, ki ben trenchet e taillet.» (sottolineature mie).

<sup>9</sup> Oltre alla ricerca nei *corpora* è stato fondamentale il confronto con la voce *trinciare* e i suoi derivati. Queste voci sono state discusse con il redattore stesso, il professor Giuseppe Zarra, grazie allo *stage* svolto in sede OVI.

<sup>10</sup> Considero, come per tutte le voci prese in esame, solo le attestazioni in contesti letterari. In Larson 1995 viene operato un sintetico distinguo in ambito antroponomastico, tra i nomi derivata dal germanismo *trincàre*, 'bere avidamente' (come “Trincamosti” o “Trincalveri”) e quelli provenienti dai verbi d'Oltralpe, apr. *trençar* e afr. *trenchier*, ossia il 'tagliare' in questione. A questo gruppo apparterebbero nomi come “Trincagola” e “Trincapane” e i numerosi soprannomi occitani, cfr. Larson 1995, pp. 675-676.

<sup>11</sup> L'attestazione è riportata sotto il primo significato del verbo, ossia “recidere di netto; amputare (una parte del corpo)” e rimanda al “recidere di netto”: «lo bono - im bono - innora! / Conincio -

Se la circolazione in ambito lirico è molto circoscritta, è più ampia (seppur di poco) quella in testi in prosa: la *Tavola Ritonda*, infatti, conta 17 occorrenze dell'aggettivo *trinciante*, ma soltanto una della forma verbale vera e propria<sup>12</sup>. Non si può di certo parlare di una diffusione massiccia in italiano antico del verbo *trinciare* e dei suoi derivati ma mi sembra importante sottolineare che il maggior numero di occorrenze sia localizzato in testi la cui fonte è, più o meno direttamente, francese<sup>13</sup>, sempre mantenendo un significato relativo all'ambito dello scontro armato o, in senso figurato, alla chiusura netta di una discussione.

◇ La voce nei cantari:

Quest'ultimo significato, pur avvicinandosi al senso dell'occorrenza in *Febus*, di fatto non trova comunque pieno riscontro: il sintagma "se 'l libro vero trincia" si rifà, per costruzione e contenuto, alla ben consolidata prassi dei canterini di ribadire la veridicità della storia raccontata, senza assumere un senso perentorio o sbrigativo<sup>14</sup>. Proprio a questo fine, il genere dei cantari ha sviluppato un proprio repertorio di espressioni formulari a valore, per così dire, "testimoniale" che finiscono però ad essere usati come riempitivo, assolvendo un compito metrico<sup>15</sup>. A questo va ad aggiungersi l'esplicito rinvio alla fonte scritta da cui il canterino attinge la materia: si tratta sempre di un elemento ormai standardizzato dei cantari ma, almeno in questo caso, il riferimento al "libro" ha una base concreta di verità<sup>16</sup>.

---

qui[n]c'io - trincio; - ciò cò n'ora...». Cfr. Lambertuccio Frescobaldi, rima 102a, *Com' fort'è -forte, - e [t]raforte, -l'ora* in Minetti 1979, p. 236. Lo stesso, usa anche l'aggettivo *trinciante* in un'altra rima, riferendolo ad una spada, cfr. Lambertuccio Frescobaldi, rima 99a, *Con vana erranza fate voi riparo*, in Minetti 1979, p. 256.

<sup>12</sup> Le ricerche sono state fatte nei *corpora* OVI e TLIO.

<sup>13</sup> Oltre alla *Tavola Ritonda*, sono state trovate occorrenze anche nel *Libro del defenditore della pace*, che è, per quello che è stato possibile verificare fino ad oggi, l'unico testo a presentare forme avverbiali come *trinciantemente* e *trinciamente*. A questi vanno ad aggiungersi, solo per quello che riguarda l'occorrenza dell'aggettivo, l'Anonimo Genovese, *l'Inchiesta di San Gradale*, la *Lettera 21* di Guittone d'Arezzo e la *Parafrasi pavese del Neminem laedi*.

<sup>14</sup> Secondo Cabani è caratteristica propria del cantare epico la professione di storicità: i fatti raccontati vengono dunque presentati e recepiti come realmente accaduti, cfr. Cabani 1988 p. 121.

<sup>15</sup> Cabani 1988 p. 123. Si noti poi che nel cantare in esame il verbo si trova in sede di rima, creando una sequenza "comincia / provincia / trincia".

<sup>16</sup> Il riferimento è *Roman de Palamedès* e al suo volgarizzamento ma, più probabilmente, il canterino deve aver attinto la materia un qualche compendio toscano, Cfr. Limentani 1962, pp.

Alla luce di questi dati, mi sembra fuor di dubbio che “trincia” si trovi quindi inserito in una sequenza formulare e che, in analogia con le espressioni di questo repertorio, il significato non possa che essere quello di ‘racconta, dice’.

In questo senso, però, si tratterebbe di un *hapax* semantico: nel *corpus* di cantari presi in esame non è stata riscontrata nessun'altra occorrenza simile e lo stesso si può dire per gli altri testi in italiano antico. Solo nella già citata rima di Lambertuccio Frescobaldi il verbo *trinciare* assume il senso figurato e, dunque, più prossimo al ‘raccontare’ ma, a parer mio, mantiene una sfumatura estranea all’uso nel cantare<sup>17</sup>.

L’occorrenza rintracciata nella *Spagna*, invece, appare immediatamente più in linea con le altre occorrenze in italiano antico, oltre che in francese: la sequenza è di estrema violenza, Sansone *trincia* «braccia, pumoni, teste e gambe» così come altri cavalieri avevano fatto prima di lui nelle più diverse terre della letteratura anticofrancese.

◇ Approfondimento: altre attestazioni.

Se, come già detto, la fonetica è indubbiamente galloromanza, non si può dire lo stesso per quello che riguarda il significato. Sia in antico che medio francese (oltre che, ovviamente, in quello contemporaneo) il significato principale è quello di ‘couper’<sup>18</sup>. Il FEW riporta però un rimando al *Dictionnaire de l’ancien français* stilato dall’erudito Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, in cui alla forma *trancher* si trova un significato molto vicino a quello del cantare<sup>19</sup>. L’erudito, forse con un eccesso di dovizia di particolari proprio della sua formazione, dà come definizione ‘exposer précisément’, riportando poi la citazione. Si tratta della cronaca in versi di Guillaume Guiart<sup>20</sup> in cui si legge «cel an que Dieus, qui pas ne ment / fist du roi son commandement, / furent, si

---

XVIII-XXII, dove vengono messe in luce le differenze strutturali tra i cantari di *Febus* e quanto narrato dai testi in prosa.

<sup>17</sup> Si noti come nel GDLI le due occorrenze (sia quella del cantare, sia la rima) vengano presentate sotto lo stesso significato, ‘dire, raccontare, pronunciare; sostenere perentoriamente’. Per quanto prossime, mi riservo di non concordare, soprattutto in ragione del confronto con la voce redatta per il TLIO.

<sup>18</sup> Cfr. DMF s.v. *trenchier* 1 e, soprattutto FEW XIII-2, pp. 277- 285. Per il francese contemporaneo il riferimento a Robert s.v. *trancher*.

<sup>19</sup> Si tratta in realtà del secondo significato: il primo, ‘traverser’ non ha nulla a che vedere con i contesti presi in esame.

<sup>20</sup> Si tratta de *La branche des royaus lignages* come riporta *l’incipit* del mss. Il cronista riporta le vicende a partire dalla nascita del re Filippo Augusto fino all’anno 1306, data a cui viene fatta risalire la compilazione della cronaca, cfr. De Wailly 1846.

con l'ystoire tranche, / couronnez Loïs, lui et Blanche»<sup>21</sup>. Il verso<sup>22</sup>, che potrebbe essere tradotto come «così come racconta la storia» rimanda di fatto al già citato repertorio delle frasi formulari che vogliono ribadire la veridicità di quanto raccontato<sup>23</sup> – ancor più importante, nel caso di una cronaca –, del tutto in linea dunque con quanto detto per il *trincia* del cantare di *Febus*. A conferma della consolidata formularità di questi sintagmi, si noti che è stato possibile trovare nel corso della stessa opera un verso analogo: al v. 6814 si legge infatti «mès si com l'escriture tranche»<sup>24</sup>. L'*escriture* in questione è il libro vero per antonomasia, la Bibbia (nello specifico, la Genesi) in cui viene raccontata la creazione della Terra: il fatto che Dio «il se reposa le dimanche»<sup>25</sup> viene citato per far sospendere, in occasione della domenica il conflitto in corso<sup>26</sup>.

Si tratta come di un numero di attestazioni piuttosto esiguo (due occorrenze in una stessa opera<sup>27</sup>) che però non lascia dubbi sulla circolazione del verbo *trancher* in frasi formulari di questo tipo: la Bibbia o la più generale storia non possono che “raccontare” una verità.

Non è però possibile pensare che la cronaca di Guillaume Guiart fosse la fonte del canterino: per quanto quest'ultimo lasci forse intravedere una qualche conoscenza del francese è molto più probabile che il suo testo di partenza fosse di origine toscana<sup>28</sup> e la

---

<sup>21</sup> Ci si trova all'altezza cronologica dell'anno 1223, quando Luigi VIII e Bianca di Castiglia vengono incoronati re e regina di Francia dall'arcivescovo di Reims. L'edizione di riferimento è Buchon 1828, per la citazione vv. 7875-7878 p. 341, vol. VII. L'unica edizione successiva riprende il testo di Buchon, ma opera dei tagli: in particolar modo, il passo in questione viene omesso, così che, dopo il prologo, la narrazione passi diretta al regno di Luigi il Santo. (si tratta del volume XXII della *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, édito nel 1860).

<sup>22</sup> Ho avuto modo di controllare l'effettiva corrispondenza tra quanto proposto dall'editore e il ms. Al netto degli interventi grafico-fonetici, il copista del codice trascrive senza dubbio «si com listoire trāche». Ho riportato qui la trascrizione semidiplomatica del verso (si trova al f.148a), mantenendo il *titulus* e la spaziatura tra parole del codice. Il manoscritto è consultabile online <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90604574/f83.image>

<sup>23</sup> Nel corso del lavoro, ho verificato con uno spoglio dell'opera il ripetersi frequente di sintagmi molto simili, seppur non identici nella forma, come ad esempio «ce nous conte l'ystorie vraie» del v. 4527, p. 192, vol. VII. Il fatto che l'occorrenza nel *Febus* sia transitiva mentre in anticofrancese il verbo venga utilizzato in senso assoluto non è, a parer mio, una differenza rilevante, in quanto, come già detto, appartengono al repertorio delle frasi formulari.

<sup>24</sup> Buchon 1828, p. 280, vol VII.

<sup>25</sup> Buchon 1828, v. 6815, p. 280, vol. VII.

<sup>26</sup> Si tratta della battaglia di Bouvines, del 27 luglio 1214, in cui le truppe francesi, guidate dal re Filippo Augusto, si scontrarono con quelle capeggiate da Giovanni Senza Terra.

<sup>27</sup> Inoltre, è un'opera piuttosto estesa, più di 20000 versi, in cui il verbo *trancher* figura altre volte con i significati che gli sono più propri.

<sup>28</sup> Limentani 1962, pp. XVIII-XXII.

*Branche* non ha di certo avuto una circolazione sufficientemente ampia da ipotizzare che facesse parte del bagaglio culturale del compositore delle ottave.

Dunque, trovare una spiegazione lineare che colleghi direttamente l'occorrenza in italiano antico ad una fonte francese non è, a oggi, possibile. Mi sembra però una diretta conseguenza di quanto detto, immaginare che nel repertorio formulare del canterino, ma anche, più in generale degli autori italiani del Medioevo, esistesse il verbo *trinciare* inteso come 'raccontare' e che la scelta di utilizzarlo nell'ottava sia mossa soprattutto (se non esclusivamente) da questione metriche.

Il fatto che non sia stato possibile rintracciarne altre occorrenze non deve far credere che queste non siano esistite: non solo la possibile fonte immediata del canterino – il compendio toscano<sup>29</sup> – è andata perduta ma lo stesso si può dire per molte di quelle opere che, per conoscenza diretta o indiretta, facevano parte delle competenze culturali e letterarie del nostro anonimo autore, non così raffinato e geniale da poter risemantizzare un verbo ben noto.

◇ Approfondimento: i procedimenti analogici.

Se è più difficile seguire il percorso di derivazione dalla lingua d'oïl, si può invece insistere sinteticamente sull'evoluzione semantica del verbo in francese e, conseguentemente, in italiano antico.

Già a partire dal XII si trova in contesti letterari l'uso di *deviser* come 'raconter'<sup>30</sup>: non si tratta come già per *trancher* di un significato minoritario rispetto al forse più immediato 'partager' ma, anzi, è un'accezione piuttosto diffusa sia a livello geografico che quantitativo<sup>31</sup>.

Lo stesso fenomeno si ritrova in italiano antico: il verbo *devisare* assume frequentemente il senso di 'esporre; raccontare'<sup>32</sup>, benché nella sua prima attestazione

---

<sup>29</sup> Limentani 1962, pp. XVIII-XXII.

<sup>30</sup> DMF s.v. *deviser*. Cfr. DEAF s.v. *deviser* (al punto 2); DFM s.v. *deviser*; FEW III, p. 109; TLFi s.v. *deviser*.

<sup>31</sup> Il verbo, in quest'accezione, si trova, ad esempio nel *Moniage Guillaume*, nel *Brut* di Wace, nel *Merlin*, oltre che in numerosi romanzi di Chrétien de Troyes. L'elenco delle occorrenze qui riportato è, per ovvie ragioni, estremamente parziale: riportarlo nella sua integrità sarebbe, a mio parere dispersivo e non funzionale nel contesto in questione. Per il regesto completo rimando a DEAF s.v. *deviser*, al punto due 'raconter'.

<sup>32</sup> TLIO s.v. *devisare* 1.

mantenga il significato di 'separare'<sup>33</sup>. Già altri studiosi hanno ascritto alla sfera d'influenza francese l'evoluzione della prima accezione<sup>34</sup> e così fa il DEI che lo fa risalire all'anticofrancese *deviser*<sup>35</sup>. Come per il dominio galloromanzo, occorrenze di *divisare* 'raccontare' si trovano in testi di provenienze geografiche differenti e di altrettanto diverso stile: si va da un documento pistoiese<sup>36</sup> al volgarizzamento religioso di Giovanni Campulu<sup>37</sup>, passando per il *Regimen Sanitatis*<sup>38</sup> e due rime dell'Anonimo Genovese<sup>39</sup>. Non mancano nemmeno occorrenze in opere più raffinate: si pensi al sonetto 61 di Guittone d'Arezzo<sup>40</sup> e alla tenzone tra Monte Andrea e Chiaro Davanzati<sup>41</sup> o, per quel che riguarda il sostantivo derivato dal verbo al titolo stesso della celebre opera di Marco Polo, nora anche come *Le Devisement du monde*<sup>42</sup>.

*Trancher* e *deviser*, così come i loro corrispettivi italiani, sono, di fatto, quasi sinonimi: entrambi mantengono nel primo significato un'idea di segmentazione e di ripartizione<sup>43</sup>. In virtù di questo, è, credo, conseguenza naturale ipotizzare che all'evoluzione semantica di *trancher* 'raconter' sottenda un procedimento di tipo analogico sul piano del significato, su modello di quanto avviene per *deviser*. Non vi è poi motivo per non credere che lo stesso processo di risemantizzazione sia avvenuto in

---

<sup>33</sup> Si tratta dell'*Elegia giudeo-italiana* (*La ienti de Sion plange e lotta*), degli inizi del XIII secolo: «ne la prisà foro devisati / ki abbe la soro e 'cki lo frate; / e 'n gattivanza foro menati» in Contini 1960, vol. I, p.39 [testo pp. 37-42] (sottolineature mie).

<sup>34</sup> Fra questi, ricordo Bezzola 1925, pp. 75 e 227; Contini 1960, vol. I, p.150; Leonardi 1994, p. 183. Cella vi fa accenno tra i possibili gallicismi semantici, in Cella 2003, p. XXXIn.

<sup>35</sup> DEI s.v. *divisare* 2: si tratterebbe di una voce semidotta, alla cui origine si trova il verbo proprio del latino tardo *DĪVĪSĀRE* (iterativo del verbo *DĪVIDERE* del latino classico), diffusosi poi nell'area romanza occidentale (afr. *diviser* e prov. *devizar*) e da lì diffusasi in italiano antico.

<sup>36</sup> Si tratta della denuncia d'estimo di mercanti pistoiesi a Bologna del 1296-1297, cfr. Manni 1990.

<sup>37</sup> Di aerea messinese, scritto tra il 1302 e il 1337, si tratta del volgarizzamento dei dialoghi di San Gregorio, cfr. Santangelo 1933.

<sup>38</sup> Si tratta di un volgarizzamento di un testo medico, ad opera di un anonimo autore ascrivibile all'area napoletana del XIII sec., cfr. Mussafia 1884.

<sup>39</sup> Si tratta della rima 37, *Una raxon ve vojo cointar*, per la quale rimando a Cocito 1970 (l'occorrenza è a p. 231) e della rima 16, *De Venexia vegnando*, in Contini 1960 (l'occorrenza è a p. 756). Le edizioni di riferimento sono quelle dei *database* TLIO e OVI.

<sup>40</sup> *Gioia giosa più che non pò dire* in Leonardi 1994, p. 183.

<sup>41</sup> L'occorrenza si trova nella risposta di Monte Andrea, LXIa, *Or è nel campo entrato tal campione*, in Menichetti 1965, pp. 209-213. Nel glossario di Menichetti vengono poi riportate altre occorrenze di questo verbo, con i riferimenti ai componimenti di Chiaro Davanzati, con un sintetico confronto con liriche di altri autori (pp. 434-435).

<sup>42</sup> Per la questione relativa all'originalità del titolo si veda Ménard 2005.

<sup>43</sup> Molto vicini ma non del tutto sovrapponibili: in *trancher* e *trinciare* è implicita una sfumatura violenta non necessariamente condita da *diviser* e *divisare*.

italiano antico, secondo le stesse modalità. Si configurerebbe così una sorta di proporzione secondo cui *trancher* : *deviser* = *trinciare* : *divisare*, in cui la maggior diffusione del secondo verbo -sia in italiano che in francese- spinge a pensare che *divisare/deviser* abbia agito da modello per *trinciare/divisare*. Ciò non significa necessariamente che *trinciare* 'raccontare' sia di derivazione galloromanza: una sola occorrenza non è sufficiente per stabilire se il processo analogico sia intervenuto su spinta diretta dell'anticofrancese o se quest'ultimo abbia determinato solo l'evoluzione di *divisare* e che sia questo poi ad aver poi dato il via alla risemantizzazione dell'altro verbo italiano.

Come già detto, non è possibile, per il momento, ricostruire nella sua interezza la linea evolutiva del *trinciare* 'raccontare', dato che è ancora molto il sommerso della cultura medievale ma, credo, il percorso qui tracciato, soprattutto attraverso il confronto con *divisare*, lascia intuire la complessa e articolata dinamica dei rapporti tra letteratura e la lingua d'Oltralpe e quelle proprie della penisola italiana.



**Veltro** s.m.

‘cane da caccia’

◇ Forme:

*veltri, veltro.*

◇ Occorrenze:

-*BGh*: ▫ I.VI.3 con bracchi e veltri e vertudiosi uccelli, / palafreni e destrier’ co-m molti fanti...

-*GdT*: ▫ IX.XXIX.6 e stava contro a lor feroce e crudo, / come sta ‘l veltro che vede le volpi...

-*Spagna*: ▫ XXVII.XXXVII.2 Verso di que’ Pagani ognun correa, / ardito più che niuno veltro a caccia...; ▫ XXVIII.XLI.6 mille sparvieri, ciascun ben tenuto, / e mille veltri e mille bracchi a loro...; ▫ XXXIII.XXI.7 poi sopra a gli altri come veltro a caccia / per ferire ed occidere si procaccia.

◇ Etimo: dall’afr. *veltre* e dal provenzale *veltre* a sua volta dal mediolatino (forse di origine celtica *VĚRTRĀGUS*<sup>1</sup>).

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

I primi *veltri* a correre veloci nella letteratura galloromanza sono quelli citati nella *Chanson de Roland*: i primi si trovano al v. 128, «veltres enchainez»<sup>2</sup>, che, insieme ad orsi, leoni, cammelli e astori, fanno parte del corredo faunistico inviato da Marsilio in dono a Carlo imperatore. Poco dopo, un veltro apparirà in sogno proprio al re di Francia: il cane gli si avvicina correndo per difenderlo da un orso e un leopardo che lo

---

<sup>1</sup> FEW XIV, p. 327b-328a. Cfr. AND s.v. *vealtre*; Bezzola 1925 pp. 146 (che però lo segna come un possibile gallicismo); Castellani 2000, p. 113; Cella 2003, pp. 571-572; DEAF s.v. *viautre*; DEI s.v. *veltro*; DELI 2 s.v. *veltro*; DFM s.v. *vautre*; DMF s.v. *viautre*; REW 9257; TLFi s.v. *vautre*; TLIO s.v. *veltro*. Oltre a Viel 2014, p. 164 e Larson 1995, p. 687 che riporta l’antroponimo attestato a partire dal 1144.

<sup>2</sup>In Segre 1971, p. 22.

stanno attaccando, e quindi «d'enz de <la> sale uns veltres avalat, / que vint a Carles le<s> galops e les salz; / la destre oreille al premer ver trenchat, / ireement se cumbat al lepart»<sup>3</sup>. Una visione molto simile verrà a Carlo nella lassa CLXXXV: anche qui l'imperatore si vede attaccato trenta orsi da cui sarà, ancora, il veltro a difenderlo<sup>4</sup>.

L'etichetta di *veltre* non è certamente la più comune per indicare i cani da caccia e, quindi, la voce conosce una scarsa diffusione nelle compilazioni in lingua d'oïl nonostante vanta una attestazione precocissima: con la grafia *veltrus*, infatti, si trova registrata nella *Lex Salica* nell'articolo VI, *De furtis canum*. Qui i codici siglati 7-8-9 si riferiscono a chiunque rubi «ueltrum agutario», mentre nella *Lex* emendata si distingue tra «ueltrem porcarium, sive ueltrem leporarium»<sup>5</sup>.

I *veltri* ricorrono dunque solamente in testi in versi, data forse proprio la sua natura di voce preziosa e difficile, e non conosce sviluppi di significato. A essere così definiti sono sempre i cani snelli e veloci, simili ai levrieri, addestrati per la caccia agli animali, siano essi impegnati nel poema agiografico la *Vie de Saint Gilles*<sup>6</sup>, nella *Chanson de Guillaume*<sup>7</sup>, fino alla versione in alessandrini del *Jourdain de Blaye*<sup>8</sup>.

Le occorrenze in prosa sono piuttosto rare, ma i *veltri* hanno lasciato traccia del loro passaggio in opere come il *Lancelot en prose*<sup>9</sup>, il trattato di caccia di Gaston Phébus,

---

<sup>3</sup> Sono i vv. 730-733, questo sogno di Carlo Magno copre i vv. 725-736, in Segre 1971, pp. 136-138, la citazione è da p. 138 (sottolineatura mia).

<sup>4</sup> Ai vv. 2555-2569, in Segre 1971, pp. 471-472. Per la discussione su chi siano rappresentino, fuor di metafora, il *veltro*, gli orsi e il leone, rimando sempre all'edizione Segre 1971, nella nota 728 a p. 137.

<sup>5</sup> In Hessel – Kern 1880, pp. 33-35. Cfr. anche Scharmm 1911, pp. 51-53.

<sup>6</sup> L'autore, indentificato in Guillaume de Berneville, deve aver composto il *poème* negli ultimi decenni del XII sec., come suggeriscono la fonetica, la sintassi e le scelte lessicali, che presentano numerosi tratti arcaici; in Paris – Bos 1888, pp. XIV-XXXV; i *veautres/vautre* si trovano citati ai vv. 1554 e 1796, a p. 48 e p. 55.

<sup>7</sup> Si tratta di una *chanson de geste* piuttosto antica, composta attorno alla prima metà del XII sec., i *vealtres* si trovano al v.1570 in Suard 1991, p. 102.

<sup>8</sup> Il sintetico elenco delle opere in cui sono state rintracciate occorrenze di *vautres* non vuole in nessun modo essere esaustivo ma si limita qui a toccare quelli che possono essere definiti gli estremi cronologici della sua diffusione in epoca medievale: dai *vautres* dell'antica *Chanson de Roland* fino ai *vaustrez* del *Jourdain*, la cui composizione, data al 1455, si situa ormai verso la fine del Medioevo e all'aprirsi del Rinascimento. I *vaustrez*, in ogni caso, sono citati al v. 13687, in Matsumura 1999, vol. 1, p. 529.

<sup>9</sup> Qui il *vealtres* è visto in chiave negativa: il cane compare in sogno ad una fanciulla ma, diversamente da quanto successo nella visione di Carlo Magno, è proprio il veltro ad attaccare la giovane. L'animale è spaventoso, tanto più che aggredisce la damigella sputando fuoco: solo l'arrivo di un leopardo la salva, in Sommer 1908-1916, vol. 5, p. 159.

ovvero Gaston III de Foix-Béarn, dove i *veautres* sono descritti come i cani perfetti per le battute all'orso o al cinghiale<sup>10</sup>, o nel *roman* del *Perceforest*<sup>11</sup>.

Per quanto riguarda *veltro*, l'origine provenzale può essere esclusa<sup>12</sup>: le occorrenze sono estremamente scarse e solo due appartengono a testi propriamente occitani<sup>13</sup>. Mi riferisco alla *tenso* *En Guillems de Saint Disder, vostra semblansa* (BdT 234.12) e alla *chanson de geste* *Daurel et Beton*.

Per quel che riguarda la lirica, questa è attribuita a Guillem de Saint Leidier, un trovatore attivo nella seconda metà del XII sec.<sup>14</sup>. Si tratta di una *tenso* fittizia<sup>15</sup> sull'interpretazione di un sogno: in questa visione, un bellissimo fiore bianco troneggia sulla natura circostante, con un leone seduto accanto, circondato da «veltres e lebrers renanz»<sup>16</sup>. Il significato dell'allegoria viene esplicitato nella *cobla* di risposta: il fiore è una nobile dama, che regna per merito della sua beltà e cortesia, mentre «li veltre d'environ»<sup>17</sup> sono le malelingue irose e risentite, così come il leone è il geloso marito che mette in difficoltà la *fin amor*.

Nella *chanson de geste* dedicata alle avventure di Daurel e Beton, probabilmente composta nella prima metà del XIII sec.<sup>18</sup>, in cui i *veltres*, in accordo con la loro natura, vengono citati insieme ai *bracos*, in un'esortazione alla caccia<sup>19</sup>.

---

<sup>10</sup> Il *Livre de chasse* è un trattato di arte venatoria compilato tra il 1387 e il 1389 da Gaston Phébus. Qui i *veautres* sono citati al capitolo 17, *Si devise de l'alant et de toute sa nature*, dove vengono descritti come i cani più adatti per la caccia all'orso e al cinghiale, data la velocità e la forza del loro morso, in Tillander 1971, pp. 125-127.

<sup>11</sup> Qui Perdicca e Lionello, due cavalieri di Alessandro Magno, si sono allontanati dal loro re per mettersi alla prova. Nel mezzo di una foresta, si imbattono in una scena poco edificante: uomo, infatti, sta usando violenza su una damigella. All'arrivo dei cavalieri, però, quest'uomo fa un incantesimo così da trasformare agli occhi dei due se stesso e la dama in «ung grant viautre et un grande lisse», in Roussineau 2007, vol. 1, p. 288.

<sup>12</sup> Si noti che l'afr. *veltre* e l'apr. *veltre* coincidono dal punto di vista della grafia. Come si è visto, tra i citati, *veltres* è proprio solo della *Chanson de Roland*: tutti i testi successivi recano grafie diverse.

<sup>13</sup> Cfr. LevyP s.v. *veltre*; Raynouard s.v. *veltre* che lo connota come germanismo.

<sup>14</sup> Cfr. Sakari 1956, a cui rimando anche per l'edizione del testo alle pp. 128-135.

<sup>15</sup> Sakari 1956, p. 128.

<sup>16</sup> Si tratta del v. 40 della V *cobla*, in Sakari 1956, p. 129.

<sup>17</sup> Al v. 45 della VI *coblia*, in Sakari 1956, p. 130.

<sup>18</sup> Lee 1991.

<sup>19</sup> Ai vv. 336-342, «"Sira dux, anem nos; / fais encoblar los veltres e-ls bracos, / e non aiam gaires de compahos, / ma sol aiam .iiii. venados bos; / e nos serem els destries coreadors. / Ferrem lo porc, senher, et ieu e vos, / el tombara, non er tan vigoros!"», in Lee 1991, p. 62 (sottolineatura mia).

Come accennato, sono solo queste due le opere “puramente” occitane in cui figurano dei *veltri*, perché, a dare traccia del passaggio letterario di questi cani da caccia è anche un altro testo, la cui lingua però è difficile descrizione: si tratta della *Chanson de Girart de Roussillon*<sup>20</sup> della prima metà del XII sec., un testo fortemente ibridato, al confine tra francese e occitano<sup>21</sup>. Data la scarsità di attestazioni di *veltre* in lingua d’oc, si può pensare che i *veltres* qui citati<sup>22</sup> vengano all’autore dal vocabolario oitanico, che era già ricorso a *veltre* in altre *chanson de geste*, prima fra tutte la *Chanson de Roland*.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

La prima attestazione si trova nel duecentesco *Libro* di Ugucione da Lodi che è, almeno in parte, sicuramente debitore alla grande letteratura d’oïl dato che

Ugucione scrive in lasse monorime che alternano alessandrini e decasillabi (in accezione francese) detti epici, come accade in numerose canzoni di gesta francesi e franco-venete; sennoché la sua materia è edificante e sacra, in altri termini Ugucione per il metro (pur trattato con alternativa giullaresca) permane remotamente fermo a quella matrice religiosa e agiografica che precede l’applicazione epica e a cui si attiene ancora il poemetto provenzale su Boezio<sup>23</sup>.

Un qualche influsso oitanico, dunque, è evidente nella metrica, tanto più che Contini, illustrando una seconda derivazione dalla cultura francese, afferma che una preghiera del *Libro* «dei vv. 215-234 muove dal rituale degli agonizzanti (...) di dove (...) discendono le preghiere di Rolando (...) e di Carlo Magno nella *Chanson de Roland*»<sup>24</sup>. Le preghiere di questi due grandi protagonisti dell’epica, quindi, costituiscono il modello cui guarda Ugucione che non necessariamente si rivolge al testo francese ma potrebbe anche guardare alla redazione franco-veneta<sup>25</sup>.

*Veltro*, sulla cui natura di prestito non sussistono dubbi – e che, come si è visto, ricorre per la prima volta in francese proprio nella *Chanson de Roland* –, si trova dunque nel

---

<sup>20</sup> Ai vv. 1752 e 2505 in Combarieu du Grès – Gouiran 1993, che riprende il testo Hackett 1953-1955.

<sup>21</sup> Cfr. Pfister 1970.

<sup>22</sup> Al v. 1752, «vel(e)tres tot primers», e al v. 2595 «com veltres en cadaines», in Combarieu du Grès – Gouiran 1993, alle pp. 160 e 216.

<sup>23</sup> Contini 1960, vol. 1, p. 597.

<sup>24</sup> Contini 1960, vol. 1, p. 597. Nella redazione franco-veneta della *Chanson de Roland*, *veltres* ricorre due volte, al v. 664 e al v. 2753, in Beretta 1995, p. 48 e p. 178.

<sup>25</sup> Contini 1960, vol. 1, p. 598.

*Libro*, inserito in un elenco di animali da caccia propri dei grandi signori e cioè «aostor ao sparavieri vol, e falcon mudhadhi / e veltres<sup>26</sup> e segus, levrer encadenadhi»<sup>27</sup>, a cui precedono «grassi palafreni e destrier seçornadhi»<sup>28</sup>.

Se nel *Libro* i *veltres* sono evidentemente i cani da caccia, è interessante notare che nell'occorrenza successiva, che risale agli ultimi decenni del XIII sec., *veltro* sia già da intendersi in contesto figurato: si tratta del *Serventese romagnolo*, in versi piuttosto complicati da interpretare. L'anonimo autore scrive in fatti che

Fol ne stia en stato, - ches a lui è nula Feltro!  
En levere s'è avançatu, - e 'l leone asalì lu veltro,  
ché paragonato – s'è l'oro e peltru  
del sapere<sup>29</sup>.

Il *veltro* è stato identificato sia come l'Impero o, più in generale il "ghibellinismo", in contrapposizione al leone, segno della guelfa Bologna, sia con Bologna stessa, con un ribaltamento delle posizioni, oltre che con un Malatesta<sup>30</sup>.

Per quel che riguarda la fortuna di *veltro* nell'italiano antico bisogna, a parer mio, individuare nella figura di Dante lo spartiacque per il successo della voce: prima che venisse utilizzata nel *Convivio*<sup>31</sup>, nelle *Rime*<sup>32</sup> e nella *Commedia*<sup>33</sup>, con il celeberrimo *veltro* destinato a sconfiggere la temibile lupa<sup>34</sup>, il francesismo non godeva di una grande diffusione. Oltre alle già occorrenze già citate, *veltro* si trova infatti solo in Folgóre da San Gimignano<sup>35</sup> ma dopo il successo delle opere dantesche sono molti i *veltri* che corrono velocemente nelle più diverse opere medievali.

La voce lascia, ovviamente, degli echi nei commenti della *Divina Commedia*, a partire dalle *Chiose* del figlio Jacopo, composte nell'anno stesso della morte dell'Alighieri padre. Qui si legge, a commento del canto I dell'*Inferno*, che

---

<sup>26</sup> Segnalo che la grafia *veltres* è la medesima della già citata *Chanson de Roland*.

<sup>27</sup> Sono i vv. 362-363 in Contini 1960, vol. 1, p. 613 (sottolineatura mia).

<sup>28</sup> Al v. 360, Contini 1960, vol. 1, p. 613.

<sup>29</sup> Sono i vv. 41-44, in Contini 1960, vol. 1, p. 881 (sottolineatura mia).

<sup>30</sup> Si guardi alla nota 42, in Contini 1960, vol. 1, p. 881.

<sup>31</sup> Ageno 1995.

<sup>32</sup> De Robertis 2005.

<sup>33</sup> Cfr. Petrocchi 1994. La ricerca è stata fatta nel *corpus* OVI da cui sono prese le edizioni di riferimento, che, per la *Commedia* è la prima edizione, Petrocchi 1966-1967.

<sup>34</sup> *Inferno*, I, vv. 100-102, in Petrocchi 1994, vol. 2, p. 16.

<sup>35</sup> In Contini 1960, vol. 2, p. 405 e Marti 1956, p. 379.

la presente umana età piú della cupidità dell'avarizia che d'altra impressione aver mostra, e quest'è quello che nelle presenti parole se tocca; dicendo che pur crescer debbia infin che suo corso trascorra, e poi venir meno ragionevolmente sí come ella comincia, per la continua e velocissima variazione delle stelle. Per la quale deffinitione, che figurativamente qui veltro si chiama, la seguente impressione di lei si considera, la qual esser convien virtudiosa, perché da la presente ciascun vizio dipende, chiamandola veltro per contrario della presente ch'è lupa; la cui nazione sarà tra feltro e feltro, considerando cioè tra cielo e cielo. Ver è che per certi diversa intenzione sopra ciò si contiene, dicendo che 'l detto veltro debbia essere alcuno virtuoso che per suo valore da cotal vizio rimova la gente, approvando che d'altro che di gentil nazione non possa essere<sup>36</sup>.

Il *veltro* diventa il futuro, che sarà ben piú virtuoso della lupa, la “presente umana età”, madre di tutti i vizi. Il passo non è sicuramente di facile interpretazione, per questo non stupisce l'insistere dei diversi commentatori che si interrogano sul significato di quest'allegoria, arrivando a varie conclusioni<sup>37</sup>.

Non dipendenti dalla *Commedia* sono le occorrenze rintracciate nel *Filocolo* e nel *Ninfale* del Boccaccio: qui il veltro è il vero e proprio cane da caccia che, nel *Filocolo* compare in sogno all'anziano re, padre di Fiorio, il protagonista, intento ad ostacolare l'unione tra una cerva, rappresentazione allegorica della controparte femminile, e un

---

<sup>36</sup> In Bellomo 1990, pp. 94-95 (sottolineature mie).

<sup>37</sup> Per Jacopo della Lana, che scrive il suo commento tra il 1324 e il 1328 il *veltro* sarà la salvezza dell'Italia e «com' ello metthaphoriza per l'avaricia una lupa, cossì per largheza metthaphoriza uno veltro, zoè uno levorriero: perché naturale contrarietàate e malivolenza è tra li lupi e li cani. E però dixè che questo signore regerà lo mondo de tanta largheza che questa avaricia no sarà nel mondo, ma retornarà a l'inferno, la quale el demonio per invidia a la natura overo specia humana, l'aduxe nel mondo». Per l'Ottimo, il *veltro* è «universale Signore, salute ed essaltazione di Italia». Nelle *Chiose Selmiane* si trova che «questo veltro pone, per figura, contrario a la lupa: e come la lupa è bramosa e affamata e sconvenevole e insatiabile, così el veltro està contento a la misurata quantità che gli dà el suo signore. E per propria natura e cani sono nemici de' lupi, e perciò parla in figura di veltro, ciò è di Cristo figliuolo di dio, el quale el dì del giudicio dia venire mandato da dio padre, a ssentenziare li giusti e li pecchatori». Per le citazioni e le edizioni, rimando per Jacopo della Lana a Volpi 2009, vol. 1, p. 128; per l'Ottimo a Boccardo – Corrado – Celotto 2018, vol. 1, pp. 40-41 (nel *corpus* OVI è disponibile l'edizione Torri 1827), per le *Chiose* a A Valle 1900, p. 5. Si guardi anche alle *Chiose* di Andrea Lancia (edizione in Azzetta 2012), all'*Expositione* di Maramauro (edizione in Pisoni -Bellomo 1998), alle *Esposizioni* del Boccaccio (edizione in Padoan 1965) e al commento di Francesco da Buti (edizione in Giannini 1858-62).

leone, allegoria, appunto di Fiorio<sup>38</sup>, mentre nel *Ninfale* diventa, per via della sua velocità nella corsa, il corrispettivo metaforico di Mensola in fuga da Africo<sup>39</sup>.

Anche Pucci cita più volte dei *veltri*, sempre connotati come cani incredibilmente veloci anche con un certo risvolto ironico, come nel *Centiloquio*, dove in merito agli scontri tra guelfi e ghibellini, racconta che un Orsini, nemico di papa Martino IV, «fu come veltro / cacciato fuori»<sup>40</sup>.

Il Petrarca, nella canzone *Standomi un giorno solo a la fenestra*, avrà sei diverse visioni, nella prima delle quali una creatura animalesca ma dal bellissimo volto umano cerca inutilmente di fuggire da due veltri, uno nero e uno bianco, che riusciranno però ad avere la meglio, portando il poeta alle lacrime<sup>41</sup>.

Il francesismo *veltro*, infine, si trova in opere di autori minori, a eccezione di Sacchetti<sup>42</sup>, attivi tra la fine del XIII sec. e il pieno del XIV sec. come Meneghino Mezzani<sup>43</sup>, Fazio degli Uberti<sup>44</sup>, Dondi dall'Orologio<sup>45</sup> e Alessio Donati<sup>46</sup>, oltre che in due poesie anonime, la frottola pisana *Io vorre', Iddio Padre, per tuo amore*<sup>47</sup> e il madrigale toscano-veneto *Per prender cacciagion legiadra e bella*<sup>48</sup>.

Come si può notare da questo sintetico *excursus* sulla fortuna della voce nell'italiano antico, *veltro* sembra essere una voce tipica della lirica: non sono state rintracciate occorrenze in testi in prosa, ad esclusione dei commenti alla *Commedia* dove il gallicismo è obbligato dal suo uso nel testo dantesco. Una sorta di preziosismo poetico, diffusosi nella letteratura a partire da Dante stesso che, forse, diventa più direttamente il bacino linguistico da cui attingere, più che dall'originario sistema lessicale francese. Data l'estrema popolarità della *Commedia*, a maggior ragione se si tratta, come in

---

<sup>38</sup> In Quaglio 1967, p. 126.

<sup>39</sup> In Pernicone 1937, p. 269.

<sup>40</sup> In San Luigi 1772-1775, vol. 1, p. 263. Non si tratta dell'unica occorrenza nel Pucci ma, in questo lungo *excursus*, mi limito a citare le attestazioni più significative.

<sup>41</sup> In Santagata 1992, pp. 133-135.

<sup>42</sup> Non si può considerare il Sacchetti come un autore minore ma l'occorrenza si trova nella canzone *Solian mangiare gli antichi delle ghiande* che non è certamente una delle opere più conosciute, in Brambilla Ageno 1961, p. 5 [testo pp. 5-7].

<sup>43</sup> Nel sonetto *Non basta lingua umana*, in Bellucci 1972, p. 220.

<sup>44</sup> Si tratta del v. 55 del capitolo 30 del II libro del *Dittamondo* in Corsi 1952, p. 175.

<sup>45</sup> Nella rima *Come tu say, o dolze Guizemanno*, in Daniele 1990, p. 61.

<sup>46</sup> Il madrigale *Dirietro a un volpon*, in Berisso 1993, p. 107.

<sup>47</sup> In Morpurgo 1984, p. 12 [testo a pp. 5-13].

<sup>48</sup> In Corsi 1970, p. 64.

questo caso del canto I dell'*Inferno*, mi sembra più probabile immaginare che il *veltro* degli autori italiani si richiamasse, nella loro memoria, al misterioso avversario della lupa-avarizia/cupidigia che tanto spaventa il sommo poeta, piuttosto che alla letteratura d'oil, che, seppur popolare, non batte certo in fama l'opera di Dante<sup>49</sup>.

◇ La voce nei cantari:

Per quello che riguarda le occorrenze di *veltro* nei cantari, va detto che si trovano sempre in descrizioni di scene stereotipate: questi cani da caccia fanno parte del corredo da nobile signore con cui Gherardino passa il suo tempo o, nella *Spagna*, di un ricco tributo versato a Carlo Magno o, ancora, diventano il corrispettivo metaforico dei guerrieri che, rapidi e feroci come i *veltri*, si lanciano nelle battaglie.

L'occorrenza più significativa è, a parer mio, quella rintracciata nel IX cantare della *Guerra di Troia*: qui a essere come un *veltro* è Troiolo, che, negli attimi prima di essere ucciso da Achille, sta sferrando gli ultimi mortali colpi. Ciò che più interessa di questa metafora è, in realtà, la *varia lectio* che

evidenzia come cambi la referenzialità delle immagini a seconda del manoscritto: la dove **M** ha un particolare gusto per le immagini legate alla caccia (con il termine *veltro* che è, una volta di più, dantesco), **L** offre piuttosto immagini della consuetudine contadina; in certi casi, come questo, il paragone (tra Troiolo in punto di morte, desideroso di far quel che voleva, e le volpi che guardano cupide le galline) è invero poco nobilitante<sup>50</sup>.

Infatti nel manoscritto siglato **M** (Càmpori App. 37γ.0.5.44 della Biblioteca Estense di Modena) la lezione, messa poi a testo dall'editore, è «come sta 'l veltro che vede le volpi», mentre in **L** (Mediceo Palatino 95 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze) si legge «sichome leghaline fa le vollpi»<sup>51</sup>. Come già evidenziato da

---

<sup>49</sup> Si pensi alla novella CXIV del Sacchetti (ma anche la CXV, che vede protagonisti Dante e un asinaio), in cui un fabbro viene rimproverato da Dante per la recitazione scorretta dei suoi versi, dato che «cantava il Dante come si canta uno cantare». Il successivo riferimento a Tristano e Lancillotto, sui cui il povero fabbro ripiega, non sarà da intendersi ai *romans* francesi ma, coerentemente con le sue abilità poetiche, ai cantari di materia bretone. Per il testo rimando a Pernicone 1946, pp. 254-255, ma anche la più recente edizione Zaccarello 2014, pp. 260-262, che si basa su un diverso testimone.

<sup>50</sup> Mantovani 2013, p. 419 alla nota 62.

<sup>51</sup> Mantovani 2013, p. 419.



Mantovani, quindi, il *veltro* è, con ogni probabilità un ricordo dantesco<sup>52</sup>, a maggior ragione se si nota la sequenza rimica: la serie di rime infatti è a sua volta un rimando a Dante, all'*Inferno* XXVII, vv. 70-75 (*colpe-polpe-volpe*)<sup>53</sup> e *Purgatorio* XXXII, vv. 119-123 (*volpe-colpe-polpe*)<sup>54</sup> che, anche se al singolare, corrisponde al *colpi-polpi-volpi* dell'ottava XXIX<sup>55</sup>.

Più che il francese, la fonte di *veltro* sembra essere Dante: mi sembra più economico pensare che i canterini guardassero al Sommo Poeta, il cui vastissimo vocabolario ha rappresentato una miniera inesauribile di lessemi e immagini. Anche se a monte, come si è visto, l'origine della voce è certamente oitanica, *l'Inferno* e il suo autore erano ben conosciuti dagli autori italiani del Medioevo: Boccaccio, il primo fra tutti a ricorre a *veltro* dopo Dante, era un grandissimo estimatore e profondo conoscitore della *Commedia* (e non solo) e come lui molti altri.

---

<sup>52</sup> L'intera *Guerra di Troia* è piena di riferimenti danteschi, cfr. per esempio Mantovani 2013, p. 167, p. 226 e p. 231.

<sup>53</sup> Petrocchi 1994, vol. 2, pp. 461-462.

<sup>54</sup> Petrocchi 1994, vol. 3, p. 563.

<sup>55</sup> Mantovani 2013, p. 419.

## **Visaggio** s.m.

'viso'

◇ Forme:

*visagio, visaggio, visaxo, visazo.*

◇ Occorrenze:

- *BG*: ▫ II.XX.1 Ed ella, riguardandol nel visaggio, / sí 'l domandò: "Sapresti tu servire?"

- *Carduino*: ▫ I.XVI.2 La madre le scorticava, e Carduino, / ch'è grande e grosso e fiero nel visagio...

- *GdT*: ▫ III.XLV.3 chiamando Giove dice "Io mi apago", / e nel visaggio prendeva conforto...

- *Febus*: ▫ V.V.4 ferendolo con gli occhi d'una punta / d'uno isguardo che uscì di suo visaggio...

- *FiBi*: ▫ LXXXVI.8 già mai a voi io non ritorneraggio / s'io non riveggio 'l suo chiaro visaggio.

- *PG*: ▫ XVII.4 forte comenzò a pianzere e lacrimava, / perduto ebe lo colore del visazo.;  
▫ LXXIV.5 E quella dona da lo chiaro visaxo / ben credo che la siano con pene di morte...;  
▫ LXXXV.3 Fati che quella dama dal chiaro visazo / che tosto la sia chavata de pixonone...;  
▫ XC.3 e .5 se senpre ne sarò grama nel visazo, / perché e' non te vedo, dolce amore, zoioxa, / come soleva vedere lo tuo visazo.

- *Spagna*: ▫ X.XXXIII.1 Carlo con gran superbia e fier visaggio / verso di Namò cominciò a parlare...;  
▫ XIX.XI.7 E di Gilberto pro' de Fier Visaggio / e di Buovo d'Antona, baron saggio...;  
▫ XXII.XLIV. Se di non voler farlo pur vi dice, prieganelo mostrando buon visaggio...

- *VendettaTr* (red. ambrosiana): «XXX.6 e ben che ne fosse schavalchati / visazo no' voltava alla batatia...»; «L.8 fazando a li jnimixi gran dalmazzo / e a molti dava mal visazo.

◇ Etimo: dall'afr. *visage*, oltre che dal provenzale *visatge*, a loro volta dal latino *VĪSUS*<sup>1</sup>.

◇ Le occorrenze in area galloromanza:

La voce, originatasi da *vis* + suffisso *-age*, in ambito letterario, è precocemente attestato e conosce un'ampia diffusione. Tra le prime opere, attorno quindi agli inizi del XII sec., a riportare *visage* si trova la *Chanson de Roland*, in cui Gano, in un confronto verbale con Rolando, mostra il suo «fier (...) visage»<sup>2</sup>.

Perché la voce si svicoli dal senso proprio e si trovi inserita in un'espressione idiomatica, da intendersi come 'fare una smorfia', che sia essa maligna o benevola, bisogna attendere qualche anno e un'altra *chanson de geste*, il *Moniage Guillaume* in cui il gigante, mostrando i denti, «fai lait visage»<sup>3</sup> all'eroe eponimo, assumendo le sembianze di un «sanglers sauvages»<sup>4</sup>. Il passaggio a quest'uso sistematico e, quindi, a *visage* come 'espressione' non però immediato: solo a partire dalla fine del XV sec., infatti, si trovano sintagmi nuovamente sintagmi come *faire bon/mauvais visage*<sup>5</sup>.

A partire dalla seconda metà del XV sec., con il romanzo *Jehan d'Avennes*<sup>6</sup>, *visage* si trova in un'espressione del tutto metaforica, *visage de bois*, da intendersi come 'porte fermée'<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> FEW XIV, pp. 538-539. Cfr. DEAF s.v. *visage*; DEI s.v. *visaggio*; DMF s.v. *visage*; GD s.v. *visage*; GDC s.v. *visage*; TLFi s.v. *visage*; TLIO s.v. *visaggio*; Bezzola 1925, p. 228, oltre a Viel 2014, p. 239. La voce non è riportata in DELI 2, dove si trova invece *visagista*, voce di origine ben più tarda.

<sup>2</sup> Lassa XX, al v. 283 in Segre 1971 p. 107.

<sup>3</sup> Si tratta del v. 2620, in Cloetta 1906-1911, vol. 1, p. 166

<sup>4</sup> La citazione è dal v. 2622, in Cloetta 1906-1911, vol. 1, p. 166.

<sup>5</sup> Il rimando è alle *Mémoires* di Philippe de Commines, redatte tra il 1489 e il 1498, nell'ed. Calmette 1924, vol 2, p. 127 e vol. 3, p. 61. Più recente l'edizione Blanchard 2007, in cui le occorrenze sono in vol. 1 a p. 264 (il re si mostra lieto di aver trovato un così degno emissario), a p. 335 (Iolanda di Valois viene accolta dal fratello, il re Luigi XI, con un «bon visaige» a cui lei risponde con cortesia, pur sapendo che si tratti di finzione politica) e a p. 307 (dove si trova invece un «mauvais visaige», quello di Fortuna, traditrice, improvvisamente ostile al duca di Borgogna).

<sup>6</sup> Il *roman* in prosa fu composto alla corte di Borgogna tra il 1464 e il 1465. L'edizione di riferimento è Finoli 1979, l'occorrenza dell'espressione metaforica è a p. 121.

Più in generale, per quel che riguarda l'anticofrancese, si può notare come la forma suffissata sia stata usata, in un primo tempo, in concomitanza con *vis* almeno fino al XV secolo<sup>8</sup>. L'anticofrancese *vis*<sup>9</sup> venne poi progressivamente soppiantato, non soltanto da *visage*<sup>10</sup> ma anche da forme come *face*<sup>11</sup> e *chère*<sup>12</sup>, che mantengono lo stesso spettro semantico.

Per quello che riguarda il provenzale, *visatge* è ben attestato<sup>13</sup>, in particolar modo nelle liriche dei trovatori che nel descrivere l'amata attribuiscono diversi aggettivi al suo volto: il *visage* dell'amata di Girart lo Ros è «plazen»<sup>14</sup>, «clar» quello della protagonista della canzone anonima *En tal hai mess mo cor e mo conssir*<sup>15</sup>, «doutz» il viso della signora di Bartolomeo Zorzi<sup>16</sup> e, ancora, «amoros» quello della donna cantata da Raimon de Miraval<sup>17</sup>.

---

<sup>7</sup> DMF s.v. *visage*, che riporta poi anche le occorrenze nelle opere di Jean Molinet, sia le *Chroniques* (ed. in Doutrepoint-Jodogne 1935) che il *Misyère de saint Quentin* (ed. in Chatelain 1909).

<sup>8</sup> FEW XIV, p. 537b. Cfr. DMF s.v. *vis* 1; GD s.v. *vis* 2; GDC s.v. *vis*. A riprova del fatto che *vis* e *visage* venissero usate alternativamente, si pensi alla già citata *Chanson de Roland*: oltre a *visage*, nello stesso senso e accompagnata dallo stesso aggettivo si trova anche la voce *vis*, ad esempio nella lassa LXXII, al v. 895 «vis fier», in Segre 1971, p. 138.

<sup>9</sup> Si noti che la forma è rimasta oggi solo in espressioni idiomatiche, come *vis-à-vis*. Cfr. TLFi s.v. *vis-à-vis*.

<sup>10</sup> *Visage* sembrerebbe presupporre una «kollektive nuance» che indica, già dalla sua prima occorrenza, il significato complessivo di 'volto' nella sua interezza, mentre *vis* è più strettamente legato, alle sue origini, al latino *VĪSUS*, 'das Sehen'. FEW XIV, p. 539b.

<sup>11</sup> Dal latino *FACIES*, in FEW III, p. 355. La prima attestazione si trova nel *Psautier d'Oxford*, ad esempio nel salmo 67 (ed. Michel 1860). Cfr. anche AND s.v. *face*; DEAF s.v. *face*; DMF s.v. *face*; GDC s.v. *face*; TLFi s.v. *face*.

<sup>12</sup> Dal greco *χάρα*, FEW II-2, p. 348. Cfr. anche AND s.v. *chere*; DEAF s.v. *chiere*; DMF s.v. *chère*; GD s.v. *chiere* 2; GDC s.v. *chiere*; TLFi s.v. *chère*.

<sup>13</sup> Nel registro di COM2 sono state rintracciate 40 occorrenze di *visage* (includendo le diverse grafie, quali *visaige*, *visaiges*, *visiaje*, *visatge*, *visatge*, *vistages*). Si è infatti tenuto conto del fatto che il provenzale, rispetto al francese, tende alla conservazione della dentale intervocalica del latino - ATĪCU(M)).

<sup>14</sup> *En Giraldon, un joc vos part d'amor* (BdT 240.06a) è un *partimen*, l'attribuzione a Guiraud lo Ros non è certa (cfr. Finoli 1974, p. 1096). Per l'ed. rimando alla più recente Harvey - Paterson 2010, vol. 2, pp. 691-697. «Plazent», oltre che «franq' e gentils» è anche il volto della dama di Cadenet, nella canzone *Plus que la naus qu'es en la mar prionda*, (BdT 106.18a) in Appel 1920, p. 32, l'occorrenza è a v. 26 p. 33.

<sup>15</sup> BdT 461.111. Edizione è in Gambino 2003, p. 55-59. «Clar» è anche l'aggettivo scelto da Jojos de Tolosa, nella pastorella *L'autrier el dous temps de pascor* (BdT 270.01) in Appel 1890, pp. 171-174 (l'occorrenza è al v. 36 a p. 172).

<sup>16</sup> Il sirventese *Si tot m'estauc en cadena* (BdT 74.17), edizione in Levy 1883, p. 47-49, l'occorrenza è al v. 18, p. 47.

<sup>17</sup> Si trarra della canzone *Ben aja-l cortes essiens* (BdT 406.14), al v. 35, in Topsfield 1971 p. 107

Non è però appannaggio esclusivo dei trovatori, benché si configura come una voce quasi esclusivamente lirico-performativa scarsamente utilizzata in contesti eroici: occorrenze di *visage* sono state trovate anche nel *Mystère des Saints Pierre et Paul*<sup>18</sup>, così come nel *Mystère de Saint Eustache*<sup>19</sup>.

◇ Le prime occorrenze in italiano antico:

Non vi sono dubbi sull'origine galloromanza della voce: per quanto il suffisso *-aggio* possa in realtà essere il frutto della spontanea evoluzione del latino *-ĀTĪCU(M)*, non è certamente questo il caso. *Visaggio* si configura dunque come un gallicismo *tout court* per cui Baer già identifica un corrispettivo anticofrancese<sup>20</sup>.

La prima attestazione in italiano antico la si deve ai *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*<sup>21</sup> ma la voce si diffonde poi rapidamente in tutta la penisola italiana, sia in prosa che in versi<sup>22</sup>. Se si guarda alla distribuzione di *visaggio* nei testi<sup>23</sup>, è evidente una prevalenza d'utilizzo nelle liriche della scuola siciliana e della siculo-toscana, oltre che in opere dall'evidente matrice oitanica come il *Tristano Riccardiano*<sup>24</sup>, la *Tavola Ritonda*<sup>25</sup> e il *Fiore*<sup>26</sup>. Sempre sull'uso nei testi in versi, si può notare come la maggior parte delle

---

<sup>18</sup> L'edizione Guillaume 1887.

<sup>19</sup> Edizione in Guillaume 1882.

<sup>20</sup> In Baer 1939, p. 21.

<sup>21</sup> La composizione dell'opera è stata fatta risalire agli ultimi decenni del XII sec., ma la nuova edizione, contenuta in Meneghetti – Tagliani 2020 pp. 124-149, la colloca agli inizi del secolo successivo, ma cfr. anche l'edizione precedente, in Contini 1960, vol. 1, pp. 521-555.

<sup>22</sup> Cito, solo ad esempio, come testi settentrionali i *Memoriali bolognesi* (edizione in Orlando 1981, l'occorrenza è a p. 95). Come testi toscani si pensi alle liriche di Giacomo da Lentini (*Amando lungiamente* in *PSs* 2009, vol. 1, p. 265), di Bonagiunta Orbicciani (il sonetto *Per fino amor* e la canzone *Ben mi credea in tutto esser d'Amor* in Menichetti 2012, p. 110 e p. 221), di Guinizzelli (il sonetto *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo*, in Contini 1960, vol. 1, p. 479) e, per la prosa, al *Palamedés pisano* (ed. Limentani 1962). In testi mediani e meridionali, si trova, ad esempio in una lauda di Jacopone da Todi (*O Cristo pietoso*, in Brambilla Ageno 1953, p. 73) e nella *Cronica* dell'Anonimo Romano (ed. in Porta 1979, occorrenze a p. 177 e p. 213) e nel volgarizzamento napoletano dell'opera di Guido delle Colonne (ed. in De Blasi 1986, occorrenza a p. 138 e p. 205). Non mancano attestazioni nemmeno in testi siciliani: *visaggio*, nella forma *visaiu*, si trova nella *Sposizione del Vangelo sella Passione secondo Matteo* (ed. in Palumbo 1954, le occorrenze sono in vol. 2, p. 170 e p. 173).

<sup>23</sup> La ricerca è stata svolta nei *corpora* OVI e TLIO.

<sup>24</sup> Edizione in Parodi 1886.

<sup>25</sup> Edizione in Polidori 1864.

<sup>26</sup> Cfr. Viel 2006, p. 184, che inserisce *visaggio* nel regesto dei gallicismi indotti dalla fonte, soprattutto per l'occorrenza del sintagma «bella di visag[gl]io» (in Contini 1994, p. 334) che trova corrispondenze nel *Roman de la Rose* al v. 13575 (in Langlois 1914-1924, vol. 4, 26, è il proseguito

occorrenze si trovi in sede di rima<sup>27</sup>, vincolando poi gli autori alla scelta di altri rimanti gallicizzanti<sup>28</sup>.

La voce non resta limitata all'ambito letterario "alto": numerosissime occorrenze, infatti, sono state rintracciate anche nel volgarizzamento trecentesco *Santà del corpo* di Zuccherò Benvicenni<sup>29</sup> un testo di matrice scientifica che traduce il francese *Régime du corps* di Aldobrandino da Siena<sup>30</sup>: tra l'originale e la sua traduzione si configura un rapporto di quasi perfetta corrispondenza, il cui al *visaggio* italiano corrisponde il francese *visage*<sup>31</sup>.

La voce *visaggio*, dunque, sembra essersi diffusa in italiano antico secondo una duplice direttiva: da una parte tramite le traduzioni e le rielaborazioni di testi francesi in prosa, dall'altra attraverso le liriche della scuola siciliana e siculo-toscana<sup>32</sup>, secondo quella che sembrerebbe una volontà emulativa della lirica trobadorica<sup>33</sup>. Può essere fatta però un ulteriore distinguo, soprattutto per quel riguarda i testi di ascendenza

---

di Jean de Meun. Vedasi anche Manetti – Melani 2015, vol. 2, p. 786, ma si ricordi che il testo è ancora quello stabilito da Langlois). Infine, segnalo che «bella di visag[g]io» si trova nel sonetto 166, *La Vecchia*, un discreto numero di gallicismi, in parte anche indotti dalla rima in *-aggio*, come *d'avantaggio*, *erbaggio* e *oltraggio*. A questi vanno aggiunti *torni* (gallicismo semantico, per 'giri'), *gentamente* e *musarda*.

<sup>27</sup> Oltre alle due occorrenze già inserite nel regesto dei gallicismi nei cantari, *visaggio* si trova in sede di rima altre 53 volte, mentre all'interno di verso 21 volte (la ricerca è stata fatta nei *corpora* OVI e TLIO, aggiornati al 31 agosto 2020).

<sup>28</sup> Eccenzion fatta per *Dal core mi vene* di Giacomo da Lentini, dove *visaggio* si trova in rima con i verbi al tempo futuro sciliano, come *rideraggio* e *vederaggio*; in *PSs* 2009, vol. 1, p. 117.

<sup>29</sup> Edizione in Bladini 1998.

<sup>30</sup> Per l'edizione rimando a Landouzy – Pepin 1911.

<sup>31</sup> Cito solo a titolo esemplificativo il passo riguardo le cosiddette "ventose". Nel volgarizzamento si legge che «le ventose che l'uomo pone sopra -l cannone del collo sono utili ai dolori delle spalle e ai dolori della golla e a tutti i membri del visagio, e fano prode a coloro a qui la testa crolla» (cfr. Bladini 1998, p. 93) e così nel francese, «les venteuses c'on met sor le caon de col si font bien à la douleur des espaulles, et as douleurs de la gorge et à tous les membres du visage; et font bien à chiaus cui li tieste crolle» (Landouzy – Pepin 1911, p. 41). Corrispondenze si trovano anche in altri capitoli, come in quello per la cura dell'uomo collerico e più in generale in quelli che riguardano la cura del vero e proprio viso (sottolineature mie).

<sup>32</sup> Oltre ovviamente a tutta la produzione ad esse legata. Ciò è reso ancor più evidente dal fatto che, molto spesso, il *visaggio* descritto dai poeti delle origini è quello della dama e che ad esso accompagnano aggettivi come *bel* e *chiaro*, in pieno accordo con quello che era l'uso nella poesia trobadorica.

<sup>33</sup> Cfr. Elwert 1949 p. 35 (ripreso poi da Cella 2003, p. XXXIII): «se i poeti delle origini adoperarono con tanta frequenza le parole coi suffissi *-anza*, *-enza*, *-mento*, *-aggio* e *-ore*, lo fecero deliberatamente, perché, vista la frequenza di parole con questi suffissi in provenzale, essi avevano la possibilità di dare ai loro componimenti italiani un colorito provenzale, di avvicinarsi così allo stile del modello».

oitanica: non bisogna pensare che il *visaggio* usato da Zucchero Benvicenni risponda in realtà alle stesse “ambizioni” dei *visaggi* della *Tavola Ritonda* o del *Tristano*. Il loro uso può essere il frutto di un trascinamento della fonte e, quindi, avrebbero la stessa origine, ma, di certo, la *Santà del corpo* non vuole ricreare nell’immaginario del suo pubblico il fascinosa mondo cortese, obiettivo ultimo delle narrazioni cavalleresche.

◇ La voce nei cantari:

Le occorrenze di *visaggio* nei cantari confermano le tendenze già individuate per gli altri testi dell’italiano antico: la collocazione è prevalentemente in sede di rima (unica eccezione il I cantare della *Guerra di Troia*) il che forza i canterini a costruire una serie di rimanti con altre voci suffissate o, in qualche caso, con il futuro formatosi con la variante *aggio* del verbo *avere*<sup>34</sup>.

A queste pure ragioni metriche (di certo non trascurabili) va però aggiunta una riflessione: se è pur vero che la scelta di un rimante implica necessariamente una concatenazione di altre parole-rima, non si tratta solo di una scelta meccanica ma, ad essa, è sottesa una precisa volontà compositiva.

Per loro stessa natura, i cantari ammettono senza difficoltà continue mescolanze, fomentando essi stessi le alterazioni: come già detto, il passaggio all’ottava vincola il canterino ad una scelta: è impossibile racchiudere in versi l’intero sistema del *Guiron*<sup>35</sup>: la continuità delle vicende romanzesche viene quindi “strappata” e “ricucita” secondo diverse modalità, che attingono al vastissimo immaginario degli autori e del pubblico. In questo senso *visaggio* conferma la tendenza dei canterini a ibridare le fonti e a utilizzare stilemi propri di diversi registri per decorare e impreziosire il proprio testo: come già Elwert<sup>36</sup>, «non è che si tratti di una mutazione per ragioni semantiche, si voleva conservare immutati i termini» e, con, essi, lo scenario che questi potevano evocare.

Seppur non sia stato possibile trovare una precisa corrispondenza tra le fonti e i cantari, si possono indentificare dei paralleli se per “fonte” non si intende più una

---

<sup>34</sup>Non sempre il canterino riesce in questa raffinato operazione, a volte inciampa in qualche zeppa e ripete a fine verso *visazo*, come nell’ottava XC della *Ponzela Gaia*.

<sup>35</sup> Al grande ciclo del *Guiron* appartengono infatti le vicende raccontate anche dai cantari di *Febus-el-Forte*.

<sup>36</sup> Elwert 1949. 35, ripreso poi da Cella 2003, p. XXXIII.

singola storia, il grande insieme di opere con argomenti e, soprattutto, immagini comuni.

Come già accennato sopra, il *fier visage* è, a partire dalla *Chanson de Roland*, la caratteristica degli eroi mentre *cler* è l'attributo tipico delle dame cortesi e così è nei cantari<sup>37</sup>: Carduino, cavaliere arturiano «fiero nel visagio»<sup>38</sup>, così come lo è Carlo, nel cantare della *Spagna*. *Fier visaggio* diventa un sintagma a tal punto evocativo da diventare, nella saga dei reali di Francia, l'epiteto di uno dei figli di Fioravante, Gisberto dal Fier Visaggio<sup>39</sup> e così è già nel cantare della *Spagna*<sup>40</sup>.

Il viso<sup>41</sup> della Ponzela Gaia, invece, fanciulla di straordinaria bellezza è *chiaro*, dunque luminoso, come quello delle dame cantate dai trovatori.

Infine, è possibile un'ultima osservazione: il gallicismo non è presente in gran parte dei cantari presi in esame in questo lavoro di ricerca, come *La struzione della Tavola Ritonda*, i cantari relativi alle fine delle vicende di tristano (*Il duello al Petrone di Merlino*, *Ultime imprese e morte di Tristano*, *il Cantare delle Vendetta*), oltre che nei cantari derivati da *fabliaux* e poemetti cortesi. Questo non è parer mio un dato trascurabile: il fatto che i versi canterini scelgano di non ricorrere al gallicismo *visaggio*, nonostante esso fosse, come si è visto, ben diffuso in tutta la penisola è un segno del fatto che forse questo veniva visto come una sorta di "di più", un'elegante decorazione *à la française* per i loro testi ma non strettamente necessario. Non credo sia un caso, infatti, che il maggior numero di occorrenze sia localizzato nel cantare della *Ponzela Gaia*: le sue ottave sono fitte di gallicismi, spesso molto riconoscibili (si pensi solo al titolo del cantare). Il suo

---

<sup>37</sup> Quando ovviamente non assume il senso generico di 'espressione' o 'viso'.

<sup>38</sup> Cfr. regesto delle occorrenze e l'edizione Delcorno Branca 1999, p. 43.

<sup>39</sup> Andrea da Barberino, *I Reali di Francia* in Vandelli 1892-1900. Anche la seconda occorrenza individuata, nell'ottava XI del XIX cantare della *Spagna* si riferisce allo stesso personaggio.

<sup>40</sup> Tra i cantari della *Spagna* e l'*Entrée* non vi è corrispondenza nell'uso di *visaggio* / *visage*: il canterino della *Spagna* ricorre solamente tre volte a questo gallicismo, preferendo invece allotropi come *faccia*, *volto* e la forma non suffissata *viso*. Nell'*Entrée*, invece, la voce ricorre più volte, anche accompagnata dall'aggettivo *cler*, da intendersi non come 'luminoso' e quindi genericamente bello, ma diventa una concisa prova dell'onestà del soggetto a cui si riferisce, che sia duca o re. In questo contesto, dunque il *cler visage* non sta ad indicare un'incredibile bellezza estetica o una finezza dei tratti ma la trasparenza delle intenzioni e dunque l'affidabilità del referente.

<sup>41</sup> Nella grafia tipicamente settentrionale *visazo*, con resa del suono /dʒ/, in questo caso anche geminato.



autore probabilmente voleva instaurare un legame ancora più stretto con la letteratura d'Oltralpe e oltre a mutuarne la materia ne deriva anche il lessico<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Almeno nell'intenzione, dato che poi, in realtà, la *scripta* della *Ponzela* è fortemente marcata in senso settentrionale, anche se non mancano grafie toscane, cfr. Barbiellini Amidei 2000, pp. 47-50.

## Indice dei lemmi e delle forme

Il presente indice dei lemmi e delle forme prende in considerazione le voci e le varianti grafiche segnalate a partire dal capitolo 5, propriamente dedicato allo studio linguistico. In grassetto sono indicate le entrate discusse singolarmente in quanto gallicismi, mentre in corsivo sono riportate sia le diverse forme sia le voci escluse, per le quali è stato comunque proposto un sintetico studio sull'etimologia e la diffusione. Per ogni voce è stata riportata solo la prima pagina in cui figura, così da rendere la consultazione dell'indice più agevole.

### Francese (antico e medio francese)

<i>abaillier</i>	126	<i>chambre</i>	176
<i>amance</i>	136	<i>chanbre</i>	177n
<i>baceler</i>	144	<i>chanbres</i>	177
<i>bacelers</i>	145	<i>chimiers</i>	196
<i>bachalier</i>	144	<i>cimier</i>	196
<i>bachelor</i>	143	<i>corine</i>	200
<i>bacheleirs</i>	146	<i>dame</i>	123n
<i>bachelers</i>	143	<i>*damoisel</i>	123n
<i>bachelier</i>	145	<i>damoiselle</i>	123n
<i>bacheliers</i>	145	<i>dance</i>	216
<i>bachelliers</i>	145	<i>dacent</i>	206
<i>bailla</i>	127n	<i>dancer</i>	207
<i>baillar</i>	127	<i>dances</i>	216
<i>baille</i>	128	<i>dancier</i>	205
<i>bailles</i>	126n	<i>danciez</i>	206n
<i>baillie</i>	127n	<i>danse</i>	216
<i>baillier</i>	126	<i>danser</i>	206
<i>bailloent</i>	127n	<i>dansés</i>	219
<i>balt</i>	119n	<i>deleauté</i>	373
<i>baudoin</i>	154	<i>déloyal</i>	345
<i>baudouin</i>	154	<i>deloyaulx</i>	347
<i>baut</i>	119n	<i>desleauté</i>	373
<i>besoign</i>	122n	<i>desleautez</i>	357
<i>bordon</i>	159	<i>desleax</i>	345
<i>bourdon</i>	158	<i>desleel</i>	346
<i>brochant</i>	169	<i>desloial</i>	346
<i>brocher</i>	168	<i>desloiance</i>	382
<i>brochier</i>	168	<i>desloiauté</i>	374
<i>brochiés</i>	169	<i>deloyance</i>	383
<i>brocquant</i>	169	<i>desloyaunces</i>	382
<i>burdun</i>	159n	<i>doublier</i>	232
<i>cambra</i>	176	<i>dus</i>	110n
<i>chalemele</i>	192	<i>ennavrer</i>	284
<i>chalemeles</i>	192	<i>escarcelle</i>	446
<i>chalmelle</i>	191	<i>escerpe</i>	443

<i>escharpe</i>	442	<i>loielle</i>	294
<i>escherpe</i>	442	<i>loyalement</i>	310
<i>eschierpe</i>	444	<i>loyalle</i>	293
<i>escreppe</i>	443	<i>loyauté</i>	314
<i>estail</i>	468	<i>loyament</i>	356
<i>estal</i>	468	<i>mesure</i>	114n
<i>esveillir</i>	122n	<i>metier</i>	113
<i>étal</i>	468	<i>monjoie</i>	399
<i>fel</i>	119n	<i>montjoie</i>	398
<i>felon</i>	119n	<i>munjoie</i>	399
<i>fiede</i>	120n	<i>muser</i>	405
<i>fiée</i>	120n	<i>nasfrét</i>	285
<i>gaillard</i>	243	<i>navrer</i>	284
<i>gaillardie</i>	250	<i>navrez</i>	285
<i>gaillardise</i>	249n	<i>nommance</i>	411
<i>gerefauc</i>	278	<i>oleur</i>	113n
<i>gerfalc</i>	277	<i>olor</i>	113n
<i>gerfaut</i>	278	<i>prince</i>	423
<i>gerfaus</i>	279	<i>princes</i>	425n
<i>girefauc</i>	278	<i>preud'ome</i>	433
<i>gerfaulx</i>	280	<i>preudomme</i>	433
<i>girfalc</i>	279	<i>prozdoem</i>	433
<i>girfauc</i>	278	<i>reveillier</i>	122n
<i>girfaus</i>	277	<i>senechal</i>	118
<i>jasmin</i>	111	<i>soign</i>	453
<i>jerfaucz</i>	279	<i>soigne</i>	454
<i>joste</i>	261	<i>soignier</i>	454
<i>joster</i>	261	<i>songnier</i>	453
<i>jostrer</i>	269	<i>sorcuidance</i>	461
<i>jouste</i>	261	<i>sorquidance</i>	462n
<i>jouster</i>	269	<i>souvercle</i>	461
<i>juste</i>	261	<i>suin</i>	454
<i>juster</i>	269	<i>tevale</i>	472
<i>justez</i>	270	<i>toaille</i>	472
<i>leals</i>	292	<i>touaille</i>	473
<i>lealté</i>	356n	<i>tranche</i>	475
<i>lealted</i>	356	<i>tranchent</i>	476
<i>leauté</i>	357	<i>trenchant</i>	476
<i>leax</i>	292	<i>trenchent</i>	476n
<i>leial</i>	291	<i>trencher</i>	476
<i>levrier</i>	389	<i>trenchier</i>	475
<i>liance</i>	331	<i>tuaille</i>	474
<i>lealment</i>	310	<i>veautres</i>	484n
<i>leaumant</i>	311	<i>veltre</i>	483
<i>lehuement</i>	313	<i>veltres</i>	484
<i>leialment</i>	313	<i>visage</i>	493
<i>loial</i>	306		
<i>loiale</i>	294		
<i>loialment</i>	313		
<i>loiaulment</i>	314		
<i>loiaulté</i>	359		

## Franco-italiano

<i>baçaller</i>	151	<i>liançe</i>	333
<i>cimier</i>	197	<i>levrer</i>	392
<i>çimere</i>	197	<i>livrier</i>	391
<i>cimers</i>	197	<i>nominance</i>	412
<i>dobliers</i>	234	<i>nominanse</i>	413
<i>doplier</i>	234	<i>nominanze</i>	413
<i>dopliers</i>	233	<i>sopercler</i>	462
<i>doublier</i>	233	<i>sorcuidance</i>	462
<i>gagiardie</i>	251	<i>sorcuidançe</i>	462
<i>jostre</i>	264	<i>sorcuidanse</i>	462
<i>jotre</i>	264	<i>supercle</i>	462
<i>liançe</i>	333		

## Greco

κύμα	196
------	-----

## Italoromanzo

<i>abagliava</i>	128n	<i>balìa</i>	126
<b>abaliare v.</b>	126	<i>balito</i>	129n
<i>abalia</i>	126	<i>banda</i>	123
<i>abbaglia</i>	129	<i>barone</i>	119
<i>abbagliare</i>	128	<i>batzileri</i>	147
<i>aidare</i>	108	<i>bisognare</i>	122
<i>aidase</i>	108n	<i>bisogno</i>	122
<i>aitare</i>	109n	<i>bordon</i>	158
<i>amança</i>	133	<b>bordone s.m</b>	158
<b>amanza s.f.</b>	133	<i>bordone</i>	158
<i>amanza</i>	133	<i>bosco</i>	117
<i>'manza</i>	133	<i>brochè</i>	167
<i>argento</i>	109	<i>broccia</i>	167
<i>argoglianza</i>	419	<b>brocciare v.</b>	167
<i>bacelieri</i>	143	<i>brocciavan</i>	171
<i>bacellieri</i>	143	<i>brocciò</i>	171
<i>baccelir</i>	143	<i>burduni</i>	158
<b>bacelliere s.m.</b>	143	<i>çambra</i>	174
<i>bacelliere</i>	143	<i>camera</i>	184
<i>bacellieri</i>	148	<i>cappella</i>	121
<i>bacilieri</i>	143	<i>caramelle</i>	192
<i>baccillero</i>	149	<i>causinum</i>	120n
<i>baglia</i>	126	<i>cavaliere</i>	120
<i>bailia</i>	126	<i>cemannella</i>	192n
<i>bailito</i>	128n	<i>cennamella</i>	192
<i>baldo</i>	119	<i>ceramella</i>	191
<i>baldovin</i>	156	<i>ceramelle</i>	191
<b>baldovino s.m</b>	154	<b>ciambra s.f.</b>	174
<i>baldovino</i>	154	<i>ciambra</i>	174

<b>ciaramella s.f</b>	191	<i>doppiere</i>	232
<i>cimera</i>	195	<i>dose</i>	111
<i>cimier</i>	195	<i>dosi</i>	110
<b>cimiere s.m.</b>	195	<i>favellare</i>	122n
<i>cimiere</i>	195	<i>fello</i>	119
<i>cimieri</i>	195	<i>feudo</i>	117
<i>cimiero</i>	195	<i>fiata</i>	120
<i>conestabile</i>	120	<i>foresta</i>	117
<i>conte</i>	120	<i>gagliarda</i>	241
<i>contessa</i>	120	<i>gagliardi</i>	241
<i>cor</i>	204	<b>gagliardia s.f.</b>	249
<i>core</i>	204	<i>gagliardia</i>	249
<b>corina s.f.</b>	200	<b>gagliardo agg.</b>	241
<i>corina</i>	200	<i>gagliardo</i>	241
<i>cosino</i>	120n	<i>gaiardo</i>	241
<i>cugino</i>	120	<i>galliardia</i>	253
<i>curina</i>	203	<i>garzone</i>	120n
<i>dama</i>	123	<i>gayarda</i>	246
<i>damigella</i>	123	<i>gesomino</i>	111
<i>damigello</i>	123	<i>gensomino</i>	111
<i>danzare</i>	211n	<i>gesmino</i>	111
<i>dansa</i>	224	<i>giorno</i>	121
<b>danza s.f.</b>	216	<b>giostra s.f.</b>	259
<i>danza</i>	216	<i>giostra</i>	259
<i>danzai</i>	209	<i>giostrar</i>	265
<i>danze</i>	216	<b>giostrare v.</b>	268
<i>danzando</i>	205	<i>giostrare</i>	268
<i>danzano</i>	210	<i>giostrarono</i>	268
<i>danzar</i>	205	<i>giostrato</i>	268
<b>danzare v.</b>	205	<i>giostre</i>	259
<i>danzare</i>	205	<i>giostri</i>	259
<i>danzava</i>	205	<b>girifalco s.m.</b>	277
<i>danzeno</i>	211	<i>girfalchi</i>	277
<i>deliale</i>	348	<i>girfalco</i>	280
<i>desleale</i>	351	<i>guisa</i>	111
<i>desliale</i>	348	<i>holimento</i>	112
<b>disleale agg.</b>	345	<i>inaverato</i>	283
<i>disleale</i>	345	<i>inaverava</i>	283
<i>disleali</i>	345	<i>inaverollo</i>	283
<b>dislealtà(de) s.f.</b>	377	<i>inaverato</i>	283
<i>dislealtàde</i>	377	<i>inavrà</i>	287n
<i>disleança</i>	384	<i>inavrato</i>	283
<b>disleanza s.f.</b>	382	<i>inevrato</i>	283
<i>disleanza</i>	382	<i>innamoranza</i>	141
<i>disliança</i>	386	<b>innaverare v.</b>	283
<i>dislianza</i>	366	<i>innaverata</i>	286
<i>doge</i>	110	<i>innaverati</i>	288
<i>donzella</i>	120n	<b>innaverato agg./s.m.</b>	283
<i>donzello</i>	120n	<i>innaverato</i>	283
<b>doppiere s.m.</b>	232	<i>'nnaverato</i>	283
<i>dopiere</i>	232	<i>innavrato</i>	283
<i>dopieri</i>	232		

<i>iostra</i>	265	<i>prence</i>	423
<i>iostre</i>	264	<i>prenza</i>	423
<i>iscarsella</i>	442	<i>prestanza</i>	114
<i>josta</i>	266	<i>princi</i>	428
<i>leà</i>	304	<i>prinsi</i>	423
<i>leal</i>	290	<i>prod'omo</i>	432
<b>leale agg.</b>	290	<i>prod'uomo</i>	432
<i>leale</i>	290	<i>prode uomo</i>	432
<i>leali</i>	290	<i>prodomo</i>	436
<b>lealmente avv.</b>	310	<b>produomo s.m.</b>	432
<i>lealmente</i>	310	<i>produomo</i>	432
<i>lealtà</i>	356	<i>sambra</i>	174
<b>lealtà(de) s.f.</b>	356	<b>scarsella s.f.</b>	442
<i>lealtade</i>	356	<i>scarsella</i>	442
<i>lealtate</i>	367	<i>scharsela</i>	450
<i>leança</i>	331	<i>siniscalco</i>	118
<i>leansa</i>	336	<i>siomine</i>	111
<b>leanza s.f.</b>	331	<i>sogna</i>	454
<i>leanza</i>	331	<i>sognare</i>	456
<i>leiale</i>	301	<b>so(g)n(i)are v.</b>	453
<i>levrer</i>	392	<i>soniava</i>	453
<i>levriere</i>	389	<i>soperchiante</i>	466
<i>levrieri</i>	389	<i>soperchiaron</i>	466
<b>levriero s.m.</b>	389	<i>soperchianza</i>	461
<i>lial</i>	303	<i>soperchio</i>	461
<i>liale</i>	290	<b>soverchianza s.f.</b>	461
<i>lialmente</i>	310	<i>soverchianza</i>	461n
<i>lialtade</i>	356	<i>soverchio</i>	461
<i>lianza</i>	331	<b>staglia s.f.</b>	468
<i>liealtà</i>	366	<i>staglia</i>	468
<i>livré</i>	393	<i>stalla</i>	469
<i>lleal</i>	290	<i>stallo</i>	469
<i>lleale</i>	290	<i>svegliare</i>	122
<i>manducare</i>	122n	<i>svegliarsi</i>	122
<i>mangiare</i>	122	<i>toaia</i>	473
<i>mestiere</i>	113	<b>tovaglia s.f.</b>	472
<i>misura</i>	114	<i>tovaglia</i>	473
<b>mongioia s.f.</b>	398	<i>tovaia</i>	472
<i>mongioia</i>	398	<i>travaglia</i>	115
<i>musa</i>	405	<i>travagliare</i>	115
<b>musare v.</b>	405	<i>travaglio</i>	115
<i>nomenança</i>	413	<i>trincare</i>	476n
<i>nominança</i>	415	<i>trincia</i>	475
<b>nominanza s.f.</b>	411	<b>trinciare v.</b>	475
<i>nominanza</i>	411	<i>ulimento</i>	113n
<i>olemento</i>	113n	<i>uom prode</i>	432
<i>olimen</i>	113n	<i>uomo prode</i>	432
<i>olimento</i>	113n	<i>vassallo</i>	120
<b>orgoglianza s.f.</b>	419	<i>veltres</i>	487
<i>parlamento</i>	122n	<i>veltri</i>	483
<i>parlare</i>	122	<b>veltro s.m.</b>	483
<b>prence s.m.</b>	423	<i>veltro</i>	483

<i>vermiglio</i>	94n	<i>visazo</i>	492
<i>visagio</i>	492	<i>zambra</i>	174
<b>visaggio s.m.</b>	492	<i>zeramelle</i>	191
<i>visaggio</i>	492	<i>ziasemin</i>	111
<i>visaxo</i>	492	<i>zostra</i>	259

## Latino

ARGENTUM	109n	*MANDICARE	122n
*BACCALARIUS	143	MĒNSUM	114
BAJŮLARE	126	METĪRI	114
BROCCHUS	168	MĪNĪSTERIUM	113
BROCCUS	168	MUSSARE	408
BURDŌ	158	*MŪSUS	405
BURDŌNEM	158	NAUFRAGĀRE	284
CALAMELLUS	191	NOMINARE	411
CALAMUS	191	OLĒRE	112
CAMERA	176	PARABOLARE	122n
CAPPELLA(M)	121n	*PARAULARE	122n
CĚLSA(M)	111	*PARAVOLARE	122n
COME	120n	*PAROLARE	122n
CŌR	204	PRINCEPS	423
DARE	126	PRŌDE	433
*DEANTIARE	205n	*SCARPICELLA	442
DEEXCĪTARE	122n	SCIRPUM	442n
DIES	121n	SOMNIĀRE	456
DĪURNUM	121n	SOMNĪUM	456
DOMINA	123n	SONĪARE	453
*DOMINICELLA	123n	STALLUM	468
*DOMINICELLUS	123n	SŪPER	461
DONARE	126	*SUPĚRCULUM	461
*DŮPLUS	232	TRĪNICARE	475
*EXVĪĜĪLARE	122n	TRĪPALIUM	115
*(SILVA) FORESTIS	118n	*TRĪPALIARE	115
*(SILVA) FURESTIS	118n	VASSUS	120n
*GALIA	243	VĚRTRĀGUS	483
*IUXTARE	261	VĪCĀTAM	120n
LEGALIS	291	VĪSUS	493
LIGARE	331		

## Lingue germaniche

*BALYO	129n	*BOSK	117n
BALD	119n	*DINTJAN	205
BANDWA	123n	*FEU-OD	117n
*BARO	119n	*FILLO	119n
*BI-SUNJA	122n	FORHA	118n
*BI-SUNNA	122n	*FORHIST	118n
*BINDA	123n	GEIRIFALKO	277

GIRVALKE	277	*SUNNI	453
*NAFRA	281	*THWAHLJA	472
*SKERPA	442n	*URGŌLI	419
*SKIRPJA	442	*WARKJO	120n
SINISKALK	119n	*WISA	112
*STALL	468		

## Persiano

<i>yāsamīn</i>	111
----------------	-----

## Provenzale

<i>aidar</i>	109n	<i>galhardio</i>	250n
<i>amansa</i>	134	<i>galhart</i>	243
<i>amanza</i>	134	<i>gallart</i>	245n
<i>bacalar</i>	146	<i>guiza</i>	112n
<i>bachelier</i>	146	<i>josta</i>	261
<i>banda</i>	123n	<i>jostar</i>	261
<i>baut</i>	119n	<i>lealment</i>	317n
<i>bordon</i>	158	<i>lealtat</i>	354
<i>bordons</i>	161	<i>leial</i>	291
<i>brocent</i>	170	<i>leials</i>	297
<i>brocet</i>	170	<i>leialmen</i>	315
<i>brocha</i>	170	<i>leialmens</i>	318
<i>broche</i>	170	<i>leialment</i>	318
<i>brochent</i>	170	<i>leiau</i>	294
<i>caramela</i>	192	<i>leiautat</i>	360
<i>corina</i>	200	<i>leiau</i>	294
<i>corine</i>	201	<i>leiaus</i>	294
<i>dança</i>	219	<i>lejalmen</i>	317
<i>dansa</i>	216	<i>lial</i>	295
<i>dansas</i>	221	<i>liansa</i>	331
<i>deleyal</i>	349	<i>mezura</i>	114n
<i>desleial</i>	347	<i>monjoia</i>	401
<i>desleials</i>	348	<i>monjoy</i>	401n
<i>desleialtate</i>	378	<i>musa</i>	406
<i>desleiau</i>	348	<i>muzar</i>	405
<i>desleaiutat</i>	377	<i>nafrar</i>	286n
<i>deslealtatz</i>	377	<i>nafratz</i>	286n
<i>desleyaltat</i>	378	<i>nafrer</i>	286
<i>desvelhar</i>	122n	<i>nomenança</i>	412
<i>dobler</i>	232	<i>orgolh</i>	419
<i>escarcella</i>	445	<i>prince</i>	425n
<i>escarsela</i>	445	<i>princes</i>	425n
<i>escrasela</i>	445	<i>prohome</i>	433
<i>fel</i>	119n	<i>soperc</i>	461
<i>felon</i>	119n	<i>toagla</i>	473
<i>gailardia</i>	251	<i>toailla</i>	473
<i>gaillart</i>	245	<i>toaille</i>	473
<i>galhardia</i>	250	<i>toalha</i>	472



<i>toalhas</i>	473	<i>veltre</i>	483
<i>toaliala</i>	473	<i>veltres</i>	485
<i>trencar</i>	476n	<i>visatge</i>	493

## **Svedese**

<i>skrappa</i>	439n
----------------	------

## *Indice dei manoscritti citati*

### Berna

- Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389 (C)

### Bruxelles

- Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, II.181

### Cambridge

- Cambridge, Trinity College Library, 883 (R.14.7)
- Cambridge, Jesus College, Q.D.2 (L)

### Carpentras

- Carpentras, Bibliothèque Municipale, ms. 8

### Chantilly

- Chantilly, Musée Condé, 472

### Città del Vaticano

- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L.VIII.305 (Ch)
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 3953
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 3984 (V)
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 3953
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vati. Heb. Urb. 48
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3208 (O)
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793 (V)

### Como

- Como, Biblioteca comunale Paolo Borsellino, Sup. 3.2.42

### Cortona

- Cortona, Biblioteca comunale e dell'Accademia Etrusca, 88 (Co)

## Douai

- Douai, Bibliothèque Municipale, BM 797

## Firenze

- Firenze, Archivio di Stato di Firenze, fondo Provvisioni, 85 Registro di provvisioni dei Consigli, 1396 apr. 7- 1397 mar. 22
- Firenze, Biblioteca Marucelliana, inserto XII L 77 (*Carte Rajna*)
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Gaddi-Reliq. 166 (**G**)
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 31 Sin. 8
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 41.42 (**P**)
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 78.23
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 46
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9 (**L**)
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 102 (**R**)
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217 (già Palatino 418) (**P**)
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi B.3.173
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano II.IV.126
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VIII.1272
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VIII.1372
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VIII.1416
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuove Accessioni 333 (Kirkup)
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 33 (già 44 e E B 5.1.23)
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 95 (**L**)
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 556
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2971

## Ginevra

- Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria, Ge l.e.209 (**Ge 209**)

## Holkham

- Holkham Hall, Norfolk, Library of the Earl of Leicester, 228

## Londra

- London, British Library, Cotton, Vitellius F. VII
- London, College of Arms, M. 19

## Madrid

- Madrid, Biblioteca Nacional, 10186 (**Mad**)

## Milano

- Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 89 (**Triv89**)
- Milano, Biblioteca Ambrosiana di Milano, E.15 sup.
- Milano, Biblioteca Ambrosiana, N.95 sup. (**A**)
- Milano, Biblioteca Ambrosiana, R.71 sup. (**G**)
- Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AE X 10

## Modena

- Modena, Biblioteca Estense, Càmpori App. 37γ.0.5.44 (**M**)

## Mons

- Mons, Bibliothèque publique, 331/206 (**P**)

## Napoli

- Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, XIII.C.38 (**N**)

## Oxford

- Oxford, Bodleian Library, Douce 189 (S.C. 21763)
- Oxford, Bodleian Library, Douce 320

## Palermo

- Palermo, Biblioteca comunale, 4 Qq A1 (**P**)

## Parigi

- Paris, Bibliothèque Nationale de l' Arsenal, 3516 (**A**)
- Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Nouv. f. 41885
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 60 (**D**)
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 786 (**D**)
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 821 (**F**)
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1049
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 2137
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 19152 (**B**)
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 19166
- Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 3383

## Torino

- Torino, Archivio di Stato di Torino, J.b.IX.10

## Troyes

- Troyes, Bibliothèque Municipale, 1905 (**T**)

## Udine

- Udine, Biblioteca Arcivescovile, 177 (**Ud**)

## Venezia

- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, francese Z 4 (225) (**V<sup>4</sup>**)
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, francese Z 13 (256) (**V<sup>13</sup>**)
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. class. IX. 621 (10697) (**VM**)
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. class. XIV. cod. 264
- Venezia, Museo Civico Correr, Correr 1493 (già VI.665)

## Verona

- Verona, Biblioteca Capitolare, DVIII (**V<sup>2</sup>**)

## **Bibliografia**

### **Letteratura primaria**

#### **Edizione critiche dei cantari**

BGh [= Zabagli 2002] = Franco Zabagli (a cura di) *Il Bel Gherardino*, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002, vol. 1, pp. 51-83.

Carduino [= Delcorno Branca 1999] = Daniela Delcorno Branca (a cura di), *Cantari fiabeschi arturiani*, Milano-Trento, Luni editrice, 1999.

DaVe [= Manetti 2002] = Roberta Manetti (a cura di), *La Dama del Verzù*, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002, vol. 1, pp. 369-406.

Febus [= Limentani 1962] = Alberto Limentani (a cura di), *Dal Roman de Palamedés ai cantari di Febus-el-Forte: testi francesi e italiani del Due e Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962.

FiBi [= Benucci 2002] = Elisabetta Benucci (a cura di), in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002, vol. 1, pp. 3-50.

GdT [= Mantovani 2013] = Dario Mantovani (a cura di), *La Guerra di Troia in ottava rima*, Milano, Ledizioni, 2013.

Gibello [= Zabagli 2002] = Franco Zabagli (a cura di), *Gibello*, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002, vol. 1, pp. 461-490.

Indovinello [= Benucci 2002] = Elisabetta Benucci (a cura di), *Canzone dello indovinello*, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002, vol. 1, pp. 249-266.

Lasancis [= Bertoni 1937] = Giulio Bertoni (a cura di), *Frammento del "Cantare di Lasancis"*, in *Cantari di Tristano*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1937, pp. 21-24.

- Liombruno* [=Manetti 2002] = Roberta Manetti (a cura di), *Liombruno*, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002, vol. 1, pp. 301-340.
- Lusignacca* [= Zabagli 2002] = Franco Zabagli (a cura di), in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002, vol. 1, pp. 193-214.
- MorteTR* [= Bertoni 1937] = Giulio Bertoni (a cura di), *La morte di Tristano*, in *Cantari di Tristano*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1937, pp. 44-67.
- Petrone* [= Rajna 1968] = Pio Raja, *I cantari di Carduino giuntovi quello di Tristano e Lancielotto quando combatterono al petrone di Merlino*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968 (prima edizione Bologna, Romagnoli, 1873).
- PG* [= Barbiellini Amidei 2000] = Beatrice Barbiellini Amidei (a cura di), *Ponzela Gaia. Galvano e la donna serpente*, Milano-Trento, Luni, 2000.
- Spagna* [= Catalano 1939-1940] = Michele Catalano (a cura di), *La Spagna, poema cavalleresco del secolo XIV*, 3 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, Casa Carducci, 1939-1940.
- Tre preti* [= Manetti 200] = Roberta Manetti (a cura di), *Cantare dei tre preti*, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002, vol. 1, pp. 267-300.
- Struzione* [=Bendinelli Predelli 2015] = Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *La "Struzione della Tavola Ritonda" (I Cantari di Lancillotto)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015.
- UltimeTr* [= Bertoni 1937] = Giulio Bertoni (a cura di), *Le ultime imprese di Tristano*, in *Cantari di Tristano*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1937, pp. 25-43.
- VendettaTr* [= Bertoni 1937] = Giulio Bertoni (a cura di), *Frammento del Cantare della Vendetta*, in *Cantari di Tristano*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1937, pp. 68-93.

### ***Opere catalane***

- Cornagliotti 1975 = Anna Cornagliotti (a cura di), *Flors de virtut e de costums*, versió catalana de Francesc de Santcliment, Barcelona, Editorial Barcino, 1975.

Crescini -Todesco 1917 = Vincenzo Crescini, Venanzio Todesco (a cura di), *La versione catalana della Inchiesta del San Graal secondo il codice dell'Ambrosiana di Milano I.79 Sup.*, Barcelona, Insitut d'estudis catalans, Palau de la diputacio, 1917.

Lannutti 2012 = Maria Sofia Lannutti, *L'ultimo canto: musica e poesia nella lirica catalana del Medioevo (con una nuova edizione del Cançoneret di Sant Joan de les Abadesses)*, «Romance Philology», LXVI (2012), pp. 309-363.

Marshall 1972 = John. H. Marshall, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1972.

### ***Opere ebraiche***

Leviant 1969 = Curt Leviant (a cura di), *King Artus. A Hebrew Arthurian Romance of 1279*, Edited and Translated with Cultural and Historical Commentary, Assen Van Gorcum, 1969.

### ***Opere francesi***

Aebischer 1965 = Paul Aebischer (a cura di), *Le voyage de Charlemagne a Jerusalem et a Constantinople*, Genève, Droz, 1965.

Alton 1892 = Johann Alton (a cura di), *Anseis von Karthago*, Tübingen, Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, 1892.

Angeli 1991 = Giovanna Angeli (a cura di), *La Castellana di Vergy*, Roma, Salerno Editrice, 1991.

Angeli 2017 = Maria di Francia, *Lais*, a cura di Giovanna Angeli, Roma, Carocci, 2017 (prima ed. 1997).

Ardouin 2016 = Jean-Marie Ardouin (a cura di), *Aiol. Chanson de geste (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, 2 voll., Paris, Champion, 2016.

Arnold 1938-1940 = Ivor Arnold (a cura di), *Le Roman de Brut de Wace*, 2 voll, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938-1940.

Avalle 1962 = D'Arco Silvio Avalle, *Cultura e lingua francese delle origini nella Passion di Clermont-Ferrand*, Milano, Ricciardi, 1962.



- Bayot 1906 = Alphonse Bayot (a cura di), *Gormond et Isembart. Reproduction photocollographique du ms. unique II. 181, de la Bibliothèque royale de Belgique*, avec une transcription littérale, Bruxelles, Misch et Thron, 1906.
- Barbieri 2015 = Châtelain de Coucy, *A vous amant, plus k'a nul'autre gent* (RS 679), a cura di Luca Barbieri, 2015 (consultabile online al indirizzo: <https://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs679/#page1>).
- Barrois 1842 = Joseph Barrois (a cura di), *La chevalerie Ogier de Danemarche par Raimbert de Paris*, poème du XII<sup>e</sup> siècle publié pour la première fois d'après le Ms. de Marmoutier et le Ms. 2729 de la Bibliothèque du Roi, 2 voll., Paris, Techener, 1842.
- Bartsch 1870 = Karl Bartsch, *Romances et pastourelles françaises des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Leipzig, Vogel, 1870.
- Basset 1907 = René Basset, *Les sources arabes de Floire et Blancheflor*, «Revue des traditions populaires», XXII (1907), pp. 241-245.
- Baumgartner – de Medeiros 2007 = Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse de Medeiros (a cura di), *La Mort Du Roi Artu*. Roman publié d'après le manuscrit de Lyon, Palais des Arts 77, complété par le manuscrit BnF n.a.fr. 1119, Paris, Champion, 2007.
- Beaurepaire 1870 = Pierre Cochon, *Chronique normande*, publiée pour la première fois en entier par Ch. de Robillard de Beaurepaire, Rouen, Brument, 1870.
- Bédier 1922 = Joseph Bédier (a cura di), *La Chanson de Roland; publiée d'après le manuscrit d'Oxford*, Paris, Piazza, 1922.
- Beltrami 2004 = Chrétien de Troyes – Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Beltrami – Squillaciotti – Torri – Vatteroni 2007 = Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di Pietro G. Beltrami, Paolo Squillaciotti, Plinio Torri e Sergio Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007.
- Benary 1931 = Walter Benary (a cura di), *Das französische Heldenepos Auberi le Borgignon*, Halle, Niemeyer, 1931.
- Beretta 1999 = Carlo Beretta (a cura di), *Miracoli della Vergine. Testi volgari medievali*, Torino, Einaudi, 1999.

- Berger – Brasseur 2009 = Robert le Clerc d'Arras, *Les vers de la mort*, édité par Roger Berger et Annette Brasseur, Genève, Droz, 2009.
- Bianchini 2012 = Chrétien de Troyes, *Cligès*, a cura di Simonetta Bianchini, Roma, Carocci, 2012.
- Bidler 1986 = Pierre de Hauteville, *La complainte de l'amant trespasé de deuil. L'inventaire des biens demourez du décès de l'amant trespasé de deuil*, edited by Rose M. Bidler, Montréal, CERES, 1986.
- Blacker – Burgess – Ogden 2013 = Jean Blacker, Glyn Burgess & Amy Ogden (a cura di), *Wace, The Hagiographical Works. The Conception Nostre Dame, and the lives of St Margaret and St Nicholas*, Brill, Leiden-Boston, 2013.
- Blanchard 2007 = Philippe de Commynes, *Mémoires*, édition critique par Joël Blanchard, Genève, Droz, 2007.
- Blasi 1953 = Ferruccio Blasi (a cura di), *Il poemetto Chastie-musart della Vaticana*, Messina, Università degli Studi, 1953.
- Bogdanow 1991-2001 = Fanni Bogdanow, *La Version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu*, 5 voll., Paris, Société des Anciens Textes Français, 1991-2001.
- Bossuat 1931 = Robert Bossuat (a cura di), *Bérinus, roman en prose du XIVe siècle*, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1931.
- Bouchon 1828 = Jean Alexander Bouchon (a cura di), *Branche des royaux lignages, chronique métrique de Guillaume Guiart*, publiée pour la première fois, d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi, 2 voll., Paris, Verdière, 1828.
- Bouget 2018 = Hélène Bouget (a cura di), *Les prologues au Conte du Graal: Éluclidation*, Bliocadran, L'elucidation de l'histoire du Graal (1530), Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Bragantini-Maillard 2012 = Jean Froissart, *Melyador, roman en vers de la fin du XIVe siècle*, édité par Nathalie Bragantini-Maillard, 2 voll., Geneve, Droz, 2012.
- Brasseur 1989 = Jehan Bodel, *La chanson des Saisnes*, édition critique par Annette Brasseur, 2 voll., Genève, Droz, 1989.
- Brayer – Leurquin-Labie 2008 = Édith Brayer et Anne-Françoise Leurquin-Labie (a cura di), *La «Somme le Roi» par Frère Laurent*, Paris, Paillart, 2008.

- Buchon 1828 = Jean Alexander Bouchon (a cura di), *Branche des royaux lignages, chronique métrique de Guillaume Guiart publiée pour la première fois, d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, Paris, Verdière, 1828, voll. VII-VIII.
- Busby 1993 = Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, édition critique d'après tous les manuscrits par Keith Busby, Tübingen, Niemeyer, 1993.
- Cacciaglia 1964 = Mario Cacciaglia, *Appunti sul problema delle fonti del romanzo di Floire et Blancheflor*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXX (1964), pp. 241-255.
- Casey 1956 = Camillus Casey (a cura di), *“Les Voeux du Paon” by Jacques de Longuyon: An Edition of the Manuscripts of the P Redaction*, tesi di dottorato, New York, Columbia University, 1956.
- Chaney 1945 = Edward F. Chaney (a cura di), *La Danse Macabré des charniers des Saints Innocents à Paris*, Manchester, Manchester University Press, 1945.
- Charrière 1839 = Ernest Charrière (a cura di), *Chronique de Bertrand du Guesclin par Cuvelier, trouvère du XIVe siècle*, 2 voll., Paris, Firmin-Didot, 1839.
- Chatelain 1909 = Jean Molinet, *Le Mistère de saint Quentin, suivi des Inventions du corps de saint Quentin par Eusèbe et par Eloi*, édition critique publiée avec introduction, glossaire et notes par Henri Chatelain, Saint-Quentin, Imprimerie Générale, 1909.
- Chênerie 1992 = Marie-Luce Chênerie (a cura di), *Le Roman de messire Charles de Hongrie, texte en prose de la fin du XVe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992.
- Cigni 1994 = Fabrizio Cigni (a cura di), *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, Pisa, Pacini, 1994
- Cloetta 1906-1911 = Wilhelm Cloetta (a cura di), *Les deux rédactions en vers du “Montiage Guillaume”, chansons de geste du XIIIe siècle*, 2 voll., Paris, Firmin-Didot, 1906-1911.
- Constans 1904-1912 = Léopold Constans (a cura di), *Le roman de Troie par Benoit de Sainte-Maure publié d'après tous les manuscrits connus*, 6 voll., Paris, Firmin-Didot, 1904-1912.

- Crocioni 1911 = Giovanni Crocioni, Quando penetrò in Italia la leggenda di Fiorio e Biancofiore, «Bullettino della Società filologica romana», n. s. II (1911), pp. 79-80.
- Croizy-Naquet 2006 = Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Catherine Croizy-Naquet, Paris, Champion, 2006.
- Curtis 1963-1985 = Renée Curtis (a cura di), *Le Roman de Tristan en prose*, 3 voll., Cambridge, Brewer, 1963-1985.
- Curzon 1886 = Henri de Curzon (a cura di), *La règle du temple*, Paris, Renouard, 1886.
- De Reyff 1982 = Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, éditeur Simone de Reyff, Paris, Flammarion, 1982.
- De Stefano 1909 = Antonino De Stefano (a cura di), *La Noble Leçon des Vaudois du Piémont: texte critique, introduction et glossaire*, Paris, Champion, 1909.
- Deluz 2000 = Jean de Mandeville, *Le livre des merveilles du monde*, édition critique par Christiane Deluz, Paris, CNRS, 2000.
- Derniame – Henin – Nais 1981 = Odile Derniame, Madeleine Henin, Héléne Nais (a cura di), *Le Sept Sages de Rome, Roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, d'après le manuscrit no 2137 de la B.N., Nancy, Université de Nancy II, 1981.
- Di Febo 2002 = Martina Di Febo (a cura di), *L'amante prigioniero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.
- Di Stefano 1998 = Boccace, *Decameron, traduction (1411-1414) de Laurent de Premierfait* par Giuseppe Di Stefano, Montréal, CERES, 1998.
- Diller 1972 = Jean Froissart, *Chroniques: début du premier livre*, édité du manuscrit de Rome Reg. lat. 869 par George T. Diller, Genève, Droz, 1972.
- Douët-D'Arcq 1863-1864 = Louis-Claude Douët-D'Arcq (a cura di), *Choix de pièces inédites relatives au règne de Charles VI*, 2 voll., Paris, Renouard, 1863-1864.
- Dougherty – Barnes 1966 = David M. Dougherty, Eugene B. Barnes (a cura di), *La Geste de Monglane: 1. Hernaut de Beaulande. 2. Renier de Gennes. 3. Girart de Vienne*, edited from the Cheltenham manuscript, Eugene (Oregon), University of Oregon Books, 1966.
- Doutrepont – Jodogne = Jean Molinet, *Chroniques*, publiées par Georges Doutrepont et Omer Jodogne, 2 voll., Bruxelles, Palais des Académies, 1935.

- Droz 1923 = Jean Régnier, *Les Fortunes et adversitez*, édité par Eugénie Droz, Paris, Champion, 1923.
- Droz 1935 = Eugénie Droz (a cura di), *Le recueil trepperel: les sotties*, Paris, Droz, 1935.
- Droz 1950 = Alain Chartier, *Le Quadrilogue invectif*, édité par Eugénie Droz, 2<sup>e</sup> édition revue, Paris, Champion, 1950 (prima ed. 1923).
- Dufournet – Dulac 1994 = Jean Dufournet et Liliane Dulac (a cura di), *La Châtelaine de Vergy*, Paris, Gallimard, 1994.
- Dufournet – Lecoy 2008 = Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou De Guillaume de Dole*, traduction, présentation et notes de Jean Dufournet avec le texte édité par Félix Lecoy, Paris, Champion, 2008.
- Dupire 1936-1939 = Noël Dupire (a cura di), *Les Faictz et dictz de Jean Molinet*, 3 voll., Paris, Société de Anciens Textes Français, 1936-1939.
- Duplès-Agier 1861-1864 = Henri Duplès-Agier, *Registre criminel du Châtelet de Paris du 6 septembre 1389 au 18 mai 1392*, 2 voll., Paris-Poitier, Techener-Aubry, 1861-1864.
- Calmette – Durville 1924-1925 = Philippe de Commynes, *Mémoires*, édition critique par Joseph Calmette avec la collaboration du chanoine G. Durville, 3 voll., Paris, Les Belles Lettres, 1924-1925 (nuova edizione 1981).
- Eusebi 1963 = Mario Eusebi (a cura di), *La chevalerie d'Ogier de Danemarche*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1963.
- Eusebi 1998 = Mario Eusebi (a cura di), *Le quartine proverbiali del Chastie-musart*, in *Mélanges in memoriam Takeshi Shimmura*, Tokyo, Librairie France Tosho, 1998, pp. 35-67.
- Faral 1913 = Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913.
- Fauchet 1581 = Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poésie françoise, ryme et romans, plus Les noms et sommaire des oeuvres de CXXVII. poetes françois, vivans avant l'an M.CCC.* Paris, Mamert, 1581.
- Faucon 1990-1991 = Jean-Claude Faucon (a cura di), *La chanson de Bertrand du Guesclin de Cuvelier*, 3 voll., Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 1990-1991.

- Finoli 1979 = Anna Maria Finoli (a cura di), *Jehan d'Avennes. Romanzo del XV secolo*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979.
- Foster – Short 1976-1977 = Brian Foster and Ian Short (a cura di), *Le Roman de Toute Chevalerie by Thomas of Kent*, 2 voll., London, Anglo-Norman Text Society, 1976-1977 (nuova ed. Paris, Champion, 2003).
- Frappier 1936 = Jean Frappier (a cura di), *La mort le roi Artu, roman du XIIIe siècle*, Paris, Droz 1936 (poi in Genève, Droz; Paris, Minard, 1954, e 1964).
- Fresco 1992 = Karen Fresco (a cura di), *Le Bel Inconnu (Li Biaus Descouneus; The Fair Unknown)*, by Renaut de Bâgé, New York, Routledge, 1992.
- Fresne de Beaucourt 1863-1864 = Gaston du Fresne de Beaucourt (a cura di), *Chronique de Mathieu d'Escouchy*, nouvelle édition revue sur les manuscrits et publiée avec des notes et des éclaircissements pour la Société de l'histoire de France, 3 voll., Paris, Renouard, 1863-1864.
- Fritz 1992 = Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1376, traduction, présentation et notes par Jean-Marie Fritz, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- Gambino 2011 = Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, a cura di Francesca Gambino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- Gaullier-Bougassas 2009 = Jakemès, *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Champion, 2009.
- Gennrich 1963 = Friedrich Gennrich (a cura di), *Das altfranzösische Rondeau und Virelai im 12. und 13. Jahrhundert*, Langen bei Frankfurt, 1963.
- Ghidoni = Andrea Ghidoni (a cura di), *Gormund e Isembart*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Graves 1877 = James Graves (a cura di), *A Roll of the Proceedings of the King's Council in Ireland*, London, Longman, 1877.
- Gregory – Luttrell 1993 = Chrétien de Troyes, *Cligès*, edited by Stewart Gregory and Claude Luttrell, Cambridge, Brewer, 1993.
- Grieve 1997 = Patricia Grieve (a cura di), *Floire and Blancheflor and the European Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

- Guenée – Lehoux 1968 = Bernart Guenée et Françoise Lehoux (a cura di), *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, C.N.R.S., 1968.
- Guerin 1881-1896 = Paul Guerin (a cura di), *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, 7 voll. Paris, Oudin, 1881-1896.
- Guerin 1898-1909 = Paul Guerin (a cura di), *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, 4 voll., Poitiers, Société française d'imprimerie et de librairie, 1898-1909.
- Guerin – Celier 1914-1919 = Paul Guérin et Léonce Celier (a cura di), *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, Poitiers, Société française d'imprimerie et de librairie, 1914-1919.
- Guérin 1881-1909 = Paul Guérin (a cura di), *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, 11 voll., Poitiers, Société française d'imprimerie et de librairie, 1881-1909.
- Hackett 1953-1955 = Winifred Mary Hackett (a cura di), *Girart de Roussillon*, 3 voll., Paris, Société des anciens textes français, 1953-1955.
- Harf-Lacner 2006 = Chrétien de Troyes, *Cligès*, édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Laurence Harf-Lancner, Paris, Champion, 2006.
- Hasenohr-Esnos 1969 = Jean Le Fèvre, *Le Respit de la mort*, publié par Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, Picard, 1969.
- Hemming 1994 = Tim D. Hemming (a cura di), *La vie de saint Alexis, texte du manuscrit A (B.N. nouv. acq. fr. 4503), éditée avec introduction, notes et glossaire*, Exeter, University of Exeter Press, 1994.
- Herbert 1944 = John A. Herbert (a cura di), *The French Text of the Ancrene Riwe, edited from MS. Cotton Vitellius F. VII*, Oxford, Oxford University Press, 1944.
- Herson – Ricketts 2018 = Cyril P. Hershon et Peter T. Ricketts (a cura di), *Elucidari de las propietatz de totas res naturals*, avec la collaboration de Lola Badia, Sharon G. Scinicariello et Kaoru Tanikawa, Egletons, Carrefour Ventadour, 2018.
- Hilka 1936 = Alfons Hilka, *Das mittelfranzösische Narcissuspiel (L'histoire de Narcisus et de Echo)*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LVI/3 (1936), pp. 275-321.

- Hippeau 1868 = Célestin Hippeau (a cura di), *La conquête de Jérusalem faisant suite à La chanson d'Antioche composée par le pèlerin Richard et renouvelée par Graindor de Douai au XIIIe siècle*, Paris, Aubry, 1868.
- Hofmann – Vollmöller 1877 = Karl Hofmann - Karl Vollmöller (a cura di), *Der Münchener Brut. Gottfried von Monmouth in französischen Versen des XII, Halle, Jahrhunderts*, 1877.
- Holden 1970-1973 = Anthony J. Holden (a cura di), *Le Romand de Rou de Wace*, 3 voll., Paris, Picard, 1970-1973.
- Holden 1991-1993 = Hue de Rotelande, *Protheselaus*, edited by Anthony J. Holden, London, 3 voll., Anglo-Norman Text Society, 1991-1993.
- Houwen – Eley 1992 = Luuk Houwen and Penny Eley, *A Fifteenth-Century French Heraldic Bestiary*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», CVIII (1992), pp. 460-514.
- Huet 1899 = Gédéon Huet, *Sur l'origine de Floire et Blanchefleur*, «Romania», XXVIII (1899), pp. 348-359.
- Huet 1906 = Gédéon Huet, *Encore Floire et Blanchefleur*, «Romania», XXXV (1906), pp. 95-100.
- Hunt 1991 = Tony Hunt, *Teaching and Learning Latin in Thirteenth-Century England*, 3 voll., Cambridge, Brewer, 1991.
- Isoz 1988-1994 = C. Claire Isoz, *Les Proverbes de Salemon by Sanson de Nantuil*, 3 voll., London, Anglo-Norman Text Society, 1988-1994.
- Jeanroy 1893 = Alfred Jeanroy, *Trois dits d'amour du XIIIe siècle*, «Romania», XXII (1893), pp. 45-70.
- Jeanroy 1922 = Alfred Jeanroy (a cura di), *Les poésies du Cercamon*, Paris, Champion, 1922.
- Jodogne 1982 = Omer Jodogne (a cura di), *Miracle de saint Nicolas et d'un juif*, Genève, Droz, 1982.
- Keller 1990 = Wace, *La Vie de sainte Marguerite*, édition, avec introduction et glossaire, par Hans-Erich Keller, commentaire des enluminures du ms. Troyes 1905 par Margaret Alison Stones, Tübingen, Verlag, 1990.
- Kjellman 1922 = Hilding Kjellmann (a cura di), *La deuxième collection anglo-normande des miracles de la Sainte Vierge et son original latin avec les miracles correspondants des*



- mss. fr. 375 et 818 de la Bibliothèque national, Paris, Champion; Uppsala, Akademiska Bokhandeln, 1922.*
- Kibler – Picherit – Fenster 1980 = William W. Kibler, Jean-Louis G. Picherit et Thelma Fenster *Lion de Bourges, poème épique du XIVe siècle*, 2 voll., Genève, Droz, 1980.
- Koenig 1955-1970 = Gautier de Coinci, *Les miracles de Nostre Dame*, publié par V. Frédéric Koenig, 4 voll., Genève, Droz; Paris, Minard, 1955-1970.
- Kristol 1995 = Andres M. Kristol, *Manières de Langage (1396, 1399, 1415)*, London, Anglo-Norman Text Society, 1995.
- Labaree Buffum 1928 = Douglas Labaree Buffum (a cura di), *Le roman de la violette ou de Gérard de Nevers par Gerbert de Montreuil*, Paris, Champion, 1928.
- Laborderie 1991 = Noëlle Laborderie (a cura di), *Florent et Octavien*, chanson de geste du XIVe siècle, 2 voll., Paris, Champion, 1991.
- Lachet 2020 = Claude Lachet (a cura di), *Le couronnement de Louis, chanson de geste du XIIe siècle*, Paris, Champion, 2020.
- Laidlaw 1974 = James C. Laidlaw (a cura di), *The Poetical Works of Alain Chartier*, London et New York, Cambridge University Press, 1974.
- Lalande 1985 = Denis Lalande (a cura di), *Le Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre, dit Bouciquaut*, Genève, Droz, 1985.
- Landouzy – Pepin = Louis Landouzy et Roger Pepin (a cura di), *Le regimen du corps de maitre Aldebrandin de Sienne, texte français du XIII siecle publié pour la premier fois d'apres les manuscrits de la Bibliothèque Nationale et de la Bilbiotheque de l'Arsenal*, Paris, Champion, 1911.
- Langlois 1914-1924 = Ernest Langlois (a cura di), *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*, 5 voll., Paris, Firmin-Didot et Champion, 1914-1924.
- Langlois 1920 = Ernest Langlois (a cura di), *Le couronnement de Louis, chanson de geste du XIIe siècle*, Paris, Champion, 1920.
- Langlois 1984 = Ernest Langlois (a cura di), *Le couronnement de Louis, chanson de geste du XIIe siècle*, deuxième édition revue, Paris, Champion, 1984.
- Langlois – Lanher 1971 = Monique Langlois et Ybonne Lanhers (a cura di), *Confessions et jugements de criminels au Parlement de Paris (1319-1350)*, Paris, SEVPEN, 1971.

- Långfors 1926 = Arthur Långfors (a cura di), *Recueil général des jeux-partis français*, publiée par Arthur Langfors avec le concours de Alfred Jeanroy et Louis Brandin, Paris, Didot, 1926.
- Laurent – Le Saux – Bragantini-Maillard 2019 = Wace, *Vie de sainte Marguerite, Conception Notre Dame, Vie de saint Nicolas*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Françoise Laurent, Françoise Le Saux et Nathalie Bragantini-Maillard, Paris, Champion, 2019.
- Leclanche 2003 = Robert d'Orbigny, *Le conte de Floire et Blanchefleur*, publié, traduit, présenté et annoté par Jean-Luc Leclanche, Paris, Champion, 2003.
- Lecoy 1961 = Jean Renart, *Le Roman de la Rose, ou de Guillaume de Dole*, édité par Félix Lecoy, Paris, Champion, 1962.
- Lecoy 1973-1975 = Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal (Perceval)*, publié par Félix Lecoy, 2 voll., Paris, Champion, 1973-1975
- Lefranc 1913-1931 = François Rabelais, *Œuvres*, édition critique par Abel Lefranc, 5 voll., Paris, Champion, 1913-1931.
- Legge 1941 = Mary Dominica Legge (a cura di), *Anglo-Norman Letters and Petitions from All Souls Ms. 182*, Oxford, Blackwell, 1941.
- Lepage 1978 = Yvan G. Lepage (a cura di), *Les rédactions en vers du Couronnement de Louis*, Paris-Genève, Droz, 1978.
- Lerond 1964 = Alain Lerond (a cura di), *Chansons attribuées au Chastelain de Couci, (fin du XII<sup>e</sup> – début du XIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- Lespinasse – Bonnardot 1879 = René de Lespinasse, François Bonnardot (a cura di), *Le Livre des Métiers d'Etienne Boileau*, in *Les métiers et corporations de la Ville de Paris*, Paris, Imprimerie Nationale, 1879.
- Lewis – Hayez 1978-1992 = Peter S. Lewis et Anne-Marie Hayez, (a cura di), *Écrits politiques de Jean Juvénal des Ursins*, 3 voll., Paris, Klincksieck, 1978-1992.
- Liborio 1991 = Marianna Liborio (a cura di), *Aucassin e Nicolette*, Parma, Pratiche Editrice, 1991.
- Lieberman 1903 = Felix Liebermann, *Die Gesetze der Angelsachsen. Herausgegeben im Auftrage der Sa vigny-Stiftung*, 3 voll., Halle, Niemeyer, 1903.

- Longnon = Jean Froissart, *Meliador, Roman comprenant les poésies lyriques de Wenceslas de Bohême, duc de Luxembourg et de Brabant*, publié pour la première fois par Auguste Longnon, Paris, Firmin-Didot, 1895-1899.
- Löseth 1890 = Eilert Löseth, *Cœuvres de Gautier d'Arras*, 2 voll., Paris, Bouillon, 1890.
- Luce – Raynaud – Mirot 1869-1975 = Siméon Luce, Gaston Raynaud, Léon et Albert Mirot (a cura di), *Chroniques de Jean Froissart*, 15 voll., Paris, Société de l'Histoire de France, 1869-1975.
- Manetti – Melani 2015= Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Il romanzo della rosa*, a cura di Roberta Manetti e Sivio Melani, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015
- Martin 1882-1887 = Ernest Martin (a cura di), *Le Roman de Renart*, 6 voll., Paris, Leroux 1882-1887.
- Matsumura 1999 = Takeshi Matsumura (a cura di), *Jourdain de Blaye en alexandrins*, 2 voll. Genève, Droz, 1999.
- Misrahi – Knudson 1965 = Antoine de La Sale, *Jehan de Saintré*, édité par Jean Misrahi et Charles A. Knudson, Genève, Droz, 1965.
- Molenaer 1899 = Samuel Paul Molenaer (a cura di), *Li livres du gouvernement des rois, a XIIIth century French version of Egidio Colonna's treatise De regimine principum*, now first published from the Kerr MS together with introduction and notes and full-page facsimile, New York et London, MacMillan, 1899.
- Montaignon 1855-1878 = Anatole de Courde de Montaiglon (a cura di), *Recueil de poésies françaises des XVe et XVIe siècles. Morales, facétieuses, historiques*, voll. 1-8, Paris, Jannet; vol. 9, Paris, France; voll. 10-13, Paris, Daffis, 1855-1878.
- Marty-Laveaux 1868-1870 = Charles Marty Laveaux (a cura di), *Les œuvres de Maistre François Rabelais*, accompagnies d'une Notice sur sa vie et ses ouvrages, d'un Étude bibliographique, de Variantes, d'un Commentaire, d'un Table des noms propres et d'un Glossaire, 5 voll., Paris, Lemerre, 1868.
- Mas Latrie 1877 = Guillaume de Machaut, *Prise d'Alexandrie ou Chronique du roi Pierre Ier de Lusignan*, publiée pour la première fois par Louis de Mas Latrie, Genève, Fick, 1877.
- Matzke 1899 = John E. Matzke (a cura di), *Lois de Guillaume le Conquerant, en français et en latin*, Paris, Picard, 1899.

- Méla 1990 = Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal ou le roman de Perceval*, édition du manuscrit 354 de Berne, traduction critique, présentation et note de Charles Méla, Paris, Librairie générale française, 1990.
- Ménard 1987 – 1997 = Philippe Ménard (a cura di), *Le Roman de Tristan en prose*, 9 voll., Genève, Droz, 1987-1997.
- Ménard 1997-2007 = Philippe Ménard (a cura di), *Le Roman de Tristan en prose, (version du manuscrit 757 de la Bibliothèque nationale de Paris)*, 5 voll., Paris, Champion, 1997-2007.
- Menut 1940 = Maistre Nicole Oresme, *Le livre de Ethiques de Aristote*, published from the text of MS. 2902, Bibliothèque royale de Belgique, with a Critical Introduction and Notes by Alfred Douglas Menut, New York, Stechert, 1940.
- Menut 1970 = Maistre Nicole Oresme, *Le Livre de politiques d'Aristote*, published from the Text of the Avranches Manuscript 223, with a Critical Introduction and Notes by Albert Douglas Menut, «The American Philosophical Society», n.s. VI (1970), p. 1-392.
- Méon 1823 = Martin Méon ( a cura di), *Nouveau recueil de fabliaux et contes inédites, des poètes français des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, 2 voll., Paris, Chasseriau, 1823.
- Meyer 1909 = Paul Meyer, *Les plus anciens lapidaires français*, «Romania», 152 (1909) pp. 481-552.
- Michel 1836-1844 = Francisque Michel (a cura di), *Chronique des ducs de Normandie par Benoit, trouvère anglo-normand du XII<sup>e</sup> siècle*, publiée pour la première fois d'après un manuscrit du Musée britannique, 3 voll., Paris, Imprimerie nationale, 1836-1844.
- Michel 1860 = Franciscus Michel (a cura di), *Libri Psalmorum versio antiqua gallica e cod. ms. in Bibl. Bodleiana: asservato una cum versione metrica aliisque monumentis pervetustis*, Oxonii, e Typographeo academico, 1860.
- Mollat 1965-1969 = Michel Mollat (a cura di), *Comptes généraux de l'Etat bourguignon entre 1416 et 1420*, Paris, Imprimerie Nationale, 3 voll., 1965-1969.
- Montaiglon 1881 = Martial d'Auvergne, *L'Amant rendu cordelier à l'observance d'amours*, publié d'après les manuscrits et les anciennes éditions par Anatole de Montaiglon, Paris, Didot, 1881.

- Mouzat 1965 = Jean Mouzat (a cura di), *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XIIe siècle*, Paris, Nizet, 1965 (nuova edizione Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1989).
- Nichols 1865 = Francis M. Nichols (a cura di), *Britton: The French Text Carefully Revised with an English Translation, Introduction and Notes*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1865.
- Noomen – Boogaard 1983-1998 = Willem Noomen - Nico van den Boogaard (a cura di), *Nouveau recueil complet des fabliaux*, 10 voll., Assen, Van Gorcum, 1983-1998.
- Normand – Raynaud 1877 = Jacques Normand et Gaston Raynaud (a cura di), *Aiol, chanson de geste publiée d'après le manuscrit unique de Paris*, Paris, Firmin-Didot, 1877.
- Ott 1913 = Andreas C. Ott, *Das altfranzösische Eustachiusleben (L'estoire d'Eustachius), der Pariser Handschrift Nat.-Bibl. fr 1374*, «Romanische Forschungen», XXXII (1913), pp. 481-607.
- Palermo 1972 = Joseph Palermo (a cura di), *Le roman d'Hector et Hercule, chant épique en octosyllabes italo-français édité d'après le manuscrit français 821 de la Bibliothèque nationale de Paris avec les variantes des autres manuscrits connus*, Genève, Droz, 1972.
- Palmer – Leo – Smilansky 2016-2019 = Guillaume de Machaut, *The Complete Poetry and Music*, edited and translated by R. Barton Palmer, music edited by Uri Smilansky, with art historical commentary by Domenic Leo, 2 voll., Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2016-2019.
- Paris 1875 = Gaston Paris (a cura di), *Chansons du XVe siècle*, publiées d'après le ms. de la Bibliothèque Nationale de Paris, Paris, Firmin-Didot, 1875.
- Paris 1885 = Gaston Paris (a cura di), *La vie de Saint Alexis, poème du XIe siècle*, Paris, Vieweg, 1885.
- Paris – Bos 1881 = Guillaume de Berneville, *La vie de saint Gilles, poème du XIIe siècle*, publié d'après le manuscrit unique de Florence par Gaston Paris et Alphonse Bos, Paris, Didot, 1881.
- Paris – Robert 1876-1893 = Gaston Paris et Ulysse Robert (a cura di), *Miracles de Nostre Dame par personnages*, 8 voll., Paris, Firmin-Didot, 1876-1893.
- Pauphilet 1923 = Albert Pauphilet (a cura di), *La queste del saint Graal, roman du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1923 (nuova edizione 1984).

- Pelan 1975 = Margaret M. Pelan, *Floire et Blancheflor, seconde version*. Édition du ms. 19152 du fonds français avec introduction, notes et glosaire, Paris, Ophrys, 1975.
- Petersen 1928 = Holger Petersen (a cura di), *La vie de Saint Eustache, poème français du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1928.
- Petit 1997 = Aimé Petit, *Le roman d'Eneas*, édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60, Paris, Librairie générale française, 1997.
- Petit 2008 = Aimé Petit (a cura di), *Le roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2008.
- Petitjean – Marchand – Metman 1982 = Michel Petitjean, Marie-Louise Marchand sous la direction de Josette Metman (a cura di), *Le Coutumier bourguignon glosé (fin du XIVe siècle)*, Paris, C.N.R.S., 1982.
- Piaget 1905 = Arthur Piaget, *La Belle dame sans merci et ses imitations [VIII-X]*, «Romania», 34 (1905), pp. 375-428.
- Pickford 1968 = Cedric E. Pickford (a cura di), *Erec, roman arthurien en prose*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1968.
- Pierreville 2016 = Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Corinne Pierreville, Paris, Champion, 2016.
- Pioletti 1999 = Antonio Pioletti (a cura di), *Il Bel Cavaliere sconosciuto*, Milano, Luni Editrice, 1999.
- Pope 1955-1964 = Mildred K. Pope (a cura di), *The Romance of Horn by Thomas*, 2 voll., London, Anglo-Norman Text Society, 1955-1964.
- Potvin 1866-1871 = Chrétien de Troyes, *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal publié d'après les manuscrits originaux* par Charles. Potvin, 6 voll., Mons, Dequesne-Masquillier 1866-1871.
- Pratt 2007 = Gautier d'Arras, *Eracle*, edited and translated by Karen Pratt, London, King's College London, Centre for Late Antique and Medieval, 2007.
- Quereuil 1988 = Michel Quereuil, *La Bible française du XIIIe siècle*. Édition critique de la Genèse, Genève, Droz, 1988.
- Rabelais [1921] = François Rabelais, *La vie tres horricque du grand Gargantua père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas, abstracteur de quinte essence, livre plein de pantaguelisme*, Lyon, François Juste, 1542 (ristampa anastatica in *Gargantua*, Paris, Pichon, 1921).

- Raynaud de Lage 1976 = Gautier d'Arras, *Eracle*, publié par Guy Raynaud de Lage, Paris, Champion, 1976.
- Raynaud – Lemaître 1914 = Gaston Raynaud et Henri Lemaître, *Le Roman de Renart le Contrefait*, 2 voll., Paris, Champion, 1914.
- Régnier 1966 = Claude Régnier (a cura di), *Les rédactions en vers de la "Prise d'Orange"*, Paris, Klincksieck, 1966.
- Rivière 1974-1976 = Jean-Claude Rivière (a cura di), *Pastourelles*, 3 voll., Genève, Droz, 1974- 1976.
- Rivière 1978 = Jean-Claude Rivière (a cura di), *Les Poésies du Trouvère Jacques de Cambrai*, Genève, Droz, 1978.
- Roach 1959 = Chrétien de Troyes, *Le roman de Perceval ou le conte du Graal* publié d'après le ms. fr. 12576 de la Bibliothèque Nationale par William Roach, Geneve-Paris, Droz-Minard, 1959.
- Roach 1982 = Coudrette, *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*, édition avec introduction, notes et glossaire établie par Eleanor Roach, Paris, Klincksieck, 1982.
- Ronsjö 1942= Einar Ronsjö (a cura di) *La Vie de saint Nicolas, par Wace, poème religieux du XIIIe siècle, publié d'après tous les manuscrits*, Lund, Gleerup, et Copenhague, Munksgaard, 1942.
- Rochebouet 2015 = Anne Rochebouet (a cura di), *L'Histoire ancienne jusqu'à César ou Histoires pour Roger, châtelaine de Lille de Wauchier de Denain. L'histoire de la Perse, de Cyrus à Assuérus*, Turnhout, Brepols, 2015.
- Roques 1958 = Mario Roques (a cura di), *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat. n. 794). III. Le chevalier de la charrette (Lancelot)*, Paris, Champion, 1958.
- Roques [1969 – 1970] = Mario Roques (a cura di), *Recueil général des lexiques français du moyen âge (XIIIe-XVe siècle). Lexiques alphabétiques*, 2 voll., Paris, 1969-1970 (prima ed. 1936-1938).
- Roques 1960 = Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, 1960.
- Roques [1990] = Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, 1990 (prima edizione 1952).

- Roussineau 1988-1993 = Gilles Roussineau (a cura di), *Perceforest. Troisième partie*, 3 voll., Genève, Droz, 1988-1993.
- Roy 1977 = Bruno Roy (a cura di), *Devinettes françaises du moyen âge*, Montréal, Bellarmin; Paris, Vrin, 1977.
- Ruhe 2000 = Ernstpeter Ruhe (a cura di), *Sydrac le philosophe, Le livre de la fontaine de toutes sciences*. Edition des enzyklopädischen Lehrdialogs aus dem XIII. Jahrhundert, Wiesbaden, Reichert, 2000.
- Runnalls 1972 = Graham A. Runnalls (a cura di), *Le Miracle de l'enfant ressuscité: quinzième des Miracles de Nostre Dame par personnages*, Genève – Paris, Droz – Minard, 1972.
- Rychner 1963 = Jean Rychner (a cura di), *Les .XV. joies de mariage*, Genève, Droz, 1963.
- Rychner – Henry 1974 = François Villon, *Le Testament Villon*, édité par Jean Rychner et Albert Henry, Genève, Droz, 1974.
- Salminen 1999 = Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, édition critique par Renja Salminen, Genève, Droz, 1999.
- Salverda de Grave 1891 = Jacques Salverda de Grave (a cura di), *Eneas*, Halle, Niemeyer 1891.
- Salverda de Grave 1925-1929 = Jacques Salverda de Grave (a cura di), *Eneas, roman di XIIe siècle*, 2 voll., Paris, Champion, 1925-1929.
- Schwob 1905 = Marcel Schwob (a cura di), *Le Parnasse satyrique du quinzième siècle. Anthologie de pièces libres*, Paris, Welter, 1905.
- Short 1984 = Phillipe de Thaon, *Comput*, edited by Ian Short, London, Anglo-Norman Text Society, 1984.
- Short 2020 = Ian Short, *Archives de la cathédrale d'Ely en langue vernaculaire*, «Romania», 138 (2020), pp. 261-275.
- Short 2020b = Ian Short (a cura di), *Floire et Blancheflur (Vatican Fragment)*, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2020.
- Short – Merrilees 1979 = Ian Short and Brian Merrilees (a cura di), *The Anglo-Norman Voyage of St Brendan*, Manchester, MUP, 1979.
- Short – Percy 2000 = Ian Short and Roy Percy (a cura di), *Eighteen Anglo-Norman Fabliaux*, London, Anglo-Norman Text Society, 2000.



- Sinclair 1971 = Keith V. Sinclair (a cura di), *Tristant de Nanteuil, chanson de geste inédite*, Assen, Van Gorcum, 1971.
- Sinclair 1995 = Keith V. Sinclair (a cura di), *Corset by Rober le Chapelain: A Rhymed Commentary on the Seven Sacraments*, London, Anglo-Norman Text Society, 1995.
- Slerca 1981 = André de La Vigne, *Le Voyage de Naples*, édition critique avec introduction, notes et glossaire par Anna Slerca, 2 voll., Milano, Vita e Pensiero, 1981.
- Solente 1959-1966 = Christine de Pizan, *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, par Suzanne Solente, 4 voll., Paris, Picard, 1959-1966.
- Sommer 1908-1916 = Heinrich Oskar Sommer (a cura di), *The Vulgate Version of the Arthurian Romances edited from manuscripts in the British Museum*, 8 voll., Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1908-1916.
- Storey 1968 = Christopher Storey (a cura di), *La vie de Saint Alexis, Texte du Manuscrit de Hildesheim (L), publié avec une Introduction historique et linguistique, un commentaire et un glossaire complet*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1968.
- Stouff 1932 = Jean d'Arras, *Mélusine, roman du XIV<sup>e</sup> siècle, publiée pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque de l' Arsenal avec les variantes des manuscrits de la Bibliothèque National* par Louis Stouff, Dijon, Bernigaud et Privat, 1932.
- Studer-Evans 1924 = Paul Studer e Joan Evans (a cura di), *Anglo-norman lapidaires*, Paris, Champion, 1924.
- Suard 1991 = François Suard (a cura di), *La chanson de Guillaume*, Paris, Bordas, 1991 (nuova edizione Paris, Classiques Garnier, 1999).
- Sweetenham – Paterson 2203 = Carol Sweetenham and Linda M. Paterson (a cura di), *The Canso d'Antioca: an Occitan Epic Chronicle of the First Crusade*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- Sweetser 1966 = Franklin P. Sweetser (a cura di), *Les Cent nouvelles nouvelles*, Genève, Droz, 1966.
- Sweetser 1974 = Jean Renart, *L'Escoufle*, nouvelle édition d'après le manuscrit 6565 de la Bibliothèque de l' Arsenal par Franklin P. Sweetser, Paris-Genève, Droz, 1974.
- Thorp 1992 = Nigel R. Thorp (a cura di), *La Chanson de Jérusalem*, in *The Old French Crusade Cycle*, vol. 6, Tuscaloosa et London, University of Alabama Press, 1992.

- Tilander 1971 = Gaston Phébus, *Livre de chasse*, édité avec intruction, glossaire et reproduction des 87 miniatures du manuscrit 616 de la Bibliothèque nationale de Paris, Karlshamn, Johanssons, 1971.
- Trethewey 1958 = William H. Trethewey (a cura di), *The French Text of the Ancrene Riwe*, London, Oxford, Oxford University Press, 1958.
- Tuetey 1881 = Alexandre Tuetey (a cura di), *Journal d'un bourgeois de Paris, 1405-1449*, publié d'après les manuscrits de Rome et de Paris, Paris, Champion, 1881.
- Tuetey 1885-1888 = Alexandre Tuetey (a cura di), *Journal de Nicolas de Baye, greffier du parlement de Paris*, 2 voll., Paris, Renouard, 1885-1888.
- Tuetey – Lacaille 1903-1915 = Clément de Fauquembergue, *Journal*, texte complet, publié par Alexandre Tuetey, avec la collaboration de Henri Lacaille, 3 voll., Paris, Renouard, 1903-1915.
- Tuckey 1994 = Ann Tukey Harrison (a cura di), *The Danse macabre of women. Ms. fr. 995 of the Bibliothèque Nationale, Kent (Ohio)-London*, The Kent State University Press, 1994.
- Tyson 1975 = Chandos Herald, *La Vie du Prince Noir*, edited from the manuscript in the University of London Library by Diana B. Tyson, Tübingen, Niemeyer, 1975.
- Verelst 1988 = Philippe Verelst (a cura di), *Renaut de Montauban*, édition critique du manuscrit de Paris, B. N., fr. 764 (R), Gent, Rijksuniversiteit te Gent, 1988.
- Vielliard 1988 = Françoise Vielliard, *Le Roman de Troie en prose dans la version du ms. Rouen, Bibl. Mun. O. 33, "Membra disjecta" d'un manuscrit plus ancien ?, «Romania», CIX (1988), pp. 502–539.*
- Vincent 2010 = Stéphanie Vincent (a cura di), *Le Roman de Gillion de Trazegnies*, Turnhout, Brepols, 2010
- Visser-van Terwisga 1995-1999 = Marijke de Visser-van Terwisga (a cura di), *Histoire ancienne jusqu'à César (Estoires Rogiers)*, 2 voll., Orléans, Paradigme, 1995-1999.
- Vitale-Brovarone = Alessandro Vitale-Brovarone (a cura di), *Recueil de galanteries. (Torino, Archivio di Stato, J.b.IX.10)*, Montréal, CERES, 1980.
- Walberg 1900 = Emmanuel Walberg, *Le Bestiaire de Philippe de Thäin*, Lund, Imprimerie Malmström, 1900.
- Walberg 1936 = Emmanuel Walberg, *La Vie de Saint Thomas Becket par Guernes de Pont-Sainte-Maxenc*, Paris, Champion, 1936.

- Wharton 1980 = René d'Anjou, *Le Livre du cuer d'amours espris*, édité par Susan Wharton, Paris, U.G.E., 1980.
- Willard 1989 = Christine De Pizan, *Le Livre des trois vertus*, édition critique, introduction et notes par Charity Cannon Willard, Paris, Champion, 1989.
- Wolff 1839 = Oskar L. Wolff (a cura di), *Histoire de Gilion de Trasnignes et de dame Marie, sa femme, publiée d'après le manuscrit de la bibliothèque d'Éna*, Paris, Brockhaus & Avenarius, Desforges; Leipsic, Weber, 1839.
- Zingerle 1909 = Wolfram von Zingerle, *Über eine altfranzösische Handschrift zu Innsbruck*, «Romanische Forschungen», XI (1901), pp. 289-309.
- Zink 1984 = Gaston Zink (a cura di), *Cleriadus et Meliadice, Roman en prose du XVe siècle*, Genève-Paris, Droz, 1984.

### ***Opere franco-italiane***

- Babbi 1986 = Anna Maria Babbi, *Il testo franco-italiano degli "Amaestramens" di Aristotele a Alessandro (Parigi, B.N., ms. 821 del fondo francese), "Quaderni di lingue e letterature"*, IX (1984), pp. 201-269.
- Beretta = Carlo Beretta (a cura di), *Il testo assonanzato franco-italiano della Chanson de Roland: cod. Marciano fr. IV (= 225)*, Pavia, Università di Pavia, 1995.
- Cremonesi 1977 = Carla Cremonesi (a cura di), *Le Danois Ogier. Enfances - Chevalerie*. Codice marciano XIII, Milano, Cisalpino-La Goliardica, 1977.
- Di Ninni 1992 = Niccolò da Verona, *Opere. Pharsale, Continuazione dell'Entrée d'Espagne, Passion*, a cura di Franca Di Ninni, Venezia, Marsilio, 1992.
- Eusebi 2018 = Marco Polo, *Le devisement dou monde*. Nuova edizione riveduta a cura di Mario Eusebi; glossario a cura di Eugenio Burgio, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.
- Fiebig 1938 = Werner Fiebig (a cura di), *Das Livre d'Enanchet : nach der einzigen Handschrift 2585 der Wiener Nationalbibliothek*, Jena-Leipzig, Gronau-Agricola, 1938.
- Infurna 2011 = Anonimo Padovano, *L'Entrée d'Espagne. Rolando da Pamplona all'Oriente*, a cura di Marco Infurna, Roma, Carocci, 2011.

- La Du 1937 = Milan S. La Du (a cura di), *The medieval french Roman d'Alexandre*, vol. 1, *Text of the Arsenal and Venice Versions*, Princeton-Paris, Princeton University Press-Les presses universitaires de France, 1937 (poi New York, Kraus Reprint Corporation, 1965).
- Limentani 1972 = Martin da Canal, *Les estoires de Venise: cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, a cura di Alberto Limentani Firenze, Olschki, 1972.
- Monfrin 2001 = Jacques Monfrin, *Le roman de Belris*, in *Études de philologie romane*, Paris, Droz, 2001, pp. 452-492 (prima in «Romania», LXXXIII (1962), pp. 493-519).
- Morgan 2009 = Leslie Zarker Morgan (a cura di), *La Geste Francor: edition of the Chansons de Geste of MS. Marc. Fr. XIII (=256)*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2009.
- Morlino 2017 = Luca Morlino (a cura di), *Enanchet. Dottrinale franco-italiano del XIII secolo sugli stati del mondo, le loro origini e l'amore*, Padova, Esedra, 2017
- Peron 2014 = Bonaventura da Demena, "La complainte de Boece et la consolation de la Phylosophye". *Volgarizzamento franco-italiano della «Consolatio Philosophiae»* (Paris, BnF, ms. fr. 821), edizione critica, introduzione, note e glossario a cura di Gianfelice Peron, edizione curata per il RIALFrI, 2014.
- Piccat 2008 = Tommaso III di Saluzzo, *Il Libro del Cavaliere Errante* (BnF ms. fr. 12559), a cura di Marco Piccat, Boves, Araba Fenice, 2008.
- Stendardo 1941 = Niccolò da Casola, *La Guerra d'Attila. Poema franco-italiano pubblicato dall'unico manoscritto della R. Biblioteca Estense di Modena*, testo, introduzione, note e glossario di Guido Stendardo, 2 voll., Modena, Società Tipografica Modenese, 1941.
- Thomas 1913 = Antoine Thomas (a cura di), *L'Entrée d'Espagne*, chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit unique de Venise, 2 voll., Paris, Firmin-Didot, 1913 (ristampa anastatica con una premessa di Marco Infurna, 2 voll., Firenze, Olschki, 2007).
- Wunderli 1982-2007 = Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière. Roman franco-italien en prose (1379- 1407)*, introduction, édition et commentaire par Peter Wunderli, 3 voll., Tübingen, Niemeyer, 1982-2007.

### ***Opere greche***

Calzecchi Onesti 1990 = Omero, *Iliade*, a cura Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990.

### ***Opere inglesi***

Hausknecht 1885 = Emil Hausknecht (a cura di), *Floris and Blauncheflur. Mittelenglisches Gedicht aus dem 13. Jahrhundert nebst litterarischer Untersuchung und einem Abriss über die Verbreitung der Sage in der europäischen Litteratur*, Berlin, Weidmannsche, 1885.

### ***Opere irlandesi***

Stokes 1903 = Whitley Stokes (a cura di), *The death of Crimthann son of Fidach, and The adventures of the sons of Eochaid Muigmedón*, «Revue Celtique», XXIV (1903), pp. 172-207.

### ***Opere italaromanze***

Ageno 1953 = Iacopone da Todi, *Laudi Trattato e Detti*, a cura di Franca Ageno, Firenze, Le Monnier, 1953.

Ageno 1954 = Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Franca Ageno, Parigi, Tallone, 1954.

Agostinelli – Coleman 2015 = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Edvige Agostinelli e William Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.

Agostini 1978 = Francesco Agostini (a cura di), *Testi trecenteschi di Città di Castello e del contado*, Firenze, Accademia della Crusca, 1978.

Albertazzi 2008 = Francesco da Barberino, *I documenti d'amore, Documenta amoris. I. Versi volgari e parafrasi latina, II. Glossae*, a cura di Marco Albertazzi, Lavis, La Finestra, 2008.

Alghisi 1707 = Tommaso Alghisi, *Litotomia ovvero del cavar la pietra, del dottor Tommaso Alghisi accademico fiorentino maestro e lettore di chirurgia dello spedale di S. Maria Nuova di Firenze*, Firenze, Manni, 1707.

- Allaire 2002 = Gloria Allaire (a cura di), *Il Tristano Panciatichiano*, Cambridge, Brewer, 2002.
- Antonazzo 2018 = Antonino Antonazzo (a cura di), *Il volgarizzamento pliniano di Cristoforo Landino*, Messina, Centro internazionale di studi umanistici, 2018.
- Ariani 1988 = Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988.
- Astuti 1934 = Guido Astuti (a cura di), *Libro dell'entrata e dell'uscita di una Compagnia mercantile senese del secolo XIII*, Torino, Lattes, 1934.
- Auzzas 2014 = Iacopo Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, edizione critica a cura di Ginetta Auzzas, Firenze, Accademia della Crusca, 2014.
- Avalle 1900 = Giuseppe Avalle (a cura di), *Le Antiche chiose anonime all'Inferno di Dante secondo il testo Marciano*, Città di Castello, Lapi, 1900.
- Azzetta 2001 = Luca Azzetta (a cura di), *Ordinamenti, provvisioni e riformazioni del Comune di Firenze volgarizzati da Andrea Lancia (1355-1357)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2001.
- Azzetta 2012 = Andrea Lancia, *Chiose alla 'Commedia'*, a cura di Luca Azzetta, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Azzetta 2019 = Luca Azzetta, «Qui disegna Dante e Beatrice che li parli». *Un repertorio trecentesco di istruzioni per le miniature di una Commedia di lusso (Firenze, Bibl. Naz. Centrale, II IV 246)*, «Rivista di studi danteschi», XIX (2019), pp. 351-399.
- Babilas 1968 = Wolfgang Babilas (a cura di), *Untersuchungen zu den Sermoni subalpini*, München, Hueber, 1968.
- Baccini 1887 = Giuseppe Baccini (a cura di), *Il Torracchione desolato, poema eroicomico di Bartolommeo Corsini*, Firenze, Baccini, 1887.
- Badas 2009 = Franceschino Grioni, *La Legenda de santo Stadi*, a cura di Mauro Badas, Roma-Padova, Antenore, 2009.
- Baldelli 1971 = Ignazio Baldelli (a cura di), *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica Editrice, 1971.
- Baldini 1998 = Zuccherò Bencivenni, "La santà del corpo", *volgarizzamento del "régime du corps" di Aldobrandino da Siena (a. 1310) nella copia coeva di Lapo di Neri Corsini (Laur. Pl. LXXIII 47)*, «Studi di Lessicografia Italiana», XV (1998), pp. 21-300.

- Balduino 1970 = Armando Balduino (a cura di), *Cantari del Trecento*, Milano, Marzorati, 1970.
- Balletto – Cencetti – Orlandelli - Pisoni Agnoli 1978 = Laura Balletto, Giorgio Cencetti, Gianfranco Orlandelli, Bianca Maria Pisoni Agnoli (a cura di), *Il Cartulario di Arnaldo Cumano e Giovanni di Donato (Savona, 1178-1188)*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1978.
- Banchi 1863 = Luciano Banchi (a cura di), *I Fatti di Cesare, testo di lingua inedito del secolo XIV*, Bologna, Romagnoli, 1863.
- Banti 1962 = Ranieri Sardo, *Cronaca di Pisa*, a cura di Ottavio Banti, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1963.
- Baricci 2017 = Federico Baricci (a cura di), *Il Sirventese del dio d'Amore*, Pisa, ETS, 2017.
- Bartoli 1868 = Adolfo Bartoli (a cura di), *Il libro di Sidrach*, testo inedito del secolo XIV, Bologna, Romagnoli, 1868.
- Battelli 1917 = Brunetto Latini, *I libri naturali del "Tesoro"*, emendati colla scorta de' codici, commentati e illustrati da Guido Battelli, Firenze, Successori Le Monnier, 1917.
- Baudi di Vesme 1875 = Carlo Baudi di Vesme (a cura di), *Del reggimento e costumi di donna di messer Francesco Barberino secondo la lezione dell'antico testo a penna barberiniano*, Bologna, Romagnoli, 1875.
- Bellomo 1990 = Iacopo Alighieri, *Chiose all'«Inferno»*, a cura di Saverio Bellomo, Padova, Antenore, 1990.
- Belloni – Pozza 1990 = Gino Belloni - Marco Pozza, *Il più antico documento in veneziano. Proposta di edizione*, in *Guida ai dialetti veneti XII*, a cura di Manlio Cortelazzo, Padova, CLEUP, 1990, pp. 5-32.
- Bellucci 1972 = Laura Bellucci (a cura di), *Le Rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari)*, Bologna, Pàtron, 1972.
- Bénéteau 2012 = David P. Bénéteau, *Li fatti de' Romani, edizione critica dei manoscritti Hamilton 67 e Riccardiano 2418*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Berisso 1993 = Marco Berisso, *Le rime di Alesso di Guido Donati*, «Studi di filologia italiana», LI (1993), pp. 89-131.

- Berisso 2000 = Marco Berisso (a cura di), *L'Intelligenza. Poemetto anonimo del secolo XIII*, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2000.
- Bertoletti 2014 = Nello Bertoletti, *Un'antica versione italiana dell'alba di Guiraut de Borneil*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014.
- Bertoni 1937 = Giulio Bertoni (a cura di), *Cantari di Tristano*, Modena, Società Tipografica modenese, 1937 (poi «Cultura Neolatina», XLVII (1987), pp. 5-32.
- Bettarini 1969 = Rosanna Bettarini (a cura di), *Iacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969.
- Bianchi 1864 = Luciano Bianchi (a cura di), *Statuti volgari de lo Spedale di Santa Maria Vergine di Siena scritti l'anno MCCCCV*, Siena, Gati, 1864.
- Bianchi 1866 = Luciano Bianchi (a cura di), *Capitoli della Compagnia dei disciplinati di Siena de' secoli XIII, XIV e XV*, Siena, Gati, 1866.
- Bigazzi 1963 = Vanna Bigazzi, *I «Proverbia» pseudoiacoponici*, «Studi di filologia italiana», XXI (1963), pp. 5-124.
- Boccardo – Corrado – Celotto 2018 = Giovanni Battista Boccardo, Massimiliano Corrado, Vittorio Celotto (a cura di), *Ottimo Commento alla 'Commedia'*, 3 voll., Roma, Salerno Editrice, 2018.
- Bonafin 2007 = Massimo Bonafin (a cura di), *Viaggio di Carlomagno in Oriente*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.
- Bonaini 1854–1870 = Francesco Bonaini (a cura di), *Statuti inediti della città di Pisa dal XII al XIV secolo*, 3 voll., Firenze, Vieusseux, 1854–1870.
- Bottari 1717 = Giovanni Bottari (a cura di), *Volgarizzamento delle Pistole di Seneca e del Trattato della Provvidenza di Dio*, Firenze, Tartini e Franchi, 1717.
- Brambilla Ageno 1977 = Franca Brambilla Ageno (a cura di), *Le rime di Panuccio del Bagno*, Firenze, Accademia della Crusca, 1977.
- Brambilla Ageno 1990 = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, edited by Franca Brambilla Ageno Firenze, Firenze-Melbourne, Olschki-University of W. Australia Press, 1990.
- Brambilla Ageno 1995 = Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, 3 voll., Firenze, Le Lettere, 1995.
- Branca 1944 = Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, edizione critica a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1944.



- Branca 1964-1998 = Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, 10 voll., Milano, Mondadori, 1964-1968.
- Branca 1976 = Giovanni Boccaccio, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1976.
- Broggini 1956 = Romano Broggini, *L'opera di Ugucione da Lodi*, «Studi romanzi», XXXII (1956), pp. 5-125.
- Brugnolo 1995 = Furio Brugnolo, «Eu ò la plu fina druderia». *Nuovi orientamenti sulla lirica italiana settentrionale del Duecento*, «Romanische Forschungen», CVII/1 (1995), pp. 22-52.
- Bruni 1973 = Francesco Bruni (a cura di), *Libru di li vitii et di li virtuti*, 3 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1973.
- Cadioli 2012-2013 = Luca Cadioli, *Lancelotto del Lago, volgarizzamento inedito del Lancelot-proprie. Studio e edizione critica*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, Scuola di Dottorato Europea in Filologia Romanza, XXV ciclo, a.a. 2012-2013, relatori prof. Lino Leonardi; prof. Fabio Zinelli; prof. Richard Trachsler.
- Cadioli 2016 = Luca Cadioli (a cura di), *Lancelotto, Versione italiana inedita del «Lancelot en prese»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016.
- Canova 2011 = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, Rizzoli, 2011.
- Cappi 2013 = Dino Compagni, *Cronica*, introduzione e commento di Davide Cappi, Roma, Carocci, 2013.
- Caprettini 1993 = Gidino da Sommacampagna, *Trattato e Arte deli Rithimi Volgari, [...]*, testo critico a cura di Gian Paolo Caprettini, Vago di Lavagno (VR), La Grafica, 1993.
- Carbone 1868 = Domenico Carbone (a cura di), *I fatti d'Enea: libro secondo della Fiorita d'Italia di frate Guido da Pisa*, Firenze, Barbera, 1868.
- Cardini 2009 = Roberto Cardini (a cura di), *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009.

- Casalini 1998 = Eugenio M. Casalini (a cura di), *Registro di Entrata e Uscita di Santa Maria di Cafaggio (REU) 1286-1290*, Firenze, Convento della SS. Annunziata, 1998.
- Cassata 2001 = Federico II di Svevia, *Rime*, a cura di Letterio Cassata, Roma, Quiritta, 2001.
- Castellani 1952 = Arrigo Castellani (a cura di), *Nuovi testi fiorentini del Duecento*, Firenze, Sansoni, 1952.
- Castellani 1956 = Arrigo Castellani (a cura di), *Testi sangimignanesi del secolo XIII e della prima metà del secolo XIV*, Firenze, Sansoni, 1956.
- Castellani 1976 = Arrigo Castellani (a cura di), *I più antichi testi italiani*, Bologna, Patron, 1976.
- Castellani 1980 = Arrigo Castellani, *Le glossaire provençal-italien de la Laurentienne (ms. Plut. 41, 42)*, in *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma, Salerno Editrice, 1980, vol. 3, pp. 90-133 (prima in *Lebendiges Mittelalter. Festgabe für Wolfgang Stammer*, Freiburg, Universitätsverlag, 1958, pp. 1-43).
- Castellani 1982 = Arrigo Castellani, *La prosa italiana delle origini*, I. *Testi toscani di carattere pratico*, I. *Trascrizioni*, II., *Facsimili*, Bologna, Pàtron, 1982.
- Castellani 1997 = Arrigo Castellani, *Parlamenti in volgare di Guido Fava* (edizione provvisoria a uso interno dell'OVI), «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», II (1997), pp. 231-249.
- Castellani [2012] = Arrigo Castellani, *Il Trattato della Dilezione d'Albertano da Brescia nel codice II IV 111 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di Pär Larson e Giovanna Frosini, Firenze, Accademia della Crusca, 2012.
- Casti 1803 = Giambattista Casti, *Poesie liriche*, Milano, Nobile e Sonzogno, 1803.
- Catalano 1924 = Michele Catalano, *Il Romanzo di Perugia e Corciano*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», XXVII (1924), pp. 41-151.
- Catenazzi 1977 = Flavio Catenazzi (a cura di), *Poeti fiorentini del Duecento. Edizione critica con introduzione e commento*, Brescia, Morcelliana, 1977.
- Cecchi 2020 = Davide Cecchi (a cura di), *Libro della natura degli animali. Bestiario toscano del secolo XIII*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2020.
- Chiari 1938 = Franco Sacchetti, *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le Sposizioni di Vangeli*, a cura di Alberto Chiari, Bari, Laterza, 1938.

- Chiaudano – Morisco = Mario Chiaudano – Mattia Morisco (a cura di), *Il Cartolare di Giovanni Scriba*, 2 voll., Torino, Lattes, 1935.
- Cigni 1997 = Fabrizio Cigni, *Un nuovo testimone del cantare* Ultime imprese e morte di Tristano, «Studi mediolatini e volgare», XLIII (1997), pp. 131-191.
- Cocito 1970 = Anonimo Genovese, *Poesie*, edizione critica, introduzione, commento e glossario a cura di Luciana Cocito, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970.
- Conte 2001= Alberto Conte (a cura di), *Il Novellino*, Roma, Salerno, 2001.
- Contini 1941 = Gianfranco Contini (a cura di), *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, Roma, Società Filologica Romana, 1941.
- Contini 1960 = Gianfranco Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- Contini 1970 = Gianfranco Contini (a cura di), *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970.
- Contini 1984 = Gianfranco Contini (a cura di), *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, Milano, Mondadori, 1984.
- Corazzini 1858 = Francesco Corazzini (a cura di), *Del reggimento de' principi di Egidio Romano. Volgarizzamento trascritto nel MCCLXXXVIII*, Firenze, Le Monnier, 1858.
- Corsi 1969 = Giuseppe Corsi (a cura di), *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969.
- Corsi 1970 = Giuseppe Corsi (a cura di), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.
- Crescini 1889 = Vincenzo Crescini (a cura di), *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*, 2 voll., Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1889.
- Crespo 1972 = Roberto Crespo (a cura di), *Una versione pisana inedita del 'Bestiaire d'Amours'*, Leiden, Leiden University Press, 1972.
- Cursietti 1997 = Paulino Pieri, *La storia di Merlino*, a cura di Mauro Cursietti, Roma, Zauli, 1997.
- D'Agostino 1979 = Alfonso D'Agostino (a cura di), *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- D'Agostino – Barbieri 2017 = Alfonso D'Agostino e Luca Barbieri (a cura di), *Istoriotta troiana con le Eroidi gaddiane glossate*. Studio, edizione critica e glossario, Milano, Ledizioni, 2017.

- Dalmazzo 1845-1846 = Filippo da Santa Croce, *La prima Deca di Tito Livio, volgarizzamento del buon secolo*, a cura di Claudio Dalmazzo, 2 voll., Torino, Stamperia Reale, 1845-1846.
- Daniele 1990 = Giovanni Dondi dall'Orologio, *Rime*, a cura di Antonio Daniele, Vicenza, Neri Pozza, 1990.
- De Bartholomaeis = Vincenzo De Bartholomaeis (a cura di), *Cronaca aquilana rimata di Buccio di Ranallo di Popplito di Aquila*, Roma, Istituto Storico Italiano, 1907.
- De Bartholomaeis 1912 = Vincenzo De Bartholomaeis, *Liriche antiche dell'Alta Italia*, «Studi romanzi», VIII (1912), pp. 219-238.
- De Blasi 1986 = Nicola De Blasi (a cura di), *Libro de la destructione de Troya, volgarizzamento napoletano trecentesco da Guido delle Colonne*, Roma, Bonacci, 1986.
- De Robertis 1970 = Domenico De Robertis, *Cantari antichi*, «Studi di Filologia Italiana», XXVIII (1970), pp. 67-175.
- De Robertis 2005 = Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- Degl'Innocenti 2008 = Luca Degl'Innocenti (a cura di), *I "Reali" dell'Altissimo*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.
- Delfuoco – Bernardi 2004 = Silvana Delfuoco e Piergiuseppe Bernardi (a cura di), *Sermoni subalpini. XII secolo*, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, *Manoscritto D. VI. 10*, trascrizione a cura di Giuliano Gasca Queirazza, Torino, Centro studi piemontesi-Ca dè studi piemontèis-Consiglio regionale del Piemonte, 2004.
- Del Monte 1972 = Alberto Del Monte (a cura di), *Conti di antichi cavalieri*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1972.
- Delcorno 2009 = Domenico Cavalca, *Vite dei Santi Padri*, edizione critica a cura di Carlo Delcorno, 2 voll., Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2009.
- Della Lega 1881 = Alberto Bacchi Della Lega (a cura di), *Libro d'oltramare di Niccolò da Poggibonsi*, 2 voll., Bologna, Romagnoli, 1881 (ristampa anastatica in Commissione per i testi di lingua, 1968).
- Di Benedetto 1942 = Luigi di Benedetto, *La leggenda di Tristano*, Bari, Laterza, 1942.

- Donadello 1994 = Aulo Donadello (a cura di), *Il libro di messer Tristano ("Tristano veneto")* Venezia, Marsilio, 1994.
- Dupré Theseider 1940 = Eugenio Dupré Theseider (a cura di), *Epistolario di santa Caterina da Siena*, Roma, Istituto Storico Italiano, 1940.
- Egidi 1905-1927 = Francesco Egidi (a cura di), *I Documenti d'Amore di Francesco da Barberino*, 4 voll., Roma, Società Filologica Romana, 1905-1927.
- Egidi 1940 = Francesco Egidi (a cura di), *Le rime di Guittone d'Arezzo*, Bari, Laterza, 1940 (testo rivisto e corretto con la recensione di Gianfranco Contini, «Giornale storico della letteratura italiana», CXVII (1941), pp. 55-82).
- Elsheik 1973 = Nicolò de' Rossi, *Canzoniere Sivigliano*, a cura di Mahmoud Salem Elsheikh, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973.
- Elsheikh 1990 = Mahmoud Salem Elsheikh (a cura di), *In Val d'Orcia nel Trecento. Statuto signorile di Chiarentana*, Siena, Il Leccio, 1990.
- Elsheikh 2001= Mahmoud Salem Elsheikh (a cura di), *Il Laudario dei Battuti di Modena*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001.
- Elsheikh 2002 = Mahmoud Salem Elsheikh (a cura di), *Il Costituto del Comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX*, Siena, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, 2002.
- Faccioli 1970 = Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1970.
- Faleri 2009 = Francesca Faleri, *Il volgarizzamento dei trattati morali di Albertano da Brescia secondo il 'codice Bargiacchi' (BNCF II.III.272)*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XIV (2009), pp. 187-368.
- Fantappiè 2000 = Renzo Fantappiè (a cura di), *Nuovi testi pratesi dalle origini al 1320*, 2 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 2000.
- Favati 1957 = Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Guido Favati, Milano, Ricciardi, 1957.
- Ferrario 1958 = Ercole V. Ferrario (a cura di), *Thesaurus Ruberti. Ricette, incantesimi e farmaci segreti raccolti da Ruberto di Guido Bernardi nel XIV sec.*, Milano, Edizioni Stedar, 1958.
- Ferrero 1974 = Matteo Bandello, *Novelle*, a cura di Giuseppe G. Ferrero, Torino, UTET, 1974.

- Fiacchi 1972 = Luigi Fiacchi, *La leggenda di Santo Giugliano come egli uccise lo padre e madre*, «Il Propugnatore», V/1 (1872), pp. 244-255.
- Fiorilli 1928 = Santa Caterina da Siena, *Libro della divina dottrina, volgarmente detto Dialogo della Divina Provvidenza*, a cura di Matilde Fiorilli, seconda ed. riveduta da Santino Caramella, Bari, Laterza, 1928.
- Formentin 2007 = Vittorio Formentin (a cura di), *Poesia italiana delle origini*, Roma, Carocci, 2007.
- Formentin 2016 = Vittorio Formentin, *Documenti notarili dei secoli XII e XIII con parti in volgare*, «Lingua e Stile», LI (giugno 2016), pp. 3-36.
- Frappier 1959 = Jean Frappier, *The Vulgate Cycle*, in Roger S. Loomis (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages. A collaborative History*, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp. 295-318.
- Frati 1911 = Carlo Frati, *Dicerie volgari del sec. XIV aggiunte in fine del «Fior di Virtù»*, in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anno del suo insegnamento*, Milano, Hoepli, 1911, pp. 313-337.
- Frati 1913 = Carlo Frati, *Flore de parlare o Somma d'arengare attribuita a Ser Giovanni Fiorentino da Vignano in un codice Marciano*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXI (1913), pp. 1-31 e pp. 228-265.
- Frosini 2001 = Giovanna Frosini, *Storia di Barlaam e Iosafas. Versione italiana del ms. di Parigi (Bibliothèque Sainte-Geneviève, 3383)*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», VI (2001), pp. 247-318.
- Frosini – Monciatti 2009 = Giovanna Frosini e Alessio Monciatti (a cura di), *Storia di Barlaam e Josaphas secondo il manoscritto 89 della Biblioteca Trivulziana di Milano*, 2 voll., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009.
- Gai – Savino 1994 = Lucia Gai – Giancarlo Savino (a cura di), *L'Opera di S. Jacopo in Pistoia e il suo primo statuto in volgare (1313)*, Pisa, Pacini Editore, 1994.
- Gaitier 1878-1883 = Luigi Gaitier (a cura di), *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, raffrontato col testo autentico francese edito da Polycarpe Chabaille, emendato con mss. ed illustrato da Luigi Gaitier, 4 voll., Bologna, Romagnoli, 1878-1883.

- Gambino 1999 = Jacopo Gradenigo, *Gli Quattro Evangelii concordati in uno*, introduzione, testo e glossario a cura di Francesca Gambino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1999.
- Giannetti 2012 = Andrea Giannetti (a cura di), *Libro dei Sette Savi di Roma (versione in prosa F)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Giannini 1858-1862 = Crescentino Giannini (a cura di), *Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Commedia» di Dante Alighieri*, 3 voll., Pisa, Nistri, 1858-1862.
- Giannini 1898 = Giovanni Giannini (a cura di), *Una curiosa raccolta di segreti e di pratiche superstiziose fatta da un popolano fiorentino del secolo XIV*, Città di Castello, Lapi, 1898.
- Giunta 2011 = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Claudio Giunta, in Id., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, I. *Rime – Vita nova – De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011, pp. 3-744.
- Gresti 1992 = Paolo Gresti (a cura di), *Sonetti anonimi del Vaticano Lat. 3793*, Firenze, Accademia della Crusca, 1992.
- Griffiths 1924 = Evan T. Griffiths (a cura di) *Li chantari di Lancelotto*, *edited with Introduction, Notes and Glossary*, Oxford, Clarendon Press, 1924.
- Gorra 1887 = Egidio Gorra (a cura di), *Testi inediti di storia trojana*, Torino, Loescher, 1887.
- Gozzi 2000 = Binduccio dello Scelto, *La storia di Troia*, edizione a cura di Maria Gozzi, Roma, Carocci, 2000.
- Heijkant 1997 = Marie-José Heijkant (a cura di), *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997.
- Infurna 1993 = Marco Infurna (a cura di), *La Inchiesta del San Gradale. Volgarizzamento toscano della Queste del Saint Graal*, Firenze, Olschki, 1993.
- Infurna 1999 = Marco Infurna (a cura di), *La storia del San Gradale. Volgarizzamento toscano dell'Estoire del Saint Graal*, Padova, Antenore, 1999.
- Keller 1901 = Pietro da Berscapè, *Die Reimpredigt des Pietro da Barsegapè*, Kritischer Text mit Einleitung, Grammatik und Glossar, herausgegeben von Emil Keller, Frauenfeld, Huber, 1901.

- Leonardi 1994 = Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.
- Levi 1914 = Ezio Levi (a cura di), *Fiore di leggende. Cantari antichi*, serie prima, *Cantari leggendari*, Bari, Laterza, 1914.
- Lippi Bigazzi 1996 = Vanna Lippi Bigazzi (a cura di), *Un Volgarizzamento inedito di Valerio Massimo*, Firenze, Accademia della Crusca, 1996.
- Lippi Bigazzi 1987 = Vanna Lippi Bigazzi (a cura di), *I volgarizzamenti trecenteschi dell'«Ars amandi» e dei «Remedia amoris»*, 2 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 1987.
- Lisini 1903 = Alessandro Lisini (a cura di), *Il Constituto del comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX*, 2 voll., Siena, Tipografia Sordomuti di Lazzari, 1903.
- Liuzzi 1935 = Fernando Liuzzi (a cura di), *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Firenze, Libreria dello Stato, 1935.
- Lomazzi 1972 = Anna Lomazzi (a cura di), *Rainaldo e Lesengrino*, Firenze, Olschki, 1972.
- Longo 1665 = Filippo Ceffi, *La storia della guerra di Troia, tradotta in lingua volgare da M. Guido delle Colonne messinese. Data in luce da gli Accademici della Fucina e dedicata all'illustrissimo Senato della città di Messina*, Napoli, per Egidio Longo, 1665.
- Lorenzi 2010 = Cristiano Lorenzi (a cura di), *L'Aventuroso ciciliano attribuito a Bosone da Gubbio: un centone di volgarizzamenti due-trecenteschi*, Pisa, ETS, 2010.
- Mancarella 1966 = Giovan Battista Mancarella, *Una regola in volgare dell'ordine di penitenza da un codice umbro del XIV secolo*, «Annali della Facoltà di Magistero di Bari», V (1966), pp. 206-223.
- Mancini 1966-1997 = Franco Mancini (a cura di), *Poeti perugini del Trecento (Codice Vaticano Barberiniano Latino 4036)*, con la collaborazione di Luigi M., Reale, 2 voll., Perugia, Guerra, 1996-1997.
- Mancini 1980 = Franco Mancini (a cura di), *Il conto di Corciano e di Perugia. Leggenda cavalleresca del sec. XIV*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.
- Mancini 1990 = Franco Mancini (a cura di), *Il laudario «Froncini» dei disciplinati di Assisi (sec. XIV)*, Firenze, Olschki, 1990.
- Manetti 1993 = Roberta Manetti (a cura di), *Laudario di Santa Maria della Scala*, Firenze, Accademia della Crusca, 1993.



- Manni 1990 = Paola Manni (a cura di), *Testi pistoiesi della fine del Duecento e dei primi del Trecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1990.
- Manzoni [2006] = Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia. Prima Minuta (1821-1823)*, in Id., *I Promessi Sposi*, edizione critica diretta da Dante Isella, a cura di Barbara Colli, Paola Italia, Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006.
- Marchiori 1989-1990= Claudio Marchiori (a cura di), *Antichi volgarizzamenti genovesi da S. Gerolamo*, 2 voll., Genova, Tilgher-Genova, 1989-1990 (prima edizione Genova, 1987).
- Margueron 1990 = Guittone d'Arezzo, *Lettere*, a cura di Claude Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990.
- Marin 1978 = Annalisa Marin (a cura di), *Le rime di Inghilfredi*, Firenze, Olschki, 1978,
- Marinoni 1955 = Augusto Marinoni (a cura di), *Dal «Declarus» di Angelo Senisio: i vocaboli siciliani*, Palermo, Centro di studi filologici siciliani, 1955.
- Marrani 1999 = Giuseppe Marrani, *I sonetti di Rustico Filippi*, «Studi di filologia italiana», LVII (1999), pp. 33-199.
- Marti 1956 = Mario Marti (a cura di), *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956.
- Marti 1969 = Mario Marti (a cura di), *Poeti del Dolce stil novo*, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Mazzoni 1970 = Guido da Pisa, *Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di Francesco Mazzoni, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1970.
- Medin 1901 = Antonio Medin, *Canzone storico-morale di Nicolò de' Scacchi*, in *Raccolta di studii critici dedicata ad Alessandro d'Ancona*, a cura di Alessandro d'Ancona, Firenze, Barbera, 1901, pp. 572-575.
- Meneghetti – Tagliani 2020 = Maria Luisa Meneghetti e Roberto Tagliani (a cura di), *Il manoscritto Saibante-Hamilton 390*, Roma, Salerno Editrice, 2020.
- Menichetti 1965 = Chiaro Davanzati, *Rime*, edizione critica con commento e glossario a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- Menichetti 2012 = Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, edizione critica e commento a cura di Aldo Menichetti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2012.
- Minetti 1979 = Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, edizione critica a cura di Francesco Filippo Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979.

- Monaci 1920 = Ernesto Monaci (a cura di), *Storie de Troja et de Roma, altrimenti dette Liber Ystoriarum Romanorum*, Roma, Società Romana di Storia Patria, 1920.
- Monteverdi 1930 = Angelo Monteverdi, *La Legenda de Santo Stady di Franceschino Grioni*, «Studi romanzi», XX (1930), pp. 1-199.
- Morino 1976 = Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, a cura di Alberto Morino, Firenze, Accademia della Crusca, 1976.
- Morpurgo 1894 = Salomone Morpurgo (a cura di), *Vecchio ideale, frottola e sonetto del secolo XIV*, Nozze Vianini-Tolomei, Firenze, Carnesecchi, 1894.
- Mosti 2011 = Rossella Mosti, *Un quaderno di spese della filiale parigina dei Gallerani (1306-1308)*, «Studi di lessicografia italiana», XXVIII (2011), pp. 239-283.
- Motta – Robins 2007 = Antonio Pucci, *Cantari della Reina d'Oriente*, edizioni critiche a cura di Attilio Motta e William Robins, Bologna, 2007.
- Mussafia 1864 = Adolfo Mussafia (a cura di), *Monumenti antichi di dialetti italiani*, Vienna, Tipografia di Corte e di Stato, 1864.
- Mussafia 1868 = Adolfo Mussafia (a cura di), *Trattato de regimine rectoris di Fra Paolino Minorita*, a cura di Adolfo Mussafia, Vienna-Firenze, Tendler e Vieusseux, 1868.
- Mussafia 1873 = Adolfo Mussafia, *Zur Katherinenlegende*, «Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien», LXXV (1873), pp. 227-302.
- Mussafia 1884 = Adolfo Mussafia, *Mittheilungen aus romanischen Handschriften. I. Ein altneapolitanisches "Regimen sanitatis"*, «Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien», CVI (1884), pp. 507-626.
- Mussafia 1885 = Adolfo Mussafia, *Mittheilungen aus romanischen Handschriften. II. Zur Katharinenlegende*, «Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien», CX (1885), pp. 355-421.
- Musso 2017 = Daniela Musso (a cura di), *Cantari arthuriens: Romances italiennes du XIVe siècle*, Grenoble, UGA Éditions 2017.
- Nannucci 1837-1838 = Vincenzo Nannucci (a cura di), *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, 2 voll., Firenze, Magheri, 1837-1938.
- Novati 1896 = Francesco Novati, *Girardo Pateg e le sue Noie. Testo inedito del primo Dugento*, «Rendiconti del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», XXIX (1896), serie II, pp. 279-288 e pp. 500-551.

- Nurmela 1968 = Giovanni Boccaccio, *Il Corbaccio*, a cura di Tauno Nurmela, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1968.
- Muzzi 1824 = Guido da Pisa, *Fiore d'Italia*, a cura di Luigi Muzzi, Bologna, Turchi, 1824.
- Orlando 1974 = Sandro Orlando (a cura di), *Le rime di Onesto da Bologna*, Firenze, Sansoni, 1974.
- Orlando 1981 = Sandro Orlando (a cura di), *Rime dei Memoriali bolognesi (1279-1300)*, Torino, Einaudi, 1981.
- Palumbo 1954 = Pietro Palumbo (a cura di), *Sposizione del Vangelo della Passione secondo Matteo*, 3 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1954.
- Panvini 1962-1964 = Bruno Panvini (a cura di), *Le rime della scuola siciliana*, I. *Introduzione, testo critico e note*, II. *Glossario*, Firenze, Olschki, 1962-1964.
- Papa 1897 = Pasquale Papa, *La leggenda di S. Caterina d'Alessandria in decima rima*, in *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss (Trento 25 settembre 1897)*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1897, pp. 485-509.
- Papi 2016-2018 = Fiammetta Papi (a cura di), *Il Libro del governmento dei re e dei principi secondo il codice BNCF II.IV.129*, 2 voll., Pisa, Edizioni ETS, 2016-2018.
- Paradisi – Punzi 2002 = Gioia Paradisi - Arianna Punzi, *Il "Tristano" dell'Archivio Storico di Todi. Edizione, «Critica del testo»*, V/2 (2002), pp. 541-566.
- Parodi 1896 = Ernesto G. Parodi, *Tristano Riccardiano*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896 [ristampa *Tristano Riccardiano*, testo critico di Ernesto G. Parodi, a cura di Marie-José Heijkant, Parma, Pratiche, 1991].
- Parodi 1898 = Ernesto Giacomo Parodi, *Studj liguri*, «Archivio glottologico italiano», XIV (1898), pp. 1-110.
- Perna 2018 = Amico dell'Ottimo, *Chiose sopra la 'Comedia'*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno Editrice, 2018.
- Pernicone 1937 = Giovanni Boccaccio, *Il Ninfale Fiesolano*, a cura di Vincenzo Pernicone, Bari, Laterza, 1937.
- Pernicone 1946 = Franco Sacchetti, *Il Trecentonocelle*, a cura di Vincenzo Pernicone, Firenze, Sansoni, 1946.
- Petrocchi [1994] = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994 (prima ed. Milano, Mondadori, 1966-1967).

- Pignatelli 1995 = Cinzia Pignatelli, *Vocabula magistri Gori de Aretio*, «Annali aretini», III (1995), pp. 273-339.
- Pincin 1966 = Marsilio da Padova, *Defensor pacis, nella traduzione in volgare fiorentino del 1363*, a cura di Carlo Pincin, Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 1966.
- Pisoni – Bellomo 1998 = Guglielmo Maramauro, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*, a cura di Pier Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo, Padova, Antenore, 1998.
- Pizzorusso 1975 = Marco Polo, *Milione. Versione toscana del Trecento*, a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Milano, Adelphi, 1975.
- Polidori 1856 = Iacopo Passavanti, *Lo Specchio della vera penitenza*, a cura di Filippo-Luigi Polidori, Firenze, Le Monnier, 1856.
- Polidori 1863 = Filippo-Luigi Polidori (a cura di), *Statuti senesi scritti in volgare ne' secoli XIII XIV e pubblicati secondo i testi del R. Archivio di stato in Siena*, I. Statuto del Comune di Montagutolo, statuto dell'arte dei carnajouol, statuto dell'arte dlla lana di Siena, Bologna, Romagnoli, 1863.
- Polidori 1864-1865 = Filippo-Luigi Polidori (a cura di), *La Tavola Ritonda o l'Istoria di Tristano*, 2 voll., Bologna, Romagnoli, 1864-1865.
- Porta 1979 = Anonimo Romano, *Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, Milano, Adelphi, 1979.
- Porta 1990-1991 = Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, 3 voll., Parma, Guanda, 1990-1991.
- Porta 1995 = Matteo Villani, *Cronica. Con la continuazione di Filippo Villani*, a cura di Giuseppe Porta, 2 voll., Parma, Guanda, 1995.
- Rabboni 1996 = Antonio Pucci, *Cantari di Apollonio di Tiro*, edizione critica a cura di Renzo Rabboni, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1996.
- Rajna 1878 = Pio Rajna, *Il Cantare dei Cantari e il Serventese del Maestro di tutte le Arti*, «Zeitschrift für romanische Philologie», II (1878), pp. 220-254 e pp. 419-437
- Rajna 1880 = Pio Rajna (a cura di), *Storia di Stefano figliuolo d'un imperatore di Roma, versione in ottava rima del Libro dei Sette Savi*, Bologna, Romagnoli, 1880 (ristampa: Bologna, Forni, 1968)
- Rajna 1881 = Pio Rajna, *Il Cantare dei Cantari e il Serventese del Maestro di tutte le Arti*, «Zeitschrift für romanische Philologie», V (1881), pp. 1-40.

- Rapisarda 2001 = Stefano Rapisarda (a cura di), *Il «Thesaurus pauperum» in volgare siciliano*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2001.
- Ravani 2011 = Sara Ravani (a cura di), *Il Breve di Villa di Chiesa (Iglesias)*, Cagliari, Centro di studi filologici sardi/CUEC, 2011.
- Ravani – Dotto = Sara Ravani - Diego Dotto, *Il bestiario del Tesoro toscano nel ms. Laurenziano Plut. XC inf. 46*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XXIV (2019), pp. 57-194.
- Rigoli 1828 = Luigi Rigoli (a cura di) *Volgarizzamento dell'Esposizione del Paternostro fatto da Zuccherò Bencivenni*, Firenze, Piazzini, 1828.
- Rinaldi 2005 = Gaetana Maria Rinaldi (a cura di), *Testi d'archivio del Trecento*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2005.
- Rodolico 1903 = Niccolò Rodolico (a cura di), *Cronaca fiorentina di Marchionne di Coppo Stefani*, in *Rerum Italicarum Scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, ordinata da Ludovico Antonio Muratori, vol. XXX, Città di Castello, Lapi, 1903.
- Romano 1978 = Maria Romano (a cura di), *Il "Bestiario moralizzato"*, in *Testi e interpretazioni. Studi del Seminario di Filologia romanza dell'Università di Firenze*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 721-888.
- Rossi 1996 = Dante Alighieri, *Fiore. Detto d'amore*, a cura di Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori, 1996.
- Rossi – Straub 1992 = Luciano Rossi e Richart Straub (a cura di), *Fabliaux érotiques: textes de jongleurs des XIIIe et XIIIe siècles*, Paris, Librairie générale française, 1992.
- Ruffini 1980 = Andrea Cappellano, *De Amore*, a cura di Graziano Ruffini, Milano, Guanda, 1980.
- Ruggeri 1937 = Jole M. Ruggieri, *Versioni italiane della "Queste del Saint Graal"*, «Archivum Romanicum», XXI (1937), pp. 471-86.
- San Luigi 1772-1775 = Ildefonso di San Luigi (a cura di), *Delle poesie di Antonio Pucci*, Firenze, Cambiagi, 1772-1775.
- Santangelo 1933 = Salvatore Santangelo (a cura di), *Libru de lu Dialagu de Sanctu Gregoriu traslatatu pir frati Iohanni Campulu de Missina*, Palermo, Scuola Tipografica 'Boccone del Povero', 1933.

- Santini 1903 = Pietro Santini (a cura di), *Quesiti e ricerche di storiografia fiorentina*, Firenze, Seeber, 1903.
- Sansone 1995= Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di Donna*, edizione critica a cura di Giuseppe E. Sansone, 2a ed. riveduta, Roma, Zauli, 1995.
- Sansone 1997 = Giuseppe E. Sansone, *Il Canzoniere stilnovistico di Francesco da Barberino*, «La parola del testo», I (1997), pp. 219-254.
- Scarpati 2017 = Oriana Scarpati, *Echi del Pirus et Tisbé in un cantare quattrocentesco in ottava rima*, «Medioevi», III (2017), pp. 213-229.
- Schiaffini 1926 = Alfredo Schiaffini (a cura di), *Testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento*, Firenze, Sansoni, 1926.
- Segre 1953 = Cesare Segre (a cura di), *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino, Utet, 1953.
- Segre 1968 = Bono Gamboni, *Libro de Vizî e delle Virtudi e Il trattato di virtù e di vizî*, a cura di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1968.
- Segre 1971 = Cesare Segre (a cura di), *La chanson de Roland*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971 (nouvelle édition refondue, 2 voll., Genève, Droz, 2003).
- Selmi 1873 = Francesco Selmi (a cura di), *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzamento inedito del 1268*, Bologna, Commissione per i testi di lingua-Romagnoli, 1873.
- Serianni 1977 = Luca Serianni (a cura di), *Testi pratesi della fine del Duecento e dei primi del Trecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1977.
- Sgrilli 1983 = Paola Sgrilli (a cura di), *Il "Libro di Sidrac" salentino*, Pisa, Pacini 1983.
- Solerti 1909 = Angelo Solerti (a cura di), *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, Firenze, Sansoni, 1909.
- Sorio 1840 = Bartolomeo Sorio (a cura di) *Specchio di Croce del p. Domenico Cavalca*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1840.
- Spaggiari 1977 = Barbara Spaggiari, *La "poesia religiosa anonima" catalana o occitana*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, VII (1977), pp. 117-350.
- Speroni 1994 = Bono Giamboni, *Fiore di rettorica*, a cura di Gian Battista Speroni, Pavia, Dipartimento di Scienza della Letteratura e dell'Arte medioevale e moderna, 1994.

- Stella – Minisci [in corso di stampa] = Angelo Stella e Alessandra Minisci (a cura di), *Parafrasi pavese del "Neminem laedi nisi a se ipso" di San Giovanni Grisostomo*, [in corso di stampa].
- Stussi 1965 = Alfredo Stussi (a cura di), *Testi veneziani del Duecento e dei prima del Trecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.
- Stussi 1967 = Alfredo Stussi (a cura di), *Zibaldone da Canal, Manoscritto mercantile del sec. XIV*, Venezia, Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, 1967.
- Stussi 2003 = Alfredo Stussi, *Un nuovo testo toscano di carattere pratico (1231 circa)*, «Lingua e stile», XXXVIII (2003), pp. 3-17.
- Tagliani 2011 = Roberto Tagliani (a cura di), *Il Tristano Corsiniano. Edizione critica*, Roma, Scienze e Lettere Editore, 2011.
- Tavoni 2011 = Dante Alighieri, *Opere*, vol. I, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in Dante Alighieri, *Opere*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2011.
- Tassi 1836 = Francesco Tassi, *Della miseria dell'uomo. Giardino di consolazione. Introduzione alle virtù di Bono Giamboni aggiuntavi La scala dei Claustri*, Firenze, Piatti, 1836.
- Todisco – Vaccari – Vattasso 1938 = Venanzio Todisco, Alberto Vaccari, Marco Vattasso (a cura di), *Il Diatessaron volgare italiano. Testi inediti dei secoli XIII-XIV*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1938.
- Tomasin 1997-1999 = Lorenzo Tomasin, *Il Capitolare dei Camerlenghi di Comun (Venezia, circa il 1330)*, «L'Italia dialettale», LX (1997-1999), pp. 25-103.
- Trevi 1999 = Emanuele Trevi (a cura di), *La Tavola Ritonda*, Milano, Rizzoli, 1999.
- Ugolini 1963-1964 = Francesco A. Ugolini, *Annali e Cronaca di Perugia in volgare dal 1191 al 1336*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Perugia», I (1963-64), pp. 141-336.
- Ugolini 1967 = Francesco A. Ugolini (a cura di), *Valeriu Maximu translatatu in vulgar messinisi per Accursu di Cremona*, 2 voll., Palermo, Mori, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1967.
- Valeriani – Lampredi 1816 = Ludovico Valeriani e Urbano Lampredi (a cura di), *Poeti del primo secolo della lingua italiana*, 2 voll., Firenze, Del Vaglio, 1816.
- Vandelli 1892-1900 = Andrea da Barberino, *I reali di Francia di Andrea da Barberino*, testo critico per cura di Giuseppe Vandelli, 2 voll., Bologna, Romagnoli, 1892-1900.

- Varanini 1965 = Giorgio Varanini (a cura di), *Cantari religiosi senesi del Trecento: Neri Pagliaresi, fra Felice Tancredi da Massa, Niccolò Cicerchia*, Bari, Laterza, 1965.
- Varanini 1972 = Giorgio Varanini (a cura di), *Laude dugentesche*, Padova, Antenore, 1972
- Varanini 1972b = Giorgio Varanini, *La «Canzone dello indovinello»*, «Studi e problemi di critica testuale», IV (1972), pp. 26-60.
- Varanini – Banfi – Ceruti Burgio 1981 = Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio (a cura di), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1981.
- Varvaro 1957 = Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, edizione critica per cura di Alberto Varvaro, Palermo, Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo, 1957.
- Viscardi 1959 = Antonio Viscardi, *Arthurian Influences on Italian Literature from 1200 to 1500*, in Roger S. Loomis (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages. A collaborative History*, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp. 419-429.
- Volpato 2002 = Caterina da Siena, *Le lettere*, edizione a cura di Antonio Volpato, in Santa Caterina da Siena, *Opera omnia, testi e concordanze*, a cura di Fausto Sbaffoni, Pistoia, Editrice Domenicana Italiana, 2002 (su cd-rom).
- Volpi 2009 = Iacomo della Lana, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, 3 voll., Roma, Salerno Editrice, 2009.
- Volpi 2018 = Mirko Volpi, *Il Flore de vertù et de costume secondo il codice S. I. Edizione*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XXIII (2018), pp. 137-223.
- Volta [1918-1929] = Alessandro Volta, *Le opere di Alessandro Volta*, edizione nazionale sotto gli auspici della Reale Accademia dei Lincei e del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 7 voll., Milano, Hoepli, 1918-1929.
- Volta [1949-1955] = Alessandro Volta, *Epistolario di Alessandro Volta*, edizione nazionale sotto gli auspici dell'Istituto lombardo e della Società italiana di Fisica, 5 voll., Bologna, Zanichelli, 1949-1955.
- Zaccarello 2014 = Franco Sacchetti, *Le trecento novelle*, edizione critica a cura di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Edizioni Del Galluzzo, 2014.
- Zambrini 1853 = Francesco Zambrini (a cura di), *Novella d'un barone di Faraona*, Lucca, Fontana, 1853.



Zvonareva 2016 = Alina Zvonareva, *Sermoni e preghiere in versi in antico veronese. 1. "Dell'amore di Gesù" e "Del Giudizio universale"*. Edizione, «Medioevi. Rivista di letterature e culture medievali», II (2016), pp. 307-347.

Zvonareva 2016b = Alina Zvonareva, *La "Danse Macabre" di Parigi: tradizione testuale tra manoscritti, incunaboli e scritture esposte*, in *Forme letterarie del Medioevo romanzo: testo, interpretazione e storia*. XI congresso Società italiana di Filologia Romanza (Catania, 22-26 settembre 2015). Atti a cura di Antonio Pioletti e Stefano Rapisarda, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 513- 525.

### *Opere latine*

Accrocca – Horowski 2011 = Thomas de Celano, *Memoriale. Editio critico-synoptica duarum redactionum ad fidem codicum manuscriptorum*, a cura di Felice Accrocca – Aleksander Horowski, Roma, Istituto Storico dei Cappuccini, 2011.

Billanovich 1989 = Guido Billanovich, *Lovato Lovati: l'epistola a Bellino, gli echi da Catullo*, «Italia Medioevale e Umanistica», XXXII (1989), pp. 101-153.

Calzecchi Onesti 2014 = Virgilio, *Eneide*, a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 2014.

Céngarle Parisi – David 2013 = Sante Ambrogio Céngarle Parisi, Massimiliano David (a cura di), *La Cronaca estravagante di Galvano Fiamma*, Milano, Casa del Manzoni 2013.

Faranda 1971 = Valerio Massimo, *Detti e fatti memorabili*, a cura di Rino Faranda, Torino, UTET, 1971 (nuova edizione 2009).

Fenzi 2012 = Dante Alighieri, *Le opere, Il De vulgari eloquentia*, vol. 3, a cura di Enrico Fenzi, in Dante Alighieri, *Le opere*, 7 voll., Roma, Salerno Editrice, 2012-2021.

Fiammazzo 1895 = Antonio Fiammazzo, *Il commento dantesco di Alberico da Rosciate col proemio e fine di quello del Bambaglioli. Notizia dal Codice Grumelli raffrontato col Laur. Pl. XXVI, Sin. 2*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1895.

Foligno 1906 = Cesare Foligno, *Epistole inedite di Lovato de' Lovati e d'altri a lui*, «Studi Medievali», II (1906), pp. 37-59.

- Giusti 1967-1968 = Anna Giusti, *Le pergamene dell'Archivio di Stato di Pisa dal 1157 al 1165*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, a.a. 1967-1968, relatore prof. Cinzio Violante.
- Hakluyt [1888] = Richard Hakluyt, *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation*, edited by Edmund Goldsmind, Edinburg, Goldsmind, 1888.
- Hessel – Kern 1880 = Jan Hendrik Hessel, Hendrik Kern (a cura di), *Lex Salica: the ten texts with the glosses, and the lex emendate*, London, Murray 1880.
- Hiltz Romino 1981 = Albertanus Brixiensis, *Liber de amore et dilectione dei et proximi et aliarum rerum et de forma vitae*, Ann Arbor (Mich.), University Microfilm International, tesi di dottorato di Sharon Hiltz Romino, rivista per la pubblicazione in internet (consultabile al sito [freespace.virgin.net/angus.graham/Albertano.htm](http://freespace.virgin.net/angus.graham/Albertano.htm)).
- Hunecke 1969 = Volker Hunecke, *Die kirchenpolitischen Excurse in den Chroniken des Galvaneus Flamma O. P. (1283-ca. 1344)*, «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters», XXV/1 (1969), pp. 111-208
- Le Grand 1895 = Léon Le Grand, *Relation du pelerinage à jerusalem de Nicolas de Martoni notaire italien (1394-1395)*, «Revue de l'Orient latin», III (1895), pp. 566-669.
- Lehmann 1888 = Karl Lehmann (a cura di), *Leges Alamannorum*, Hannoverae, Impensis bibliopolii Hahniani, 1888.
- Leonardi 2004-2013 = Claudio Leonardi (a cura di), *La letteratura francescana*, 4 voll., Milano, Mondadori, 2004-2013.
- Ludwig 1987 = Walther Ludwig, *Lovatos Versepistel über die Dichtkunst. Edition und Interpretation*, «Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies», XXXVI (1987), pp. 1-43 (poi in Id., *Litterae neolatinae. Schriften zur neulateinischen Literatur*, herausgegeben von Ludwig Braun, Wisu-Wolfgang Ehlers, Paul Gerhard Schmidt, Bernd Seidensticker, München, Fink, 1989, pp. 2-36).
- Muratori 1727 = Ludovico Muratori (a cura di), *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. 16, Mediolani, Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1727.
- Muratori 1730 = Ludovico Muratori (a cura di), *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. 16, Mediolani, Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1730.

Questa 2003 = Tito Maccio Plauto, *Il persiano*, prefazione di Cesare Questa, introduzione di Elena Rossi, traduzione di Mario Scandola, Rizzoli, Milano, 2003.

Questa 2012 = Tito Maccio Plauto, *Pseudolo*, introduzione di Cesare Questa, traduzione di Mario Scandola, Milano, Rizzoli, 2012 (prima ed. 1983).

Ricci – Zaccaria 1983 = Giovanni Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, a cura di Pier Giorgio Ricci e Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori, 1983.

Tafel – Thomas [2012] = Gottlieb L. F. Tafel – Georg M. Thomas, *Urkunden zur älteren Handels- und Staatsgeschichte der Republik Venedig*, 3 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 2012 (prima ed. Wien, Die kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1856-1857).

Trombetti Budriesi 2007 = Federico II di Svevia, *De arte venandi cum avibus*, a cura di Anna Laura Trombetti Budriesi, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Vitali 1994 = Tito Livio, *Storia di Roma, I-III*, a cura di Guido Vitali, Milano, Mondadori, 1994.

Sudhoff 1918 = Karl Sudhoff, *Die Chirurgie des Roger Frugardi von Salerno*, in *Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter. Graphische und textliche Untersuchungen in mittelalterlichen Handschriften*, Leipzig, Barth, 1918, pp. 148-236.

Rauty-Turi-Vignali 1979 = Natale Rauty, Pilo Turi e Vanna Vignali (a cura di), *Regesta chartarum Pistoriensium. Enti ecclesiastici e spedali, Secoli XI e XII*, Pistoia, Società pistoiese di storia patria, 1979.

### **Opere occitane**

Alvar 1977 = Carlos Alvar (a cura di), *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, Planeta - Real Academia de Buenas Letras, 1977.

Anglade 1914 = Joseph Anglade (a cura di), *Les Joies du Gai Savoir, recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la Gaie Science (1324-1484)*, Toulouse, Édouard Privat, 1914.

Anglade 1919-1920 = Joseph Anglade (a cura di), *Las Leys d'amors, manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, 4 voll., Toulouse, Privat-Paris, Picard, 1919.

Anglade 1926 = Joseph Anglade (a cura di), *Las Flors del Gay Saber*, Barcelona, Institut des estudis catalans, 1926.

- Appel 1895 = Carl Appel (a cura di), *Provenzalische Chrestomathie, mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reisland, 1985.
- Appel 1896 = Carl Appel (a cura di), *Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie (suite)*, «Revue des langues romanes», XXXIX (1896), pp. 177-216.
- Appel 1915 = Carl Appel (a cura di), *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar herausgegeben von Carl Appel*, Halle, Niemeyer, 1915.
- Appel 1920 = Carl Appel (a cura di), *Der Trobador Cadenet*, Halle, Niemeyer, 1920.
- Arnaud 1858 = Camille Arnaud (a cura di), *Ludus Sancti Jacobi. Fragment de mystère provençal*, Marseille, Imprimerie d'Arnaud, 1858.
- Avalle 1960 = Peire Vidal, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di D'Arco Silvio Avalle, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- Bardell 2002 = Matthew Bardell (a cura di), *La Cort d'Amor: A Critical Edition*, Oxford, University of Oxford, 2002.
- Bartsch 1856 = Karl Bartsch (a cura di), *Denkmäler der provenzalischen Litteratur*, Stuttgart, Litterarischen Vereins, 1856.
- Bellone 2018 = Luca Bellone (a cura di), *Moralitas Sancti Heustacii, Mistero provenzale*, Milano, Ledizioni, 2018.
- Berthe – Cierbide – Kintana - Santalo 1995 = Guilhem Anelier de Tolosa, *La Guerra de Navarra: Nafarroako Gudua. I: Edición facsímil del manuscrito de la Real Academia de la Historia; II: Estudio y edición del texto original occitano y de las traducciones al castellano y al euskera*, a cargo de Maurice Berthe, Ricardo Cierbide, Xabier Kintana y Julián Santalo, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995.
- Bertoni 1915 = Giulio Bertoni (a cura di), *I Trovatori d'Italia*, Modena, Orlandini, 1915.
- Boni 1954 = Sordello, *Le poésies*, nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di Marco Boni, Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde, 1954.
- Borghi Cedrini 2008 = Luciana Borghi Cedrini (a cura di), *Il trovatore Peire Milo*, Modena, Mucchi, 2008.
- Boutière - Schutz 1973 = Jean Boutière et Alexander H. Schutz (a cura di), *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Pariz, Nizet, 1973.
- Branciforti 1954 = Francesco Branciforti (a cura di), *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954.

- Brossmer 1902 = Alfred Brossmer (a cura di), *Aigar et Maurin. Bruchstücke einer Chanson de geste nach der einzigen Handschrift in Gent neu herausgegeben*, «Romanische Forschungen», XIV (1902), pp. 1-102.
- Brunel 1926-1952 = Clovis Brunel (a cura di), *Les plus anciennes chartes en langue provençale. Recueil des pièces originales antérieures au XIIIe siècle*, publiées avec une étude morphologique, Paris, Picard 1926, Supplément, Paris, Picard, 1952.
- Chaytor 1930 = Henry John Chaytor (a cura di), *Six Vaudois Poems*, Cambridge, C.U.P., 1930.
- Chiarini 2003 = Jaufrè Rudel, *L'amore di lontano*, a cura di Giorgio Chiarini, Roma, Carocci, 2003.
- Caïti-Russo 2005 = Gilda Caïti-Russo (a cura di), *Les troubadours et la cours des Malaspina*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée – PULM, 2005.
- Chaguinian 2008 = Christophe Chaguinian (a cura di), *Les albas occitanes*, transcription musicale et étude des mélodies par John Haines, Paris, Champion, 2008.
- Charaneau – Reynaud 1890 = Camille Charaneau et Gaston Reynaud, *Legendes pieuses en provençal*, «Revue des langues romanes», IV (1900), pp. 209-305.
- Coromines 1988 = Cerverí de Girona, *Lírica*, edición a cura de Joan Coromines, 2 voll., Barcelona, Curial.
- De Combarieu du Grès - Gouiran 1993 = Micheline de Combarieu du Grès et Gérard Gouiran (a cura di), *La chanson de Girart de Roussillon*, Paris, Librairie générale française, 1993.
- Degan Checchini 1979 = Annabella Degan Checchini, *Il Vergier de cunsollacion e altri scritti (manoscritto GE 209)*, Torino, Claudiana, 1979.
- Deschepper 2000 = Catherine Deschepper, *Keu l'ambigu*, in *Conjointure arthurienne*, Actes de la «Classe d'excellence» de la Chaire Francqui 1998, Liège, 20 février 1998, a cura di Juliette Dor, Louvain-la-Neuve, Publication de l'Institut d'Études médiévales, 2000, pp. 35-51.
- Diez 1882 = Friedrich Diez, *Leben und Werke der Troubadours, ein Beitrag zur nähern Kenntniss des Mittelalters*, Leipzig, Ambrosius Barth, 1882, (prima ed. Zwickau, Schumann, 1829).
- Dobelmann 1942 = Suzanne Dobelmann, *Le ms. provençal 7-2-34 de la Colombine de Séville: Lo Gardacors de Nostra Dona*, «Romania», CCLXV (1942), pp. 53-79.

- Dumitrescu 1935 = Maria Dumitrescu (a cura di), *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*. Paris, Société des Anciens Textes Français, 1935.
- Espadaler 2018 = Raimon Vidal de Besalù, *Obra completa*, a cura di Anton M. Espadaler, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2018.
- Eusebi 1984 = Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di Mario Eusebi, Milano, Scheiwiller, 1984.
- Eusebi 1995 = Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a cura di Mario Eusebi, Parma, Pratiche, 1995.
- Eusebi 2011 = Guglielmo IX, *Vers*, a cura di Mario Eusebi, Roma, Carocci, 2011 (prima ed. Guglielmo IX, *Vers. Canti erotici e amorosi del più antico trovatore*, a cura di Mario Eusebi, Parma, Pratiche, 1995).
- Fiat 1932 = M.-J. Fiat (a cura di), *Istorie de Sant Bertalmiou: mystère inédit en langue provençale du XVe siècle*, Lyon, Audin, 1932.
- Finoli 1974 = Anna Maria Finoli, *Le poesie di Guiraud lo Ros*, «Studi Medievali» s. III, XV (1974), pp. 1051-1106.
- Forestié 1890-1894 = Édouard Forestié, *Les livres de comptes des Frères Bonis, marchands montalbanais du XIVE siècle*, 2 voll., Paris, Auch, 1890-1894.
- Galano 2003 = Sabrina Galano (a cura di), *Blandin de Cornoalha*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- Gambino 2003 = Francesca Gambino (a cura di), *Canzoni anonimi di trovatori e "trobairitz"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- Gaunt – Harvey – Paterson 2000 = Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson (a cura di), *Marcabru a critical edition*, Brewer, Cambridge, 2000.
- Gouiran 1985 = Gérard Gouiran (a cura di), *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, 2 voll., Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.
- Guillaume 1882 = Paul Guillaume, *Le Mystère de Saint Eustache*, «Revue des Langues Romanes», XXI (1882), pp. 105-122 e pp. 290-301.
- Guillaume 1882b = Paul Guillaume, *Le Mystère de Saint Eustache*, «Revue des Langues Romanes» XXII (1882), pp. 5-19; pp. 53-70; pp. 180-199 e pp. 209-233.
- Guillaume 1884 = Paul Guillaume (a cura di), *Mystère de Sant Anthoni de Viennès*, Gap-Paris, Société d'Etudes des Hautes-Alpes / Maisonneuve et Champion, 1884.

- Guillaume 1887 = Paul Guillaume (a cura di), *Istoria Petri & Pauli: mystère en langue provençale du XVe siècle*. Paris, Société d'Etudes des Hautes-Alpes / Maisonneuve et Champion, 1887.
- Guillaume 1888 = Paul Guillaume (a cura di), *Istoria de Sanct Poncz*, Paris, Société d'Etudes des Hautes-Alpes / Maisonneuve et Champion, 1888.
- Haupt 2003 = Hans-Christian Haupt (a cura di), *Le Roman d'Arles dans la copie de Bertran Boyssset*, Tübingen und Basel, Francke, 2003.
- Harvey - Paterson 2010 = Ruth Harvey and Linda Paterson (a cura di), *The troubadour tenos and partimens. A critical edition*, 3 voll., Brewer, Cambridge, 2010.
- Horan 1966 = William D. Horan (a cura di), *The Poems of Bonifacio Calvo. A critical edition*, The Hague-Paris, Mouton, 1966.
- Jeanroy 1899 = Alfred Jeanroy, *Vie provençale de Sainte Marguerite d'après les manuscrits de Toulouse et de Madrid*, «Annales du Midi», XI (1899), pp. 5-55.
- Jeanroy – Teulié 1895 = Alfred Jeanroy – Henry Teulié, *L'Ascension: mystère provençal du XVe siècle*, «Revue de philologie française et provençale», IX (1895), pp. 81-115.
- Kolsen 1910-1935 = Adolf Kolsen (a cura di), *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, 2 voll., Halle, Niemeyer, 1910-1935.
- Lavaud 1957 = René Lavaud (a cura di), *Poésies complètes du troubador Peire Cardenal: 1180-1278*, Toulouse, Privat, 1957.
- Le Person 2003 = Marc Le Person (a cura di), *Fierabras, chanson de geste du XIIe siècle*, Paris, Champion, 2003.
- Lee 1991 = Charmaine Lee (a cura di), *Daurel et Beton*, Parma, Pratiche, 1991.
- Lee 2006 = Charmaine Lee (a cura di), *Jaufre*, Roma, Carocci, 2006.
- Levy 1883 = Emil Levy (a cura di), *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle, Niemeyer, 1883.
- Linskill 1964 = Joseph Linskill (a cura di), *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964.
- Linskill 1985 = Joseph Linskill (a cura di), *Les épîtres de Guiraut Riquier, troubadour du XIIIe siècle*, édition critique avec traduction et notes, Liège, Association Internationale d'Études Occitanes, 1985.
- Manetti 2008 = Roberta Manetti (a cura di), *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi, 2008.

- Marshall 1969 = John H. Marshall (a cura di), *The «Donatz proensals» of Uc Faidit*, London, Oxford University Press, 1969
- Martin-Chabot 1960-1973 = Eugène Martin-Chabot (a cura di), *La Chanson de la Croisade albigeoise*, 3 voll., Paris, Les Belles Lettres, 1960-1973 (prima ed. vol. 1, Paris, Champion 1931; voll. 2-3, Paris, Les Belles Lettres, 1957-1961).
- Martin-Chabot [1989] = Eugène Martin-Chabot (a cura di), *La Chanson de la Croisade albigeoise*, traduction et adaptation de Henri Gougaud, préface de Georges Duby, introduction de Michel Zink, Paris, Le livre de poche, 1989.
- Merceron 1998 = Jacques E. Merceron, *De la 'mauvaise humeur' du sénéchal Keu : Chrétien de Troyes, littérature et physiologie*, «Chaiers de Civilisation Médiévale», XLI (1998), pp. 17-34.
- Meyer 1880 = Paul Meyer (a cura di), *Daurel et Beton*, Paris, Champion, 1880.
- Meyer 1885 = Paul Meyer, *De quelques mss. de la collection Libri, à Florence*, «Romania», XIV (1885), pp. 485-548.
- Mourthé 2018 = Claude Mourthé (a cura di), *Chanson de la Croisade albigeoise*, Paris, Les Belles Lettres, 2018.
- Negri 2002 = Antonella Negri, *Premessa ad una riedizione delle liriche di Guilhem de la Tor con un saggio di edizione critica*, in *Il racconto nel Medioevo romanzo*, Atti del Convegno, Bologna, 23-24 ottobre 2000, «Quaderni di Filologia romanza dell'Università di Bologna», XV (2001), pp. 407-425.
- Negri 2006 = Antonella Negri, *Le liriche del trovatore Guilhem de la Tor*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006
- Nüesch 1979 = Hans-Rudolf Nüesch, *Altwaldensische Bibelübersetzung. Manuskript Nr. 8 der Bibliothèqne municipale Carpentras*, 2 voll., Bern, Franke, 1979.
- Okada 1994 = Machio Okada, *Bertran de Marseille, La Vie de sainte Énimie, texte établi d'après le manuscrit unique 6355 de la Bibliothèque de l'Arsenal*, *The Journal of Social Sciences and Humanities*, Tokyo Metropolitan University 255 (1994), pp. 1-48.
- Ong 1995 = Der Ming Ong, *Edition de deux mystères alpins en moyen occitan: le Mystère de saint Martin et le Mystère de saint André* (thèse nouveau régime, Paris IV).
- Oroz Arizcuren 1972 = Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona, Excma, Diputación Foral de Navarra - Institución Príncipe de Viana, 1972.



- Paden – Sankowitch – Stäblein 1986 = William D. Jr. Paden, Tilde Sankowitch, Patricia H. Stäblein, *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1986.
- Perugi 1978 = Maurizio Perugi (a cura di), *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1978.
- Perugi 1996 = Maurizio Perugi, *Per una nuova edizione critica della sestina di Arnaut Daniel* «Anticomoderno», II (1996), pp. 21-39.
- Perugi 2015 = Arnaut Daniel, *Canzoni*, nuova edizione a cura di Maurizio Perugi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.
- Pfister 1970 = Max Pfister (a cura di), *Lexikalische Untersuchungen zu Girart de Roussillon*, Niemeyer, Tübingen, 1970.
- Radaelli 2000 = Anna Radaelli, *La danseta di Uc de Saint Circ (BdT 457,41)*, in *Sordello da Goito*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Goito-Mantova, 13-15 novembre 1997), «Cultura Neolatina», LX (2000), pp. 59-88.
- Radaelli 2004 = Anna Radaelli (a cura di), «*Dansas*» provenzali del XIII secolo. *Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea, 2004.
- Radaelli 2016 = Anna Radaelli (a cura di), *Il "Libre de Barlam et de Josaphat" e la sua tradizione nella Provenza angioina del XIV secolo*, Roma, Viella, 2016.
- Regina Bruno 1966 = Garin Lo Brun, *L'Ensegnamen alla dama*, edizione critica, traduzione e commento a cura di Laura Regina Bruno, Palermo, Archivio Guido Izzì, 1996.
- Ricketts 1964 = Peter T. Ricketts (a cura di), *Les Poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIIIe siècle*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1964.
- Ricketts 1976-2011 = Peter T. Ricketts (a cura di), *Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud*, vol. 1, Leiden, Brill, 1976; vol. 2 (1-8880), London, A.I.E.O., 1989; vol. 3, 8880T-16783), London, A.I.E.O., 1998; vol. 4, (16783T-27252) Turnhout, Brepols 2003, vol. 5 (27252T-34597), Turnhout, Brepols, 2011 (1ª ed. in Leiden, Brill, 1976).
- Rieger 1991 = Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer, 1991.

- Rinoldi 2009 = Paolo Rinoldi, *Appunti per una nuova edizione del compendio occitano verseggiato della Chirurgia di Ruggero Frugardo*, «Cultura neolatina», LXIX/3-4 (2009), pp. 329-440.
- Riquer 1947 = Martín de Riquer (a cura di), *Obras completas del trovador Cerverí de Girona. Texto, traducción y comentarios*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947.
- Routledge 1977 = Michael J. Routledge (a cura di), *Les Poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier, C.E.O. de l'Université Paul-Valéry, 1977.
- Runnalls 1982 = Graham A. Runnalls (a cura di), *La Passion d'Auvergne*. Une édition du manuscrit nouvelle acquisition française 462 de la Bibliothèque Nationale de Paris, Geneve, Droz, 1982.
- Salvioni 1890 = Carlo Salvioni, *Il Nuovo Testamento valdese, secondo la lezione del Codice di Zurigo*, «Archivio glottologico italiano», XI (1890), pp. 1-308.
- Schneegans 1927 = Fabien Schneegans, *La 'Danse macabre' du Bar*, «Romania», LIII (1927), pp. 553-558.
- Sharman 1989 = Ruth Verity Sharman (a cura di), *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Serra-Baldó 1998 = Alfons Serra-Baldó (a cura di), *Els trobadors. Text provençal i versió catalana*, Barcelona, Barcino, 1998.
- Shepard 1928 = William P. Shepard (a cura di), *La passion provençale du manuscrit de Didot. Mystère du XIVe siècle*, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1928.
- Sibille 2007 = Jean Sibille (a cura di), *La Passion de Saint André*, édition critique suivie d'une étude linguistique comparée, Paris, Champion, 2007.
- Soltau 1899 = Oskar Soltau, *Die Werke des Trobadors Blacatz*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», XXIII (1899), pp. 201-248.
- Soltau 1900 = Oskar Soltau, *Die Werke des Trobadors Blacatz*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», XXIV (1900), pp. 33-60.
- Stroński 1910 = Stanisław Stroński (a cura di), *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovia, Académie des Sciences, 1910.
- Suchier 1883 = Hermann Suchier (a cura di), *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache zum ersten Male herausgegeben*, Halle, Niemeyer, 1883.

Thomas 1974 = Antoine Thomas (a cura di), *La chanson de Sainte Foi d'Agen : poème provençal du XIe siècle, édité d'après le ms. de Leide*, Paris, Champion, 1974.

Topsfield 1971 = Leslie Thomas Topsfield (a cura di), *Le poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet, 1971.

Vatteroni 2013 = Sergio Vatteroni (a cura di), *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena, Mucchi, 2013.

Ventura 2010 = Simone Ventura (a cura di), *Cultura enciclopedica nell'Occitania dei trovatori: il libro XV dell'Elucidari de las proprietatz de totas res naturales*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010.

Zufferey – Fasseur 2014 = François Zufferey et Valérie Fasseur (a cura di), *Flamenca. Texte édité d'après le manuscrit unique de Carcassonne*, Paris, Librairie générale française, 2014.

### ***Opere tedesche***

Gamba – Mancinelli 1993 = Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, a cura di Cristina Gamba e Laura Mancinelli, Torino, Einaudi, 1993 (poi in Milano, Fabbri Editori, 2002)

Mancinelli – Bianchessi 1981 = Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, a cura di Laura Mancinelli e Giuseppe Bianchessi, 2 voll., Torino, UTET, 1981.

### ***Opere slave***

Sgambati 1983 = Eleonora Sgambati, *Il Tristano Biancorusso*, Firenze, Le Lettere, 1983.

### ***Letteratura secondaria***

#### ***Dizionari – Opere citate in forma abbreviata - Repertori – Strumenti***

AT = Antti Aarne, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, translated and enlarged by Stith Thompson, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1961<sup>2</sup> (consultabile online all'indirizzo <http://www.mftd.org/index.php?action=atu>).

Basso-Durante = Walter Basso e Dino Durante, *Nuovo Dizionario veneto-italiano etimologico - italiano-veneto con modi di dire e proverbi*, Villanova del Ghebbo, Ciscra, 2000.

- BdT* = *Bibliographie der Troubadours*, a cura di Alfred Pillet – Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933. Ristampa anastatica a cura di Paolo Borsa e Roberto Tagliani, Milano, Ledizioni, 2013.
- BedT* = *Biblioteca elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, versione 2.5, Università di Roma “La Sapienza”, 2003ss (consultabile al sito <http://www.bedt.it>).
- Bernardoni 1812 = Giuseppe Bernardoni, *Elenco di alcune parole oggidì frequentemente in uso, le quali non sono ne' vocabolari italiani*, Milano, dai torchi di Gioanni Bernardoni, 1812.
- Blaise = *Lexicon latinitatis medii aevi, Dictionnaire latin-français des auteurs du Moyen-âge : praesertim ad res ecclesiasticas investigandas pertinens*, a cura di Albert Blaise, Turnhout, Brepols, 1975.
- Boerio = Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Santini, 1829 (poi in Venezia, Cecchini, 1856).
- CLM = *Corpus de la littérature médiévale en langue oïl des origines à la fine du XV<sup>e</sup> siècle: prose narrative, poésie, théâtre*, a cura di Dominique Boutet et alii, Paris, Champion électronique, 2001.
- COM 2 = *The Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, direction scientifique Peter T. Ricketts, CDrom, Turnhout, Brepols, 2005.
- Cotgrave = *A Dictionarie of the French and English tongues*, a cura di Randle Cotgrave, London, Adam Islip, 1611
- Crusca* = *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (consultabile all'indirizzo: <http://www.lessicografia.it/>).
- DBI = *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020, (consultabile all'indirizzo <https://www.treccani.it/biografie/>).
- DBT = Saverio Guida - Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 2013.
- DCLI = *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca, 3 voll., Torino, UTET, 1973 (nuova edizione accresciuta 4 voll., 1986).

- DEAF = *Dictionnaire Étymologique de L'ancien Français*, fondato da Kurt Baldinger, diretto da Thomas Städtler, 1971- (consultabile online all'indirizzo <https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/>).
- DéCT = *Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes* (consultabile all'indirizzo <http://www.atilf.fr/dect>).
- DECLC = *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, a cura di Joan Coromines, 9 voll., Barcelona, Curial, 1991.
- DEI = *Dizionario etimologico italiano*, a cura di Carlo Battisti e Giovanni Alessio, 5 voll., Firenze, Barbèra, 1950-1957.
- DELI = *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di Manlio Cortellazzo e Paolo Zolli, 5 voll., Bologna, Zanichelli, 1980.
- DFM = *Dictionnaire du français médiéval*, a cura di Takeshi Matsumura, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- DMF = *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015). ATILF - CNRS & Université de Lorraine (consultabile online all'indirizzo <http://www.atilf.fr/dmf>).
- DOM = *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval en ligne*, sotto la direzione di Maria Selig, 2013- (consultabile online all'indirizzo <http://www.dom-en-ligne.de/dom.php>).
- Du Cange = *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, a cura di Charles Du Cange, [Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883-1887] Graz, 1954 (consultabile online all'indirizzo <http://micmap.org/dicfro/search/ducange>).
- Enciclopedia Dantesca* = *Enciclopedia Dantesca*, sotto la direzione di Umberto Bosco e Giorgio Petrocchi, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978.
- Enciclopedia dell'italiano* = *Enciclopedia dell'italiano*, sotto la direzione di Raffaele Simone con la collaborazione di Gaetano Berruto e Paolo D'Achille, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2 voll., 2010-2011.
- Enciclopedia machiavelliana* = *Machiavelli: enciclopedia Machiavelliana*, I. A-H; II. I-Z, III. Testi, sotto la direzione di Gerardo Sasso e Giorgio Inglese, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014.
- EVLI = *L'Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Alberto Nacentini, con la collaborazione di Alessandro Parenti, Firenze, Le Monnier, 2010.

- EWf2 = *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*. Mit einem Wort- und Sachverzeichnis von Heinrich Kuen, a cura di Ernst Gamillscheg, Heidelberg, Winter, 1969 (prima edizione: Heidelberg, Winter, 1928).
- Falk – Torp = Hjalmar Falk og Alf Torp, *Etymologisk Ordbog over det Norsje og det Danske sporg*, Oslo, Ringstrøm, 1991 (prima ed. 1903-1906).
- FEW = *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bonn -Lipsia-Basilea, Zbinden, 1928 -in corso.
- Frank 1953-1957 = István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion, 1953-1957.
- Gaffiot = Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934 (nouvelle édition revue et augmentée, dite Gaffiot 2016, sotto la direzione di Gérard Gréco, Paris, Gérard Gréco, 2016).
- Gamillscheg 1970 = Ernst Gamillscheg, *Romania Germanica. Sprach- und Siedlungsgeschichte der Germanen auf dem Boden des alten Römerreiches. Band I: Zu den ältesten Berührungen zwischen Römern und Germanen. Die Franken. 2. Auflage*. Berlin, Walter de Gruyter, 1970.
- GAVI = *Glossario degli antichi volgari italiani*, a cura di G. Colucci, 1-4<sup>1</sup> (*a-devozione*), 16<sup>1</sup>-16<sup>2</sup> (*sàbato-sedurre*), Helsinki, Helsinki University Press, 1983-1991.
- GD = Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancien langue française et de tous ses dialectes du IX au XV siècle*, 10 voll., Paris, Vieweg, 1880-1895.
- GDC = Frédéric Godefroy, *Complément di dictionnaire de l'ancien langue française et de tous ses dialectes du IX au XV siècle*, Paris, Vieweg, 1895-1902.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, 21 voll., Torino, UTET, 1980-2002.
- GDU = *Grande dizionario dell'uso*, a cura di Tullio de Mauro, 6 voll., Torino, UTET, 2000.
- GRADIT = Tullio De Mauro (diretto da), *Grande dizionario italiano dell'uso*, 8 voll., Torino, UTET, 1999-2007.
- Larson 1995 = Pär Larson, *Glossario diplomatico toscano avanti il 1200*, Firenze, Accademia della Crusca, 1995.
- LEI = *Lessico etimologico italiano*, a cura di Max Pfister, Wiesbaden, Reichert, 1979-in corso.

- Levy = *Provenzalisches Supplement- Wörterbuch*, a cura di Emil Levy, 8 voll., Leipzig, 1894-1924.
- LevyP = *Petit dictionnaire provençal-français*, a cura di Emil Levy, Heidelberg, 1909.
- MED = *Middle English Dictionary*, a cura di Hans Kurath, Sherman M. Kuhn, Robert E. Lewis, 16 voll., Ann Arbor, University of Michigan press, 1954-2001 (consultabile online all'indirizzo <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary>)
- Motif-Index* = *Motif-index of folk-literature; a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, revised and enlarged edition by Stith Thompson, 6 voll., Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.
- NRCF = Willem Noomen – Nico van den Boogaard (a cura di), *Nouveau recueil complet des fabliaux*, 10 voll., Assen, Van Gorcum, 1983-1998.
- NPI = *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, 2 voll., Torino, UTET, 2005.
- OVI = *Opera del Vocabolario Italiano*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, (consultabile al sito <http://www.ovi.cnr.it>).
- PSs = Roberto Antonelli, Costanzo di Girolamo, Rosario Coluccia (diretto da), *Poeti della scuola siciliana. I Giacomo da Lentini, II Poeti della corte di Federico II, III Poeti siculo-toscani*, Milano, Mondadori, 2008.
- Raynouard = *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des Troubadours*, a cura di François Raynouard, 6 voll., Paris, Silvestre, 1836-1844.
- REW = *Romanische etymologisches Wörterbuch*, a cura di Wilhelm Meyer-Lübke, Heidelberg, 1911-1920.
- RIALFrI = *Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Franco-Italiana*, coordinato da Francesca Gambino, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di studi Linguistici e Letterari, versione 2.0 (consultabile online all'indirizzo <https://www.rialfri.eu/>).
- RIALTO = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, (consultabile online all'indirizzo <http://www.rialto.unina.it/>).
- Richelet = *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise : Ses Expressions Propres, Figurées & Burlesques, la*

*Prononciation des Mots les plus difficiles, les genres des Noms, le Regime des Verbes avec Les termes les plus connus des Arts & des Sciences, le tout tiré de l'usage et des bons auteurs de la langue françoise par Pierre Richelet, Geneve, Widerhold, 1680.*

Richelet [1732] = *Dictionnaire de la langue françoise ancienne et moderne de Pierre Richelet, augmenté de plusieurs additions d'histoire, de grammaire, de critique, de jurisprudence, et d'une liste alphabétique des auteurs et des livres citez dans ce dictionnaire. Nouvelle Édition augmentée d'un grand nombre d'Articles, 2 voll., Amsterdam, Aux depens de la compagnie, 1732.*

Robert = Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du nouveau Littré, 1970 (5<sup>a</sup> edizione).

RS = Hans Spanke, *Gaston Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden, Brill, 1955.

SourcEncyMe = *Sources des Encyclopédies Médiévales*, diretto da François Bougard (consultabile online al sito <http://sourcencyme.irht.cnrs.fr/>).

T - L = *Altfranzösisches Wörterbuch*, a cura di Adolf Tobler e Erhard Lommatzsch, 11 voll., Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, poi Wiesbaden, Steine, 1925-2002.

TLFi = *Trésor de la langue française informatisé* (consultabile online al sito <http://www.atilf.fr/tlfi>).

TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, diretto da Paolo Squillacioti, CNR – Opera del Vocabolario Italiano, Firenze presso l'Accademia della Crusca, 1998- (consultabile all'indirizzo: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>).

TLL = *Tesaurus Linguae latinae*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, consultabile all'indirizzo (<https://thesaurus.badw.de/>).

Tommaseo - Bellini = *Dizionario della lingua italiana*, a cura di Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, 8 voll., Torino, 1861-1879.

Trobadors = *Trobadors. Concordanze della lirica trobadorica su cd-rom*, a cura di Rocco Distilo, Firenze, 2001, in cd-rom.

VS = *Vocabolario siciliano*, a cura di Giuseppe Piccitto e Giovanni Tropea, 5 voll., Catania-Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Opera del vocabolario siciliano, 1977-2002.



### ***Studi critici – Grammatiche***

- Afribo 2011 = Andrea Afribo, *Tasso, Torquato*, in *Encit 2010-2011*, vol. 2 (M-Z), pp. 1441-1443.
- Alberti [1994] = Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, nuova edizione a cura di Francesco Furlan, Torino, Einaudi, 1994.
- Alberti [1996] = Leon Battista Alberti, *“Grammatichetta” e altri scritti sul volgare*, a cura di Giuseppe Patota, Roma, Salerno Editrice, 1996.
- Alfieri 1994 = Gabriella Alfieri, *La lingua di consumo*, in *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, 3 voll., Torino, Einaudi, 1993-1994, pp. 161-235.
- Alfieri [1983] = Vittorio, *Appunti di lingua e letterari* in Gian Luigi Beccaria e Marco Sterpos (a cura di), *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, 40 voll., Asti, Casa d’Alfieri, 1951-1989, vol. 39.
- Allaire – Psaki 2004 = Gloria Allaire and F. Regina Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians, The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014.
- Allegrì 1995 = Luigi Allegrì, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Allen 1940 = Emily Hope Allen, *Wynkyn de Worde and a second French compilation from the Ancrone Riwle with a description of the first (Trinity Coll. Camb. MS.883)*, in *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, New York, New York University Press, 1940, pp. 182-220.
- Altieri Biagi 1990 = Maria Luisa Altieri Biagi, *L’avventura della mente. Studi sulla lingua scientifica*, Napoli, Morano, 1990.
- Anglade 1921 = Joseph Anglade, *Grammaire de l’ancien Provençal ou ancienne langue d’oc*, Paris, Klincksieck, 1921.
- Antonelli 1977 = Roberto Antonelli, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini. Le canzoni*, «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», XIII (1977), pp. 20-126.
- Antonelli 1984 = Roberto Antonelli, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1984.

- Antonelli 1989 = Roberto Antonelli, *L'«invenzione» del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 35-75.
- Antonelli 1992 = Roberto Antonelli, *Canzoniere Vaticano latino 3793*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini, I: Il Canzoniere Vaticano*, a cura di Lino Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000, pp. 2-23.
- Antonelli 2007 = Giuseppe Antonelli, *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Antonelli 2016 = Giuseppe Antonelli, *L'e-italiano tra storia e leggende*, in Sergio Lubello (a cura di), *L'e-italiano. Scriventi e scritture nell'era digitale*. Atti della Giornata di studio, Salerno, 22 aprile 2015, Firenze, Cesati, 2016, pp. 11-28.
- Antonelli 2016b = Giuseppe Antonelli, *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- Antonelli – Motolese – Tomasin 2014 = Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci, 2014.
- Appel 1923 = Carl Appel, *Zu Marcabru*, «Zeitschrift für romanische Philologie», XLII (1923), pp. 403-469.
- Arcamone 1994 = Maria Giovanna Arcamone, *L'elemento germanico antico medievale e moderno (con esclusione dell'inglese)* in Luca Serianni e Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana, III. Le altre lingue*, Torino, Einaudi, pp. 751-790.
- Arcamone 1998 = Maria Giovanna Arcamone, *Il contributo della linguistica* in Maria Luisa Ceccarelli Lemut e Gabriella Garzella (a cura di), *La via Francigena e il basso Valdarno. Vie di terra e d'acqua nel Medioevo fra l'Elsa e il mare. Prospettive della ricerca e primi risultati*, Atti del seminario di studi (Pisa, 4 dicembre 1966), Pisa, Provincia di Pisa, 1998, pp. 73-84.
- Aresti 2020 = Alessandro Aresti, *L'inedita grammatica italiana (1617) di Girolamo Borsieri*, «Studi di grammatica italiana», XXXIX (2020), pp. 145-161.
- Ascoli 1873 = Graziadio Isaia Ascoli, *Proemio*, «Archivio glottologico italiano», I (1873), pp. V-XLI.
- Asperti 1985 = Stefano Asperti, *Flamenca e dintorni. Considerazioni sui rapporti tra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, «Cultura Neolatina», XLV (1985), pp. 59-103.

- Asperti 1995 = Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995.
- Asperti 2002 = Stefano Asperti, *La tradizione occitanica*, in Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo. II. Il Medioevo volgare. 2. La circolazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 521-554.
- Auerbach 1960 = Eric Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Aurell 1989 = Martin Aurell, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIIIe siècle*, Paris, Aubier, 1989.
- Avalle 1961 = D'Arco Silvio Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961 (nuova edizione in Avalle 1993 = D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*. Nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993).
- Bachtin 1975 = Michail Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975 (traduzione italiana: Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, prima edizione tradotta 1979).
- Bachtin [1979] = Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, traduzione a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-230 (titolo originale *Slovo v romane*, in *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975).
- Badon 1984-1985 = Nicoletta Badon, *Per una radiografia culturale del "Fiore d'Italia" di Guido da Pisa*, «Atti dell'Istituto veneto», CXLIII (1984-85), pp. 323-340.
- Baer 1939 = Gertrud Baer, *Zur sprachlichen Einwirkung der altprovenzalischen Troubadourichtung auf die Kunstsprache der fruhen italienischen Lyriker*, Zürich, Leemann&Co., 1939.
- Bahner 1966 = Werner Bahner, *La lingüística española del siglo de oro. Aportaciones a la conciencia lingüística en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- Baldelli 1962 = Ignazio Baldelli, *La lauda e i Disciplinati*, in Lodovico Scaramucci (a cura di), *Il Movimento dei disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia, 1260)*, Spoleto, Panetto e Petrelli, 1962, pp. 338-367.

- Balduino 1964 = Armando Balduino, *Tradizione canterina e tonalità popolareggiante nel Ninfale Fiesolano*, «Studi sul Boccaccio», II (1964), pp. 25-80.
- Balduino 1973 = Armando Balduino, *Premesse ad una storia della poesia trecentesca*, «Lettere italiane», XXV (1973), pp. 3-36.
- Balduino 1982 = Armando Balduino, «Pater semper incertus»: *ancora sulle origini dell'ottava rima*, «Metrica», III (1982), pp. 107-158 (poi in *Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 93-140).
- Balduino 1984 = Armando Balduino, *Le misteriose origini dell'ottava rima*, in Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari: struttura e tradizione*. Atti del Convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984, pp. 25-47.
- Balduino 1984b = Armando Balduino, *Letteratura canterina*, in Id., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 57-92.
- Balduino 2004 = Armando Balduino, *Novelle in ottave dal Tre al Cinquecento*, «Stilistica e metrica italiana», IV (2004), pp. 203-227.
- Bampa 2016 = Alessandro Bampa, *Bonifacio Calvo Er quan vei glassatz los rius (BdT 101.3)* «Lecturae tropatorum», IX (2016), (consultabile online al sito <http://www.lt.unina.it/Bampa-2016.pdf>)-
- Barale 2013 = Elisabetta Barale, *Le « Prologue du translateur » des Éthiques et des Politiques d'Aristote par Nicole Oresme (1370-1374)*, «Corpus Eve», mis en ligne le 18 octobre 2013 (consultabile online al sito : <http://journals.openedition.org/eve/634>).
- Barbato 2001 = Marcello Barbato, *Plinio il Vecchio volgarizzato da Landino e da Brancati*, in Riccardo Gualdo (a cura di) *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*. Atti del Convegno (Lecce, 16-18 aprile 1999), Lecce, Congedo, 2001, pp. 187-227.
- Barbiellini Amidei 1995 = Beatrice Barbiellini, *Il tema del Fiero Bacio nel Bel Inconnu e la sua permanenza nella tradizione canterina*, in Alfonso d'Agostino (a cura di), *Carte Romanze*. serie I, Milano, Cisalpino, 1995, pp. 9-38.
- Barbiellini Amidei 1997 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Quando il testo si fa voce. A proposito del "cantare" e della sua funzione sociale*, «Proteo. Quaderni del Centro Interuniversitario di Teoria e Storia dei Generi Letterari», III (1997), pp. 7-17.

- Barbiellini Amidei 2002-2003 = Beatrice Barbiellini Amidei, *La poesia e la voce nella letteratura medievale, i cantari*, Milano, Cuem, 2002-2003.
- Barbiellini Amidei 2007 = Beatrice Barbiellini Amidei, *I cantari tra oralità e scrittura*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Atti del convegno internazionale di Zurigo, (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), Firenze, Olschki, 2007, pp. 19-28.
- Barbiellini Amidei 2014 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Joie de la cort / joie de l'acort. L'armonia degli elementi discordi nell'Erec et Enide*, «Carte Romanze», II/2 (2014), pp. 217-236.
- Barbiellini Amidei 2016 = Beatrice Barbiellini Amidei, *In margine all'ottava canterina, ai poemi in ottave del Boccaccio e alla comunicazione letteraria*, «Carte Romanze», IV/2 (2016), pp. 305-316.
- Barbieri 2015 = Luca Barbieri, *Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico*, «Medioevi: rivista di letterature e culture medievali», I (2015), pp. 45-74.
- Barini 1904 = Giorgio Barini, *Tristano in Italia*, «Nuova Antologia», XXXIX (1904), pp. 658-674.
- Barsella 2000 = Susanna Barsella, *Boccaccio e Cino da Pistoia: Critica alla poetica dell'amore nella parodia di «Filostrato» V e «Decameron» III 5, X 7*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXIX/1 (2000), pp. 55-73.
- Bastero 1724 = Antonio Bastero, *La Crusca Provenzale, ovvero le voci, frasi, forme e maniere di dire, che la gentilissima, e celebre Lingua Toscana ha preso dalla Provenzale [...]*, vol. I, in Roma, nella Stamperia di Antonio de' Rossi, 1724.
- Bateson 1904-1906 = Mary Bateson, *Borough Customs*, 2 voll., London, Selden Society, 1904-1906.
- Baumgartner 1970 = Emmanuèle Baumgartner, *Le personnage de Kahedin dans le Tristan en prose*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, 2 voll., Genève, Droz, 1970, vol. 1, pp. 77-82.
- Baumgartner 1975 = Emmanuèle Baumgartner, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975.
- Baumgartner 1984 = Emmanuèle Baumgartner, *Arthur et les chevaliers envoisiez*, «Romania», CV (1984), pp. 312-325.

- Baumgartner 1975 = Emmanuèle Baumgartner, *La harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, SEDES, 1990.
- Baumgartner 2006 = Emmanuèle Baumgartner, *The Prose Tristan*, in Glyn S. Burgess, Karen Pratt (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages IV. The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2006, pp. 325-392.
- Bec 1977 = Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Age (XIIe -XIIIe siècles). Contribution a une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, 2 voll., Paris, Picard, 1977.
- Beccaria 1973 = Gian Luigi Beccaria, *I linguaggi settoriali in Italia*, Milano, Bompiani, 1973.
- Bédier 1907 = Joseph Bédier, *Les chansons de geste et les routes d'Italie (suite)*, «Romania», CXXXIV (1907), pp. 337-360.
- Bellomo 1979 = Saverio Bellomo, *Tradizione manoscritta e tradizione culturale delle "Expositiones" di Guido da Pisa*, «Lettere italiane», XXXI (1979), pp. 135-175.
- Bellomo = Saverio Bellomo, *"Fiori", "fiorite" e "fioretti". La compilazione storico-mitologica e la sua diffusione*, «La Parola del testo», IV (2000), 2, pp. 217-221.
- Beltrami 1988 = Pietro G. Beltrami, *Rimario trobadorico provenzale. I. Indici del «Répertoire» di I. Frank*, con la collaborazione di Sergio Vatteroni, Pisa, Pacini, 1988.
- Beltrami 1997 = Pietro G. Beltrami, *Sogni e realtà della lessicografia assistita dall'informatica: il caso del Tesoro della lingua italiana delle Origini*, in Luisa Mucciante e Tullio Telmon (a cura di), *Lessicologia e lessicografia. Atti del Convegno della Società Italiana di Glottologia*, (Chieti-Pescara, 12-14 ottobre 1995), Roma, Il Calamo, 1997, pp. 223-253.
- Beltrami 2005 = Pietro G. Beltrami, *Il "Battaglia" visto dal cantiere del "Tesoro della Lingua Italiana delle Origini"*, in Gian Luigi Beccaria – Elisabetta Soletti (a cura di), *La lessicografia a Torino dal Tommaseo al Battaglia. Atti del Convegno di Torino-Vercelli, 7-9 novembre 2002*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 309-322.
- Beltrami 2008 = Pietro G. Beltrami, *La nuova lessicografia dell'italiano antico. Il Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, «Bollettino dell'Atlante Lessicale degli Antichi Volgari Italiani», I (2008), pp. 33-52.

- Beltrami 2010 = Pietro G. Beltrami, *Lessicografia e filologia in un dizionario storico dell'italiano antico*, in Claudio Ciociola (a cura di), *Storia della lingua italiana e filologia*. Atti del VII Convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (ASLI), Pisa-Firenze, 18-20 dicembre 2008, Firenze, Cesati, 2010, pp. 235-248.
- Beltrami 2011 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Bembo [1966] = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966 (nuova edizione Milano, TEA 1989).
- Bembo [2001] = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, a cura di Claudio Vela, Bologna, CLUEB, 2001.
- Bendinelli Predelli 1981 = Maria Bendinelli Predelli, *Modelli strutturali del cantare "fiabesco" italiano*, «Quaderni d'italianistica», II (1981), pp. 1-38.
- Bendinelli Predelli 1983 = Maria Bendinelli Predelli, *Dal cantare romanzesco al cantare novellistico: vicissitudini di una forma*, in Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano et Pamela D. Stewart (a cura di), *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval: La Nouvelle*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 174-188.
- Bendinelli Predelli 1984 = Maria Bendinelli Predelli, *Fonti e struttura: il caso del cantare fiabesco italiano*, in Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari: struttura e tradizione*, Atti del Convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984, pp. 127-141.
- Bendinelli Predelli 1985 = Maria Bendinelli Predelli, *Storia delle storie di Lanval*, «Quaderni di italianistica», VI (1985), pp. 1-30.
- Bendinelli Predelli 1990 = Maria Bendinelli Predelli, *Alle origini del Bel Gherardino*, Firenze, Olschki, 1990.
- Bendinelli Predelli 1999 = Maria Bendinelli Predelli, *Cantari e dintorni*, Roma, Euroma, 1999.
- Bendinelli Predelli 2004 = Maria Bendinelli Predelli, *Arthurian Material in Italian Cantari*, in Gloria Allaire and F. Regina Psaki (a cura di), *The Arthur of the*

- Italians, The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 105-120.
- Bandinelli Predelli 2006 = Maria Bandinelli Predelli (a cura di), *Firenze alla vigilia del Rinascimento: Antonio Pucci e i suoi contemporanei*, Atti del Convegno di Montreal, 22-23 ottobre 2004, Fiesole (Firenze), Edizioni Cadmo, 2006.
- Bandinelli Predelli 2006b = Maria Bandinelli Predelli, *L'immaginario romanzesco (e non) del Madonna Lionessa*, in Bandinelli Predelli 2006, pp. 21-31.
- Bandinelli Predelli 2011 = Maria Bandinelli Predelli, *The textualization of early Italian cantari*, in William Robins (a cura di), *Textual Cultures of Medieval Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, pp. 145-166.
- Bandinelli Predelli 2012 = Maria Bandinelli Predelli, *La Struzione della Tavola Rotonda*, «Letteratura Italiana Antica», XIII (2012), pp. 17-114.
- Bandinelli Predelli 2019 = Maria Bandinelli Predelli, *Il motivo del Fier Baiser fra letteratura e folklore*, in Ead., *Storie e cantari medievali*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 145-165.
- Benedetti 1990 = Roberto Benedetti, *Appunti su libri francesi di materia bretone in Friuli*, in Paola Schulze-Bel und Michael Dallapiazza (a cura di), *Liebe und Aventure im Artusroman de Mittelalters*, Göppingen, Kümmerle, 1990, pp. 185-192.
- Benedetti 2004 = Roberto Benedetti, *Frammenti arturiani. Percorsi e nuove individuazioni: l'Estoire del saint Graal*, «Critica del testo», VII/1 (2004), pp. 257-293.
- Beni 1612 = Paolo Beni, Paolo Beni, *L'Anticrusca, ouero Il paragone dell'italiana lingua nel qual si mostra chiaramente che l'antica sia inculta e rozza e la moderna regolata e gentile*, Padova, in casa & a spese dell'autore, per Battista Martini, 1612 (ristampa anastatica in Firenze, Accademia della Crusca, 1983).
- Benincà – Penello 2005 = Paola Benincà – Nicoletta Penello, *Il suffisso -anza/-enza tra sincronia e diacronia*, in Anna Maria Thornton, Maria Grossmann (a cura di), *Formazione delle parole*, Atti del XXXVII Congresso internazionale di studi della Società di linguistica italiana (SLI): L'Aquila, 25-27 settembre 2003, Roma, Bulzoni, 2005.
- Bèra 2017 = Silvana Bèra dl Giarin-a, *Monfrà. Manuale di storia, grammatica e grafia della lingua piemontese del Basso Monferrato*, Casale Monferrato, CiEffe Print, 2017.



- Berger 1884 = Samuel Berger, *La Bible française au Moyen Âge. Étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en prose de langue d'oïl*, Paris, Imprimerie nationale, 1884.
- Berruto 2012 = Gaetano Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012.
- Bertelli 2002 = Sandro Bertelli (a cura di), *I manoscritti della letteratura italiana delle Origini. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Tavarnuzze (Impruneta), SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2002.*
- Bertelli 2002b = Sandro Bertelli, *Un nuovo testimone del volgarizzamento della «Disciplina clericalis» di Pietro Alfonso*, «Medioevo e Rinascimento», XVI (2002), pp. 45-61.
- Bertelli 2004 = Sandro Bertelli, *Nota sul canzoniere provenzale P e sul Martelli 12*, «Medioevo e Rinascimento», 18/ n.s. XV (2004), pp. 369-75.
- Bertelli 2011 = Sandro Bertelli (a cura di), *I manoscritti della letteratura italiana delle Origini. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Tavarnuzze (Impruneta), SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2011.*
- Berti 1971 = Luciano Berti, *Il museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, Fiesole, Electa, 1971.
- Bertoletti 2018 = Nello Bertoletti, *Problemi di stratigrafia e localizzazione di testi poetici italiani duecenteschi (con un «Detto sull'amicizia» di Vivaldo Belcalzer)*, «Medioevo Romano», XLII (2018), pp. 72-92.
- Bertolini 1993 = Lucia Bertolini (a cura di), *De vera amicitia. I testi del primo Certame Coronario*, Modena – Ferrara, Panini, 1993.
- Bertolini 2016 = Lucia Bertolini, *Il Certame coronario*, in Enrico Malato e Andrea Mazzucchi (a cura di), *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 157-171.
- Bertoni 1909 = Giulio Bertoni, *Nota su Peire Milon*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», XXXIII (1909), pp. 74-76.
- Bettarini Bruni 1984 = Anna Bettarini Bruni, *Intorno ai cantari di Antonio Pucci*, in Michelangelo Picone e Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari struttura e tradizione*, Atti del Convegno Internazionale di Montreal: 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984, pp. 143-160.

- Bezzola 1925= Reto Bezzola, *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli (750-1300): saggio storico linguistico*, Heidelberg, Winter, 1925.
- Biadego 1892 = Giuseppe Biadego, *Catalogo descrittivo dei manoscritti della Biblioteca Comunale di Verona*, Verona, Civelli, 1892.
- Bianchi de Vecchi 2007 = Paola Bianchi de Vecchi, *Il Sidrac nei codici italiani della redazione estesa: note sul ms. Palatino 542 (Firenze, Biblioteca Nazionale)*, «La parola del testo», I (2007), pp. 115-139.
- Billanovich 1976 = Guido Billanovich, *Il preumanesimo padovano*, in Giacomo Araldi e Manlio Pastore Stocchi (a cura di), Gianfranco Folena (diretto da), *Storia della cultura veneta. II. Il Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 19-110.
- Bogdanow 1993 = Fanni Bogdanow, *La tradition manuscrite de la Queste del Saint Graal. Vulgate et Post-Vulgate en Italie*, in Danielle Buschinger, Wolfgang Spiewok (a cura di), *Die kulturellen Beziehungen zwischen Italien und den anderen Ländern Europas im Mittelalter. IV. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft (Florenz, 28-31 Mai 1993)*, Greifswald, 1993,
- Boitani 2004 = Piero Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, in Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo. II. Il Medioevo volgare. 4. L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno editrice, 2004, pp. 25-45.
- Bonafin 1990 = Massimo Bonafin, *La tradizione del Voyage de Charlemagne e il "gabbo"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.
- Bonafin 1993 = Massimo Bonafin, *Impegni presi per gioco. Vanti di cavalieri nell'antica letteratura italiana*, in Enrico Malato, Michelangelo Picone (a cura di), *Passare il tempo. La Letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1992, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 575-608.
- Borghesi Cedrini 1980 = Luciana Borghesi Cedrini, *La lingua dei manoscritti valdesi e gli attuali dialetti delle Valli*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi», CXLVIII (1980), pp. 84-86 (poi in *Nuove ricerche di letteratura occitanica*, a cura di Enea Balmas, Milano 1983, pp. 9-21).
- Borghesi Cedrini 1980b = Luciana Borghesi Cedrini, recensione di Hans-Rudolf Nüesch, *Altwaldensische Bibelübersetzung, Manuskript Nr. 8 der Bibliothèque Municipale*

- Carpentras* (Bern 1979), «Bollettino della Società di Studi Valdesi», CXLVII (1980), pp. 84-88.
- Borghi Cedrini 1998 = Luciana Borghi Cedrini, *Osservazioni sulla tradizione manoscritta di Peire Milo*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Università di Palermo 18-24 settembre 1995, a cura di Giovanni Ruffino, Tübingen, Niemeyer, 1998, pp. 37-45.
- Borghi Cedrini 2005 = Luciana Borghi Cedrini, *Quelques problèmes de la langue des troubadours à la lumière de la COM1*, in *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70ème anniversaire*, éditées par Dominique Billy et Ann Buckley, Brepols Publishers, Turnhout, pp. 603-613.
- Borghi Cedrini 2008 = Luciana Borghi Cedrini, *Lingua degli autori e lingua dei copisti nella tradizione manoscritta trobadorica*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale*, Venezia, 28-31 ottobre 2004, a cura di Giosuè Lachin, Presentazione di Francesco Zambon, Roma-Padova, Editrice Antenore, pp. 325-346.
- Borghi Cedrini 2017 = Luciana Borghi Cedrini, *Ai confini della lingua d'oc (Nord-Est occitano e lingua valdese)*, a cura di Andrea Giraud, Giuseppe Noto, Walter Meliga, Modena, Mucchi, 2017.
- Borroni 1956 = Fabio Borroni, *Le Carte Rajna della Biblioteca Marucelliana*, Firenze, Sansoni, 1956.
- Borsa 2007 = Paolo Borsa, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2007.
- Borsa 2011 = Paolo Borsa, *Poesia d'armi e poesia politica dalle Origini a Dante*, in *Cittadini in armi. Eserciti e guerre nell'Italia comunale*, a cura di Paolo Grillo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 141-195.
- Borsa 2014 = Paolo Borsa, *Pace, giustizia e bene comune da Guittone a Dante. La poesia politica in età comunale*, «Per leggere», XXVI (2014) pp. 141-156.
- Borsa 2017 = Paolo Borsa, *Poesia politica nell'Italia di Dante*, Milano, Ledizioni, 2017 (1a edizione 2012).
- Bosco Coletos 1988 = Sandra Bosco Coletos, *Storia della lingua tedesca*, Milano, Garzanti, 1988.

- Bouhours [2003] = Dominique Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, édition établie et commenté par Bernard Beugnot et Gilles Declercq, Paris, Champion, 2003.
- Boutet 2002 = Alain Chartier, *Le quadrilogue invectif*, traduit et annoté par Florence Boutet, Paris, Champion, 2002.
- Bowra 1979 = C. Maurice Bowra, *La poesia eroica*, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- Braida 2000 = Lodovica Braida, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Brambilla Ageno 1952 = Franca Brambilla Ageno, *Riboli trecenteschi*, «Studi di filologia italiana», X (1952), pp. 413-454.
- Brambilla Ageno 2000 = Franca Brambilla Ageno, *Studi lessicali*, a cura di Paolo Bongrani, Franca Magnani, Domizia Trolli, Bologna, CLUEB, 2001.
- Brambilla Ageno 1964 = Franca Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.
- Branca 1968 = Daniela Branca, *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki, 1968.
- Branca 1963 = Vittore Branca, *Nostalgie tardogotiche e gusto del fiabesco nella tradizione narrativa dei cantari*, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 88-108.
- Branca 1986 = Vittore Branca (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986.
- Branca [2014] = Vittore Branca, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del «Filostrato» e del «Teseida»*, in Id. *Studi sui cantari*, Firenze, Olschki, 2014, pp. 1-91.
- Branca [2014b] = Vittore Branca, *Studi sui cantari*, Firenze, Olschki, 2014.
- Branca – Ricci 1968 = Vittore Branca e Pier Giorgio Ricci, *Notizie e documenti per la biografia del Boccaccio*, IV, *L'incontro napoletano con Cino da Pistoia*, «Studi sul Boccaccio», V (1968), pp. 1-18.
- Brault 1972 = Gerard J. Brault, *Early blazon. Heraldic terminology in the twelfth and thirteenth century with special reference to Arthurian literature*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- Brayer 1958 = Édith Brayer, *Contenu, structure et combinaisons du Miroir du monde et de la Somme le Roi*, «Romania», LXXIX (1958), pp. 1-38 e pp.433-70.

- Breillart 1937 = Pierre Breillart, *La Quête du Saint Graal en Italie*, «Mélanges d'Archéologie et d'histoire de L' école français de Rome», LIV (1937), pp. 262-230.
- Bruce 1913 = James D. Bruce, *The development of the Mort Arthur theme in Medieval Romance*, «The Romanic Review», IV (1913), pp. 403-447
- Brugnolo 1989 = Furio Brugnolo, *Il libro di poesia nel Trecento*, in Marco Santagata e Antonio Quondam (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Modena, Panini, 1989, pp. 9-23.
- Brugnolo 1995 = Furio Brugnolo, *La scuola poetica siciliana*, in Enrico Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana. 1. Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1995-2004, pp. 265-337.
- Brugnolo 2010 = Furio Brugnolo, *Meandri. Studi sulla lirica veneta e italiana settentrionale del Due-Trecento*, Roma-Padova, Antenore, 2010.
- Brugnolo – Capelli 2019 = Furio Brugnolo e Roberta Capelli, *Profilo delle letterature romanze medievali*, Roma, Carocci, 2019 (prima edizione Roma, Carocci, 2011).
- Bruni 1992 = Francesco Bruni (a cura di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 1992.
- Brunot 1905-1938 = Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française, des origines à 1900*, 11 voll., Paris, Colin, 1905-1938.
- Bubenicek 1997 = Venceslas Bubenicek, *À propos des textes français copiés en Italie: variantes "franco-italiennes" du roman de Guiron le Courtois* », in Bernard Combettes et Simone Monsonégo (a cura di), *Le moyen français: philologie et linguistique, Approches du texte et du discours. Actes du VIIIe Colloque international sur le moyen français. Nancy, 5-6-7 septembre 1994*, Paris, Didier Érudition, 1997, pp. 47-69.
- Burgess – Pratt 2006 = Glyn S. Burgess, Karen Pratt (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages IV. The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2006.
- Burgio 2001 = Eugenio Burgio (a cura di), *Racconti di immagini. Trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

- Buridant 2000 = Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 200.
- Burns 1985 = E. Jane Burns, *Arthurian Fictions: Rereading the Vulgate Cycle*, Columbus, Ohio State University Press, 1985.
- Busby 2004 = Keith Busby, *Arthuriana in the Italian Regions of Medieval Francophonia*, in Gloria Allaire and F. Regina Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians, The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 11-20.
- Cabani 1980 = Maria Cristina Cabani, *Narratore e pubblico nel cantare cavalleresco: i modi della partecipazione emotiva*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLVII (1980), pp. 1-42.
- Cabani 1984 = Maria Cristina Cabani, *Sul Centiloquio di Antonio Pucci*, in Michelangelo Picone e Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari: struttura e tradizione*, Atti del Convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984, pp. 81-95.
- Cabani 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988.
- Cabré 1999 = Miriam Cabré, *Cerverí de Girona and his Poetic Traditions*. London, Tamesis, 1999.
- Calin 1987 = William Calin, *Problèmes littéraires soulevés par les chansons de geste: l'exemple d'Aspremont*, in *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*, X<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Strasbourg, 1985), 2 voll., Aix-en-Provence, CUERMA, 1987, vol. 1, pp. 333-350.
- Calitti 2004 = Floriana Calitti, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti, 2004.
- Camille 1998 = Michael Camille, *The Medieval Art of love: Objects and Subjects of Desire*, London, King, 1998.
- Canettieri 1992 = Paolo Canettieri, *Na Joana e la sezione dei descortz nel canzoniere provenzale N*, «Cultura neolatina», LII (1992), pp. 139-165.
- Canettieri 1995 = Paolo Canettieri, «Descortz es dictatz mot divers». *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto Libri, 1995.

- Canettieri 2010 = Paolo Canettieri, *La poesia dell'estasi*, «Cognitive Philology», III (2010), on-line.
- Capelli 2004 = Roberta Capelli, *The Arthurian Presence in Early Italian Lyric*, in Gloria Allaire and F. Regina Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians, The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 133-144.
- Capusso 2007 = Maria Grazia Capusso, *La produzione franco-italiana dei secoli XIII e XIV: convergenze letterarie e linguistiche*, in *Plurilinguismo letterario*, a cura di Renato Oniga e Sergio Vatteroni, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 159-204.
- Carapezza 2001 = Francesco Carapezza, *Raimbaut travestito da Fedra (BEdT 389.I). Sulla genesi del 'salut' provenzale*, «Medioevo romanzo», XXV (2001), pp. 357-395.
- Carbonaro 1995 = Margherita Carbonaro, *Memorie dantesche nei Cantarei della Guerra di Troia*, «Carte Romanze», Serie I (1995), pp. 39-63.
- Cardini 1983 = Franco Cardini, *Concetto di cavalleria e mentalità cavalleresca nei romanzi e nei cantari fiorentini*, in *I ceti dirigenti nella Toscana tardo comunale. Atti del III convegno (Firenze, 5-7 dicembre 1980)*, Montefiore, Papafava, 1983, pp. 157-192.
- Cardini 1997 = Franco Cardini, *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- Cardini 2006 = Franco Cardini, *L'autunno del medioevo fiorentino. Un "umanesimo cavalleresco"?*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005)*, Spoleto, CISMA, 2006, pp. 513-528.
- Cartago 1994 = Gabriella Cartago, *L'apporto inglese*, in Luca Serianni e Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, III, *Le altre lingue*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 721-750.
- Casapullo 1999 = Rosa Casapullo, *Il Medioevo*, in Francesco Bruni (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Castellani 1980 = Arrigo Castellani, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma, Salerno Editrice, 1980.
- Castellani 2000 = Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 2000.

- Castelnuovo – De Gramatica 2002 = Enrico Castelnuovo e Francesca De Gramatica (a cura di), *Il gotico nelle Alpi (1350-1450)*, catalogo della mostra, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2002.
- Catalano 1920 = Michele Catalano, *La «Dama del Verzù». Cantare del secolo XIV*, «Archivum Romanicum», IV (1920), pp. 141-209.
- Ceccarelli Lemut – Garzella = Maria Luisa Ceccarelli Lemut e Gabriella Garzella (a cura di), *La via Francigena e il basso Valdarno. Vie di terra e d'acqua nel Medioevo fra l'Elsa e il mare. Prospettive della ricerca e primi risultati*, Atti del seminario di studi (Pisa, 4 dicembre 1966), Pisa, Provincia di Pisa, 1998.
- Cella 2000 = Roberta Cella, *I gallicismi nella lingua letteraria del Duecento. Orientamenti degli studi e prospettive della ricerca*, in Edeltraud Werner e Sabine Schwarze (a cura di), *Fra toscanità e italianità. Lingua e letteratura dagli inizi al Novecento*, Tübingen-Basel, Francke, 2000, pp. 47-70.
- Cella 2003 = Roberta Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine de sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.
- Cella 2006 = Roberta Cella, *Il Centiloquio di Antonio Pucci e la Nuova Cronica di Giovanni Villani*, in Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *Firenze alla vigilia del Rinascimento, Antonio Pucci e i suoi contemporanei*, Atti del Convegno di Montreal 22-23 ottobre 2004 McGill University, Fiesole (Fi), Cadmo 2006, pp. 84-110.
- Cella 2015 = Roberta Cella, *Storia dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- Cerchi 1971 = Paolo Cerchi, *Gli «Adynata» dei Trovatori*, «Modern Philology», III (1971), pp. 223-241.
- Cerina – Lavinio – Mulas 1984 = Giovanna Cerina, Cristina Lavinio, Luisa Mulas (a cura di), *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Atti del Convegno di Cagliari, 14-16 aprile 1980, Roma, Bulzoni, 1982.
- Ceron 1998 = Sandra Ceron, *Un tentativo di classificazione del gap*, «Medioevo Romano», XIV (1998), pp. 51-76.
- Cerullo 2009 = Speranza Cerullo, *Lirica e non-lirica nella poesia dei trovatori: intersezioni generiche e metrico-formali tra salut e canso*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1ottobre 2006), a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 155-174.



- Césari 1804-1806 = Antonio Césari, *Vocabolario degli Accademici della Crusca, oltre le giunte fatteci finora, cresciuto d'assai migliaja di voci e modi de' Classici*, 7 voll., Verona Ramanzini, 1804-1806.
- Césari [2002] = Antonio Césari, *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, edizione con testo critico e commento a cura di Alessandra Piva, Roma-Padova, Antenore, 2002.
- Cesarotti [1943] = Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, Firenze, Sansoni, 1943.
- Chauveau 2006 = Jean-Paul Chauveau, *BAJULARE*, version provisoire publiée sur le site internet du FEW ([www.atilf.fr/FEW](http://www.atilf.fr/FEW)), Nancy, ATILF, 2006-in corso.
- Chênerie 1986 = Marie-Luce Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1986.
- Ciavoletta 1976 = Massimo Ciavoletta, *La «malattia d'amore» dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Cigada 1961 = Sergio Cigada, *Il tema arturiano del 'chateau tournant'. Chaucher e Cristine de Pisan*, «Studi Medievali», 3a serie, II (1961), pp. 576-606.
- Cigada 1965 = Sergio Cigada, *La leggenda medievale del Cervo Bianco e le origini della 'matière de Bretagne'*, in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei: Memorie: Classe di Scienze morali, storiche e filosofiche*, 8a serie, XII (1965-1966), pp. 3-120.
- Cignetti 2011 = Luca Cignetti, *Paragrafematici*, in *Encit 2010-2011*, vol. 2 (M-Z), pp. 1033-1034.
- Cigni 1992 = Fabrizio Cigni, *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana (1940-1990)*, lettura introduttiva di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Fasano, Schena, 1992.
- Cigni 1993 = Fabrizio Cigni, *Manoscritti di prose cortesi compilati in Italia (secc. XIII-XIV): stato della questione e prospettive di ricerca*, in Saverio Guida e Franca Latella (a cura di), *La filologia romanza e i codici*, Atti del Convegno di Messina (1991), Messina, Sicania, 1993, vol. 2, pp. 419-441.
- Cigni 1995 = Fabrizio Cigni, *Roman de Tristan in prosa e Compilazione di Rustichello da Pisa in area veneta. A proposito di una recente edizione*, «Lettere italiane», XLVII (1995), pp. 598-622.

- Cigni 2000 = Fabrizio Cigni, *La ricezione medievale della letteratura francese nella Toscana nord-occidentale*, in Edeltraud Werner, Sabine Schwarze (a cura di), *Fra toscanità e italianità. Lingua e letteratura dagli inizi al Novecento*, Tübingen-Basel, Francke, 2000, pp. 71-108.
- Cigni 2003 = Fabrizio Cigni, *Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana*, in Michael Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003, pp. 29-129.
- Cigni 2004 = Fabrizio Cigni, *French Redactions in Italy: Rustichello da Pisa*, in Gloria Allaire and F. Regina Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians, The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 21-40.
- Cigni 2006 = Fabrizio Cigni, *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana. Supplemento 1991-2005*, in Anna Maria Finoli (a cura di), *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei sec. XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 183-233.
- Cigni 2009 = Fabrizio Cigni, *I testi della prosa letteraria e i contatti col francese e col latino. Considerazioni sui modelli*, in Lucia Battaglia Ricci and Roberta Cella (a cura di), *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale. Atti del Convegno di Pisa (25-27 ottobre 2007)*, Roma, Aracne, 2009, pp. 157-181.
- Cigni 2010 = Fabrizio Cigni, *Manuscripts en français, italien, et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIIIe siècle: implications codicologiques, linguistiques, et évolution des genres narratifs*, in Christopher Kleinhenz, Keith Busby (edited by), *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 187-217.
- Cingolani 1988 = Stefano M. Cingolani, *Considerazioni sulla tradizione manoscritta delle vidas trobadoriche*, in Dieter Kremer (a cura di), *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes. 6. Critique textuelle et édition de textes: section 9; Genres littéraires: section 10; Littératures médiévales: section 11; Nouvelles tendances de l'analyse littéraire et stylistique: section 12*, Trèves, Université de Trèves (Trier), 1986, Tübingen, Niemeyer, 1988, VI, pp. 108-15.
- Ciociola 1995 = Claudio Ciociola, *Antonio Pucci*, in Enrico Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana. II. Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 1995-2004, pp. 403-412

- Cirese 1988 = Alberto Mario Cirese, *Ragioni metriche. Versificazioni e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988.
- Coletti 1993 = Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993.
- Coluccia 2011 = Chiara Coluccia, *Napoli aragonese negli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento* in Sergio Lubello (a cura di), *Volgarizzare, tradurre, interpretare nei secc. XIII-XVI. Atti del Convegno internazionale di studio, Studio, Archivio e Lessico dei volgarizzamenti italiani* (Salerno, 24-25 novembre 2010), Strasbourg, ELIPHI, 2011, pp. 87-110.
- Colombo 2013 = Michele Colombo, *La grammatica tra prima e terza Crusca*, in Lorenzo Tomasin (a cura di), *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana. Atti del X Convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (ASLI), Padova-Venezia, 29-30 novembre-1 dicembre 2012*, Firenze, Cesati, 2013, pp. 157-202.
- Coomaraswamy 1945 = Ananda K. Coomaraswamy, *On the Loathly Bride*, «Speculum», XX (1945), pp. 391-404.
- Contini 1952 = Gianfranco Contini, *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani, VII Centenario della morte di Federico II imperatore e re di Sicilia* (10-18 dicembre 1950), Palermo, Renna, 1952, pp. 367-395.
- Cortelazzo 1997 = Michele A. Cortelazzo, *La seconda edizione del 'Vocabolario della Crusca' (1623)*, in Günther Holtus et alii (a cura di), *Italica et Romanica. Festschrift für Max Pfister zum 65. Geburtstag*, 3 voll., Tübingen, Niemeyer, 1997, vol. 1, pp. 393-402.
- Cortelazzo – Paccagnella 1992 = Michele A. Cortelazzo – Ivano Paccagnella, *Il Veneto*, in Francesco Bruni (a cura di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 1992, pp. 220-221.
- Corti 1959 = Maria Corti, *Le fonti del 'Fiore di virtù' e la teoria della 'nobiltà' nel Duecento*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXVI (1959), pp. 1-82. (poi in Ead. *Storia della lingua e storia dei testi*, con una bibliografia a cura di Rossana Saccani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 45-121)
- Corti 1989 = Maria Corti, *Storia della lingua e storia dei testi*, con una bibliografia a cura di Rossana Saccani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989.

- Corti [2005] = Maria Corti, *I suffissi dell'astratto -ore e -ura nella lingua poetica delle origini e Contributi al lessico predantesco, il tipo "il turbato", "la perduta"*, in Ead., *La lingua poetica avanti lo Stilnovo. Studi sul lessico e sulla sintassi*, a cura di Giancarlo Breschi e Angelo Stella, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 3-28 (prima edizione «Rendiconti dell'Accademia Nazionale de Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, VIII (1953), pp. 294-312).
- Corti [2005b] = Maria Corti, *La lingua poetica avanti lo Stilnovo. Studi sul lessico e sulla sintassi*, a cura di Giancarlo Breschi e Angelo Stella, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.
- Cowper 1949 = Frederick A. G. Cowper, *More data on Gautier d'Arras*, «Publications of the Modern Language Association of America», LXIV/1 (1949), pp. 302-316.
- Crescini 1882 = Vincenzo Crescini, *Due studi riguardanti opere minori del Boccaccio*, Padova, Crescini, 1882.
- Cropp 1975 = Glynnis M. Cropp, *Vocabulaire Courtois des Troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975.
- Curtis 1958 = Renée L. Curtis, *The Problems of the Authorship of the Prose Tristan*, «Romania», LXXIX (1958), pp. 314-338.
- Curtis 1963 = Renée L. Curtis, *Les deux versions du Tristan en prose: examen de la théorie de Löseth*, «Romania», LXXXIV (1963), pp. 390-398.
- Curtis 1969 = Renée L. Curtis, *Tristan Studies*, München, Fink, 1969.
- Curtis 1970 = Renée L. Curtis, *Le philtre mal préparé: le thème de la réciprocité dans l'amour de Tristan et Iseut*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, 2 voll, Genève, Droz, 1970, vol. 1, pp. 195-206.
- Curtis 1983 = Renée L. Curtis, *Who Wrote the Prose Tristan? A New Look at an Old Problem*, «Neophilologus», LXVII (1983), pp. 35-41.
- Curtis 1986 = Renée L. Curtis, *Tristan Forsené: the Episode of the Hero's Madness in the Prose Tristan*, in Allison Adams, Armel H. Diverres, Karrren Stern, Kenneth Varty (a cura di), *The Changing Face of Arthurian Romances. Essays on Arthurian Prose Romances in Memory of Cedric E. Pickford*, Cambridge, Brewer, 1986, pp. 10-22.
- D'Achille 1990 = Paolo D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990.

- D'Achille 2016 = Paolo D'Achille, *Architettura dell'italiano di oggi e le linee di tendenza*, in Sergio Lubello (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016, pp. 165-189.
- D'Agostino 1995 = Alfonso D'Agostino, *Itinerari e forme della prosa*, in Enrico Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana. I. Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1995-2004, pp. 527-630.
- D'Agostino 2009 = Alfonso D'Agostino, *Letteratura di proverbi e letteratura con proverbi nell'Italia medievale*, in *Tradition des proverbes et des "exempla" dans l'occident médiéval / Die Tradition der Sprichwörter und "exempla" im Mittelalter. Colloque fribourgeois 2007 / Freiburger Colloquium 2007*, édité par Hugo O. Bizzarri et Martin Rohde, Berlin-New York, De Gruyter, 2009, pp. 105-129.
- D'Aronco 1990 = Gianfranco D'Aronco (a cura di), *La grant Queste del Saint Graal. La grande Ricerca del Santo Graal. Versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Bibl. Arcivescovile, 177, Tricesimo (Udine), Vattori, 1990.*
- Dallapiazza – Schulze-Belli 1990 = Michael Dallapiazza, Paola Schulze-Belli, (a cura di), *Il romanzo di Tristano nella letteratura del Medioevo. Atti del Convegno, Trieste, Associazione cultura medievale, 1990.*
- Dallapiazza 2003 = Michael Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003.
- Dardano 1969 = Maurizio Dardano, *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Roma, Bulzoni, 1969.
- Dardano 1992 = Maurizio Dardano, *Studi sulla prosa antica*, Napoli, Morano, 1992.
- Dardano – Trifone 1985= Maurizio Dardano, Pietro Trifone, *La lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1985.
- Dardi 1992 = Andrea Dardi, *Dalla provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere, 1992.
- Davidshon 1896-1919= Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, 4 voll., Berlin, Mittler, 1896-1919.
- De Briel – Herrmann 1972 = Henri De Briel – Manuel Herrmann, *King Arthur's Knights and the Myths of the Round Table: A new approach to the French Lancelot in Prose*, Paris, Klincksieck, 1972.

- De Conca 2009 = Massimiliano de Conca, *Marcabru*, Lo vers comens cant vei del fai (BdT 293.33), «Lecturae tropatorum», II (2009), 38 pp.
- De Mauro 1967 = Ferdinand Salsure, *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro, Bari, Laterza, 1967 (nuova edizione 2021).
- De Mauro 1970 = Tullio De Mauro, *Per lo studio dell'italiano popolare unitario*, in Annabella Rossi (a cura di), *Lettere da una tarantata*, Bari, De Donato, 1970, pp. 43-75.
- De Mauro 1976 = Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, 2 voll., Bari, Laterza, 1976.
- De Mauro 1978 = Tullio De Mauro, *Gli italiani cominciano a capirsi*, in Id., *Linguaggio e società nell'Italia di oggi*, Torino, ERI, 1978, pp. 131-153 (prima «Rinascita», XXXIII/51-52 (1976), pp. 17-21).
- De Mauro 1991 = Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1991 (prima edizione 1963).
- De Mauro 2005 = Tullio De Mauro, *La fabbrica delle parole. Il lessico e problemi di lessicologia*, Torino, UTET, 2005.
- De Robertis 1961 = Domenico De Robertis, *Problemi di metodo dell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Atti del convegno di studi di Bologna, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 119-138 (poi in Id., *Editi e rari: studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 91-109).
- De Robertis 1966 = Domenico De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento: la tradizione popolare*, in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della lingua italiana*. Vol. III. *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 436-449.
- De Robertis 1978 = Domenico De Robertis, *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- De Robertis 1978b = Domenico De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Editi e rari*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 91-109 (prima edizione in *Studi e problemi di critica testuale*, *Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della*

- Commissione per i testi di lingua* (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 119-138).
- De Robertis 1984 = Domenico De Robertis, *Introduzione e Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima*, in Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari: struttura e tradizione*. Atti del Convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984, pp. 5-24.
- De Robertis 1990 = Domenico De Robertis *La tradizione dei cantari*, in Actes du XI<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals (Barcelona, 22-27 août 1988) (= «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 22), Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1990, II, pp. 425-431
- De Robertis 2002 = Domenico De Robertis, *Introduzione*, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002, vol. 1, pp. 9-38.
- De Sanctis [1997] = Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, 2 voll., Torino, Einaudi-Gallimard, 1997.
- De Sanctis [1974] = Francesco De Sanctis, *Scelta di scritti critici e ricordi*, Torino, UTET, 1986 (prima edizione 1949).
- De Vendittis, 1952 = Luigi De Vendittis, *Linee d'una storia della critica sulla Scuola Siciliana*, «Belfagor», VI (1952), pp. 632-661.
- De Wailly 1847 = Natalis de Wailly, *Notice sur Guillaume Guiart*, «Bibliothèque de l'École des chartes», 2<sup>e</sup> série, III (1846-1847), pp. 1-16.
- Debenedetti 1911 = Santorre Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino, Loescher, 1911 (poi in Id., *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, ed. riveduta, con integrazioni inedite, a cura e con postfazione di Cesare Segre, Padova, Antenore, 1995)
- Debenedetti 1947 = Santorre Debenedetti, *Di alcune differenze di attribuzione tra il Vat. 3793 e il Laur. Red. 9*, «Studi Romanzi» XXXI (1947), pp. 5-21 (poi in Id. *Studi filologici*, con una nota di Cesare Segre, Milano, Franco Angeli 1986).
- Decaria 2018 = Alessio Decaria, *La frottola tra nonsense e paremiografia*, in Elisabetta Benucci, Daniela Capra, Paolo Rondinelli e Salomé Vuelta García (a cura di) *Fraseologia, paremiografia e lessicografia. III Convegno dell'Associazione italiana di Fraseologia e paremiologia Phraisis*, Roma, Aracne, 2018, pp. 143-156.

- Degl'Innocenti 2012 = Luca Degl'Innocenti, *Il poeta, la viola e l'incanto. Per l'iconografia del canterino nel primo Cinquecento*, «Paragone. Letteratura», XCIII/5 (2012), pp. 141-156.
- Degl'Innocenti – Richardson – Sbordoni 2016 = Luca Degl'Innocenti, Brian Richardson, Chiara Sbordoni, *Interactions between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, London – New York, Routledge, 2016.
- Del Popolo 1991 = Concetto Del Popolo, *Appunti per Re Giovanni*, «Italianistica», II (1991), pp. 275-280.
- Delbouille 1973 = Maurice Delboiulle, *À propos des rimes familières à Chrétien de Troyes et à Gautier d'Arras (signification de la fréquence relative des "rimes répétées")*, in *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, pp. 55-65.
- Delcorno Branca 1968 = Daniela Delcorno Branca, *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki, 1968.
- Delcorno Branca 1973 = Daniela Delcorno Branca, *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973.
- Delcorno Branca 1980 = Daniela Delcorno Branca, *Per la storia del Roman de Tristan in Italia*, «Cultura Neolatina», XL (1980), pp. 211-229.
- Delcorno Branca 1986 = Daniela Delcorno Branca, *Tavola Rotonda. Materia arturiana e tristaniana: tradizione e fortuna*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, vol. IV, pp. 270-276.
- Delcorno Branca 1991 = Daniela Delcorno Branca, *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Delcorno Branca 1992 = Daniela Delcorno Branca, *Sette anni di studi sulla letteratura arturiana in Italia. Rassegna (1985- 1992)*, «Lettere Italiane», XLIV (1992), pp. 465-497.
- Delcorno Branca 1992b = Daniela Decorno Branca, *Tradizione italiana dei testi arturiani: note sul Lancelot*, «Medioevo Romanzo», XVII (1992), pp. 215-250.
- Delcorno Branca 1998 = Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia*, Ravenna, Longo, 1998.
- Delcorno Branca 2000 = Daniela Delcorno Branca, *Dal romanzo alla novella e viceversa: il caso dei testi arturiani*, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella



- Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno Editrice 2000, pp. 133-150.
- Delcorno Branca 2001 = Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto a confronto*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Delcorno Branca 2003 = Daniela Delcorno Branca, *Le storie arturiane in Italia*, in Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo. II. Il Medioevo volgare. 2. La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 385-403.
- Delcorno Branca 2004 = Daniela Delcorno Branca, *La tradizione della Mort Artu in Italia*, in Gioia Paradisi, Arianna Punzi (a cura di), *Storia, geografia, tradizioni manoscritte* («Critica del testo», VII/1), Roma, Viella, 2004, pp. 317-339.
- Delcorno Branca 2004b = Daniela Delcorno Branca, *The Italian Contribution: La Tavola Ritonda*, in Gloria Allaire and F. Regina Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians, The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 69-87.
- Delcorno Branca 2006 = Daniela Delcorno Branca, *Prospettive per lo studio della Mort Artu in Italia*, in Anna Maria Finoli (a cura di), *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei secoli XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 67-84.
- Delcorno Branca 2006b = Daniela Delcorno Branca, *Interpretazioni della fine nella tradizione italiana della Mort Artu*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca*. Atti del XLII convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005), Spoleto, CISMA, 2006, pp. 405-425.
- Della Valle 1993 = Valeria Della Valle, *La lessicografia*, in Luca Serianni e Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana. I. I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 29-91.
- Degenhart 1973 = Bernhard Degenhart, *Pisanello in Mantua*, «Pantheon», XXI (1973), pp. 364-411.
- Di Girolamo 1989 = Costanzo Di Girolamo, *I Trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Di Girolamo 1994 = Costanzo Di Girolamo (a cura di), *La letteratura romanza medievale*, Bologna, Il Mulino, 1994.

- Di Girolamo 2006 = Costanzo Di Girolamo, *Madonna mia. Una riflessione sui salutz e una nota per Giacomo da Lentini*, «Cultura neolatina», LXVI (2006), pp. 411-422.
- Di Girolamo 2016 = Costanzo Di Girolamo, *L'alba di Giraut de Borneil in Italia*, «Lecturae tropatorum», IX (2016), pp. 24.
- Di Luca 2013 = Paolo Di Luca, *La posizione del manoscritto Didot nella tradizione della lirica trobadorica*, «Medioevo romanzo», XXXVIII/1 (2013), pp. 88-124.
- Di Stefano 2004 = Giuseppe Di Stefano, *La traduction du Décaméron* in Carla Bozzolo (a cura di), *Un traducteur et un humaniste de l'époque de Charles VI: Laurent de Premierfait*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, pp. 281-306 (prima in Id., *Essais sur le moyen français*, Padova, Liviana Editrice, 1977, pp. 68-96)
- Di Stefano = Giuseppe Di Stefano, *Il Decameron: da Boccaccio a Laurent de Premierfait*, «Studi sul Boccaccio», XXIX (2001), pp. 105-136.
- Di Stefano 2015 = Giuseppe Di Stefano, *Nouveau dictionnaire historique des locutions. Ancien français, moyen français, Renaissance*, 2 voll. Turnhout, Brepols, 2015.
- Dionisotti 1964 = Carlo Dionisotti, *Appunti su antichi testi*, «Italia medioevale e umanistica», VII (1964), pp. 99-131.
- Dionisotti 1965 = Carlo Dionisotti, *Proposta per Guido giudice*, «Rivista di cultura classica e medievale», VII (1965), pp. 452-466.
- Divizia 2008 = Paolo Divizia, *Aggiunte (e una sottrazione) al censimento dei codici delle versioni italiane del Tresor di Brunetto Latini*, «Medioevo Romanzo», XXXII (2008), pp. 377-394.
- Donà 2004-2005 = Carlo Donà, *Cantari e fiabe: a proposito del problema delle fonti*, «Rivista di Studi testuali», VI/VII (2004-2005), pp. 105-137.
- Donà 2007 = Carlo Donà, *Cantari, fiabe, filologi*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, atti del convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, Firenze, Olschki, 2007, pp. 147-170.
- Donà 2009 = Carlo Donà, *La metamorfosi segreta: dalla donna-serpente alla puella venenata*, in Francesco Zambon (a cura di), *La metamorfosi*, Milano, Medusa, 2009, pp. 47-79.
- Dover 2003 = Carol Dover (a cura di), *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, Woodbridge (UK)-Rochester (NY), Boydell & Brewer, 2003.

- Duby 1978 = Georges Duby, *Les Trois Ordres ou L'Imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.
- Duval 2009 = Frédéric Duval, *Le français médiéval*, Turnhout, Brepols, 2009.
- Dykmans 2968 = Marc Dykmans, *Du Monte Mario à l'escalier de Saint-Pierre de Rome*, «Mélanges de l'école française de Rome», LXXX/2 (1968), pp. 547-594
- Edsall 2003 = Mary-Agness Edsall, "True anchoresses are called birds": asceticism as ascent and the purgative mysticism of the Ancrene Wisse, «Viator», XXXIV (2003), pp. 156-186.
- Elwert 1949 = W. Theodor Elwert, *Per una valutazione dell'elemento provenzale nel linguaggio della scuola poetica siciliana*, in Id., *Studien zu den romanischen Sprachen und Literatur. Band III. Saggi di letteratura italiana*, Wiesbaden, Steiner, 1970, pp. 171-204.
- Elwert 1973 = W. Theodor Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973.
- Escoffier 1958 = Simone Escoffier, *La rencontre de la langue d'oïl, de la langue d'oc et du francoprovençal entre Loire et Allier. Limites Phonétiques et Morphologiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.
- Eusebi 1979 = Mario Eusebi, *Reliquie del Tristano di Thomas nella Tavola Ritonda*, «Cultura neolatina», XXXIX (1979), pp. 39-62.
- Fabre 1909 = Césaire Antoine Fabre, *Études sur Peire Cardinal. Estève de Belmont*, «Annales du Midi», XXI (1909), pp. 5-28.
- Fadda 2017 = Emanuele Fadda, *Sentimento della lingua. Per un'antropologia linguistica saussuriana*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.
- Faral 1910 = Edmond Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, Champion, 1910.
- Fassinelli 2018 = Rachele Fassinelli, «Armer se vont Paiens»: il guerriero in armi nell'Entrée d'Espagne, in «La somma delle cose». *Studi in onore di Gianfelice Peron*, a cura di Alvise Andreose, Giovanni Borriero, Tobia Zanon, Padova, Esedra Editrice, pp. 137-150.
- Favati 1962 = Guido Favati, *Osservazioni sul cantare veneto della Ponzela Gaia* in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, 2 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1962, pp. 5-17.

- Fedrick 1967 = Alan Fedrick, *The Love Potion in the French Prose Tristan*, «Romance Philology», XXI (1967), pp. 23–34.
- Ferlampin-Acher – Léonard 1996 = Christine Ferlampin-Acher et Monique Léonard, *La fée et la guivre: Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu. Approche littéraire et concordancier*, (vv. 1237-3252), Paris, Champion, 1996.
- Filipponio 2015 = Lorenzo Filipponio, *Il sostrato celtico e la fonologia galloromanza e galloitalica. Materiali e metodi*, in Lorenzo Filipponio, Christian Seidl (a cura di), *Le lingue d'Italia e le altre. Contatti, sostrati e superstrati nella storia linguistica della Penisola*, Pavia, Franco Angeli Edizioni, 2015, pp. 95-127.
- Filipponio – Seidl 2015 = Lorenzo Filipponio, Christian Seidl (a cura di), *Le lingue d'Italia e le altre. Contatti, sostrati e superstrati nella storia linguistica della Penisola*, Pavia, Franco Angeli Edizioni, 2015.
- Flamini 1895 = Francesco Flamini, *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Giusti, 1895.
- Flamini 1895b = Francesco Flamini, *Per la storia d'alcune antiche forme poetiche italiane e romanze*, in *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Giusti, 1895, pp. 107-196.
- Flamini [1977] = Francesco Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Firenze, Le lettere, 1977 (prima edizione Pisa, Nistri, 1891).
- Flori 1975 = Jean Flori, *Qu'est-ce qu'un bachelor ? Étude historique de vocabulaire dans les chansons de geste du XII<sup>e</sup> siècle*, «Romania», XCVI (1975), pp. 289-314.
- Flori 1995 = Jean Flori, *La chevalerie en France au Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- Flori 2009 = Jean Flori, *La guerra santa. La formazione dell'idea di crociata nell'Occidente cristiano*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Folena 1959 = Gianfranco Folena, «L» da «r» preconsonantico nel pisano antico, «Lingua Nostra», XX (1959), pp. 5-7 (poi in Id., *Lingua nostra*, a cura di Ivo Paccagnella, Roma, Carocci, 2015, pp. 165-166).
- Folena 1970 = Gianfranco Folena, *Cultura poetica dei primi Fiorentini*, «Giornale Storico della letteratura Italiana», CXLVII (1970), pp. 1-42 (poi in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 159-96).

- Folena 1973 = Gianfranco Folena, *“Volgarizzare” e “tradurre”*: idea e terminologia della traduzione dal Medioevo italiano e romanzo all’Umanesimo europeo, in *La traduzione, saggi e studi*, Trieste, Centro per lo studio dell’insegnamento all’estero dell’italiano, 1973, pp. 57-120.
- Folena 1976 = Gianfranco Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta. I, Dalle origini al Trecento*, a cura di Girolamo Arnaldi, Vicenza, 1976, pp. 453-562 (poi in Id., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Programma, 1990, pp. 1-137).
- Folena 1983 = Gianfranco Folena, *L’italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.
- Folena 1990 = Gianfranco Folena, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990 (rist. anastatica: Padova, Libreriauniversitaria 2015).
- Folena 1991 = Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- Formentin 1996 = Vittorio Formentin, *Dal volgare toscano all’italiano* in Enrico Malato (a cura di di), *Storia della letteratura italiana. IV. Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1995-2004, pp. 177-250.
- Formentin 2007 = Vittorio Formentin, *Poesia italiana delle origini. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.
- Formentin 2019 = Vittorio Formentin, *Problemi di localizzazione dei testi e dei testimoni*, in Enrico Malato e Andrea Mazzucchi (a cura di), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent’anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma 23-26 ottobre 2017, Roma, Salerno, 2019, pp. 327-355.
- Formisano 2014 = Luciano Formisano, *L’ecdótica di Cesare Segre: frammenti di un’antologia*, «Ecdótica», XI (2014), pp. 131-154.
- Forni 1996 = Pier Massimo Forni, *Adventures in Speech: Rhetoric and Narration in Boccaccio’s Decameron*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.
- Fourrier 1960 = Anthime Fourrier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age. Les débuts (XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Nizet, 1960.
- Franceschetti 1973 = Antonio Franceschetti, *Rassegna di studi sui cantari*, «Lettere Italiane», XXV (1973), pp. 556-574.

- Francis 1927 = Elizabeth A. Francis, *A hitherto unprinted version of the Passio Sanctae Margaretae with some observations on vernacular derivatives*, «PMLA», XLII (1927), pp. 87-105.
- Frank 1954 = Frank István, «*Tuit cil qui sunt enamourat*» (*Notes de philologie pour l'étude des origines lyriques, II*), «Romania», CCXCVII (1954). pp. 98-108.
- Frappier 1963 = Jean Frappier, *La poésie lyrique en France aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1963.
- Frappier 1963b = Jean Frappier, *Structure et sens du Tristan, version commune, version courtoise*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», VI (1963), pp. 255-281 e pp. 441-454.
- Frappier 1969 = Jean Frappier, *Le motif du don contraignant dans la littérature du Moyen Age*, «Travaux de Linguistique et de Littérature de l'Université de Strasbourg», VII (1969), pp. 8-44 (poi in Id., *Amour Courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973, pp. 225-264).
- Frappier 1972 = Jean Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal, étude sur Perceval ou le Conte du Graal*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1972.
- Frappier 1972b = Jean Frappier, *Étude sur La mort le roi Artu, roman du XIIIe siècle: dernière partie du Lancelot en prose, troisième édition revue et augmentée*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1972 (prima edizione: Paris, Droz, 1936).
- Frappier 1973 = Jean Frappier, *Amours courtois et Table ronde*, Genève, Droz, 1973.
- Frappier 1977 = Jean Frappier, *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977.
- Fрати 1893 = Carlo Frati, *Ricerche sul Fiore di virtù*, «Studi di filologia romanza», VI/1 (1893), pp. 247-447.
- Frosini 1996 = Giovanna Frosini, *Il principe e l'eremita. Sulla tradizione dei testi italiani della storia di «Barlaam e Iosafas»*, «Studi medievali», XXXVII/1 (1996), pp. 1-63.
- Frosini 1999 = Giovanna Frosini, *Dall'Oriente all'Occidente. Il romanzo di Barlaam e Iosafas: circolazione e utilizzazione dei testi*, «I Quaderni Del m.æ.S. - Journal of Mediæ Ætatis Sodalitium», II/1 (1999), pp. 113-143.
- Frosini 2010 = Giovanna Frosini, *Note linguistiche sul manoscritto Riccardiano 2533 di Guittone*, in Lino Leonardi (a cura di), *Il Canzoniere Riccardiano di Guittone. Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533, con riproduzione fotografica e digitale*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 59-93.

- Frosini 2014 = Giovanna Frosini, *Volgarizzamenti*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. II. Prosa letteraria*, Roma, Carocci, 2014, pp. 17-72.
- Frosini 2016 = Giovanna Frosini, *Il volgare*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a cura di), *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*. Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, vol. 2, pp. 505-533.
- Frosini 2020 = Giovanna Frosini, *Il Duecento*, in Ead. (a cura di), *Storia dell'Italiano. La lingua, i testi*, Roma, Salerno Editrice, 2020, pp. 39-79.
- Frugoni 1968 = Chiara Settis Frugoni, *Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», LXXX (1968), pp. 213-256.
- Frugoni 1970 = Chiara Frugoni, *Il mosaico di Otranto: modelli culturali e scelte iconografiche*, «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», LXXXII (1970), pp. 243-270.
- Galent-Fasseur 1997 = Valérie Galent-Fasseur, *L'Épopée des pèlerins. Motifs eschatologiques et mutations de la chanson de geste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Gallais 1993 = Pierre Gallais, *Bléheri, la cour de Poitiers et la diffusion de récits arthuriens sur le continent*, in *Moyen Age et Littérature comparée*, Actes du Septième Congrès National (Poitiers 27-29 mai 1965), Paris, Didier, 1967, pp. 47-79.
- Gambino 2000 = Francesca Gambino, *L'anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique des troubadours*, «Cahiers de civilisation médiévale», XLIII (2000), pp. 33-90.
- Gambino 2000b = Francesca Gambino, *Caso, imitazione, parodia. Osservazioni sulle attribuzioni "inverosimili" nella tradizione manoscritta provenzale*, «Studi Mediolatini e Volgari», XLVI (2000), pp. 35-84.
- Gambino 2010 = Francesca Gambino, *Guglielmo di Poitiers, Ab la douzor del temps novel (BdT 183.1)*, «Lecturae tropatorum», III (2020), 51 pp.
- Gambino 2012 = Francesca Gambino, *Sur quelques expressions du vers de dreit nien de Guilhem de Poitiers (183.7)*, «Revue des langues romanes», CXVI (2012) pp. 439-460.

- Gamillscheg 1957 = Ernst Gamillischeg, *Historische französische Syntax*, Tübingen, Niemeyer, 1957.
- Garibotto 1928 = Celestino Garibotto, *Giullari e cantastorie a Verona*, «La Rassegna», XXXVI (1928), pp. 337-340.
- Gaspari 1878 = Adolf Gaspari, *Die Sicilianische Dichterschule des dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin, Weidmann, 1878.
- Gaspari 1883 = Adolf Gaspari, *Il poema italiano di Fiorio e Biancifiore*, «Giornale di Filologia romanza», IV (1883), pp. 1-7.
- Gensini 1989 = Stefano Gensini, *Elementi di storia linguistica italiana*, Bergamo, Minerva Italica, 1989.
- Gerratana 1975 = Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, 4 voll., Torino, Einaudi, 1975.
- Gerritsen – Van Melle 1999 = Willem P. Gerritsen, Anthony G. Van Melle, *Miti e personaggi del Medioevo: dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, edizione italiana a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Milano, Mondadori, 1999.
- Giambullari [1989] = Pierfrancesco Giambullari, *Regole della lingua fiorentina*, edizione critica a cura di Ilaria Bonomi, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- Giannetti 2009 = Andrea Giannetti, *Per una edizione critica della versione italiana F del Libro dei Sette Savi di Roma*, «Annali dell'istituto Universitario Orientale di Napoli», LI/1 (2009), pp. 335-376.
- Giannini 1995-1998 = Gabriele Giannini, *Qualità dei gallicismi e fenomeni di attrazione del significante presso i poeti federiciani*, «Quaderni di filologia romanza», XII-XIII (1995-1998), pp. 327-349.
- Gibson – Har-Peled = Shimon Gibson and Misgav Har-Peled, *On the Locations of Mons Gaudii in Northern Jerusalem*, «Bulletin of the Anglo-Israel Archaeological Society», XXXVII (2019), pp. 113-140.
- Giovanardi 1987 = Claudio Giovanardi, *Linguaggi scientifici e lingua comune nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Glessgen 1995 = Martin-Dietrich Glessgen, *Okzitanische Skriptaformen III. Provence, Dauphinois, a) Provence*, in *Lexicon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, herausgegeben von Günter Holtus-Michael Metzeltin-Christian Schmitt, Band



- II, 2 *Die einzelnen romanischen Sprachen und Sprachgebiete vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1995, pp. 425-434.
- Glessgen – Pfister 1995 = Martin-Dietrich Glessgen – Max Pfister, *Okzitanische Skriptaformen I. Limousin/Périgord*, in *Lexicon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, herausgegeben von Günter Holtus-Michael Metzeltin-Christian Schmitt, Band II, 2 *Die einzelnen romanischen Sprachen und Sprachgebiete vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, pp. 412-419.
- Glessgen – Trotter 2016 = Martin-Dietrich Glessgen – David A. Trotter (a cura di), *La régionalité lexicale du français au Moyen Âge. Volume thématique issu du colloque de Zurich* (7-8 sept. 2015), Strasbourg, ELiPhi, 2016.
- Gorni 1972 = Guglielmo Gorni, *Storia del Certame coronario*, «Rinascimento», s. II, XII (1972), pp. 135-181.
- Gorni 1976 = Guglielmo Gorni, *Certame coronario*, «Lingua nostra», XXXVII/1-2 (1976), pp. 11-14.
- Gorni 1978 = Guglielmo Gorni, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica», I (1978), pp. 79-94.
- Gougenheim 1929 = Georges Gougenheim, *Étude sur les périphrases verbales de la langue française*, Paris, Les Belles Lettres, 1929.
- Gougenheim 1935 = Georges Gougenheim, *Éléments de Phonologie française. Étude descriptive des sons du français au point de vue fonctionnel*, Paris, Les Belles Lettres, 1935.
- Gougenheim 1939 = Georges Gougenheim, *Réflexions sur la phonologie historique du français*, «Travaux du cercle linguistique de Prague», VIII (1939), pp. 262-269.
- Gougenheim 1940 = Georges Gougenheim, *Système grammatical de la langue française*, Paris, d'Artrey-Ronteix d'Artrey, 1938 (nuova edizione d'Artrey, 1974).
- Gougenheim 1966 = Georges Gougenheim, *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*, Paris, Picard, 1966 (nuova edizione Omnibus, 2008)
- Graf 1885 = Arturo Graf, *Appunti per la storia del ciclo brettonico in Italia*, «Giornale storico della letteratura italiana», V (1885), pp. 80-130.
- Graffi 2019 = Giorgio Graffi, *Breve storia della linguistica*, Roma, Carocci, 2019.
- Graffi 2019b = Giorgio Graffi, *Due secoli di pensiero linguistico: dai primi dell'Ottocento a oggi*, Roma, Carocci, 2019 (prima edizione 2010).

- Grafström 1958 = Åke Grafström, *Etude sur la graphie des plus anciennes chartes languedociennes avec un essai d'interprétation phonétique*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1958.
- Grafström 1968 = Åke Grafström, *Etude sur la morphologie des plus anciennes chartes languedociennes*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1968.
- Grafström 1991 = Åke Grafström, *Observations sur Lo Codi*, «Romania», CXII (1991), pp. 155-186.
- Gregorovius [1973] = Ferdinand Gregorovius, *Storia della città di Roma nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1973.
- Grieve 1997 = Patricia Grieve, *Floire and Blancheflor and the European Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Grimbert 1988 = Joan T. Grimbert, *Yvain dans le miroir. Une Poétique de la réflexion*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1988.
- Grimbert 1994 = Joan T. Grimbert, *Translating Tristan-love from the Prose Tristan to the Tavola Ritonda*, «Romances Languages Annual», VI (1994), pp. 92-97.
- Guénon [1990] = René Guénon, *Simboli della scienza sacra*, traduzione di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1990 (testo originale in *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris, Gallimard 1962).
- Guerreau 1982 = Alain Guerra, *Renaud de Bâgé: Le bel inconnu. Structure symbolique et signification sociale*, «Romania», CIII (1982), pp. 28-82.
- Guida 1979 = Saverio Guida, *Per il testo della Tavola Ritonda. Una redazione umbra*, «Sicilorum Gymnasium», XXXII (1979), pp. 637-667.
- Guida 1971 = Saverio Guida, *Sulle fonti della Tavola Ritonda*, in *Studi in onore di Adelchi Attisant*, Napoli, Giannini, 1971, pp. 129-155.
- Guiette 1972 = Robert Guiette, *Li conte de Bretaine sont si vain et plaisant*, «Romania», LXXXVIII (1967), pp. 1-12 (poi in Id., *Questions de littérature*, Gent, Romanica Gandensia, 1972, pp. 33-43).
- Guionvarc'h 1984 = Christian J. Guionvarc'h, *Mythologie celtique et littérature arthurienne*, in Charles Foulon, Jean-Claude Lozac'hmeur, Maud Ovazza, Annick Richard et Michel Rousse (a cura di), *Sir Gawain and the Green Knight. Actes du 14ème Congrès International Arthurien*, 2 voll., Rennes 16-21 août 1984, vol. 2, pp. 753-757.

- Guthmüller 1989 = Bodo Guthmüller, *Die volgarizzamenti*, in Hans R. Jaus und Erich Köhler (a cura di), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters (GRLMA)* 11 voll., Heidelberg, Winter, 1968-1993, vol. 10, *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance. II. Die Literatur bis zur Renaissance*, Banddirektor August Buck, pp. 201-254.
- Hackett 1970 = Winifred Mary Hackett, *La langue de Girart de Roussillon*, Genève, Droz, 1970.
- Harf-Lacner 1984 = Laurence Harf-Lacner, *Les Fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion 1984 (traduzione italiana a cura di Silvia Vacca, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989).
- Harvey 2011 = Ruth Harvey, *On the date of Gaucelm Faidit's dialogue with Albertet (BdT 16,16), with a note on Ara nos sia guitz*, «Cultura neolatina», LXXI (2011), pp. 9-21.
- Heijkant 1989 = Marie-José Heijkant, *La tradizione del Tristan in prosa in Italia e proposte di studio sul Tristano Riccardiano*, Nijmegen, Sneldruk Enschede, 1989.
- Heijkant 1995 = Marie-José Heijkant, *Iseut aux Blanches Mains dans le Tristano Riccardiano: le motif de l'homme entre deux femmes et le motif de la femme abandonnée*, «Tristania», XVI (1995), pp. 63-75.
- Heijkant 1999 = Marie-José Heijkant, «E' ti saluto con amore». *Messaggi amorosi epistolari nella letteratura arturiana italiana*, «Medioevo romanzo», XXIII/2 (1999), pp. 277-298).
- Heijkant 2002 = Marie-José Heijkant, «E re non è altro dire che scudo e lancia e elmo»: *il concetto di regalità nella «Tavola Ritonda»*, in Carlo Donà, Francesco Zambon (a cura di), *La regalità*, Roma, Carocci, 2002, pp. 217-229.
- Heijkant 2004 = Marie-José Heijkant, *From France to Italy: the Tristan textes*, in Gloria Allaire and F. Regina Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians, The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 41-68.
- Heijkant 2005 = Marie-José Heijkant, *Tristano in prospettiva europea. A proposito di un recente volume*, «Lettere Italiane», LVII (2005), pp. 272-286.

- Heinermann 1935 = Thomas Heinermann, *Zur Zeitbestimmung der Werke Gautiers von Arras und zu seiner Stellung zu Chrétien von Troyes*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LIX/3-4 (1935), pp. 237-245.
- Hildebrand 1884 = Friedrich H. Hildebrand, *Über das französische Sprachelement im Liber Censualis Wilelms I. von England*, «Zeitschrift für romanische Philologie», VIII (1884), pp. 321-362.
- Hinton 2011 = Thomas Hinton, *New beginnings and false dawns: a reappraisal of the Elucidation prologue to the Conte del Graal cycle*, «Medium Ævum», LXXX/1 (2011), pp. 41-55.
- Holtus 1979 = Günter Holtus, *Lexicalische Untersuchungen zur Interferenz: die franko-italienische «Entrée d'Espagne»*, Tübingen, Niemeyer, 1979.
- Holtus 1985 = Günter Holtus, *La matière de Bretagne en Italie: quelques réflexions sur la transposition du vocabulaire et des structures sociales*, in Charles Foulon, Jean-Claude Lozac'hmeur, Maud Ovazza, Annick Richard, Michel Rousse (a cura di), *Sir Gawain and the green Knight*, Actes du 14ème Congrès International Arthurien (Rennes, 16-21 Août 1984), 2 voll., Rennes, Presses Universitaires de Rennes II, 1985, vol. 1, pp. 324-345.
- Hope 1971 = Thomas E. Hope, *Lexical Borrowing in the Romance Languages: A Critical Study of Italianisms in French and Gallicisms in Italian from 1100 to 1900*, 2 voll., New York, New York University Press, 1971.
- Hope 1973 = Thomas E. Hope, *Gallicisms in Dante's Divina Commedia: a stylistic problem?* In William Rothwell, W. R. J. Barron, David Blamires, Lewis Thorpe (a cura di), *Studies in Medieval Literature and Languages: in memory of Frederick Whitehead*, Manchester, Manchester University Press, 1973.
- Infurna 1990 = Marco Infurna, *La Queste del Saint Graal in Italia e il manoscritto udinese*, in Gianfranco D'Aronco (a cura di), *La grant Queste del Saint Graal. La grande Ricerca del Santo Graal. Versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Bibl. Arcivescovile, 177*, Tricesimo (Ud), Vattori, 1990, pp. 49-57.
- Infurna 1999 = Marco Infurna, *Intertestualità e mise en abyme*, in Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (sotto la direzione di), *Lo spazio letterario del Medioevo. II. Il Medioevo volgare, 1. La produzione del testo*, Roma, Salerno editrice, 1999.

- Ippolito 2001 = Marguerite-Marie Ippolito, *Bernard de Ventadour, troubadour limousin du XIIIe siècle, prince de l'amour courtois et de la poésie romane*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Jakobson 1966 = Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Jensen 1986 = Frede Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen, Niemeyer, 1986.
- Jordan – Wool 1984 = Louis Jordan – Susan Wool, *Inventory of Western Manuscripts in the Biblioteca Ambrosiana from the Medieval Institute of the University of Notre Dame, the Frank M. Folsom Microfilm Collection*, Notre Dame, University of Notre Dame, Press, 1984.
- Jung 1987 = Marc-René Jung, *Le «Roma de Troie» en prose di manuscrit Rouen, Bibl. Mun. O.33, «Romania», CVIII (1987), pp. 433-460.*
- Kalinke 2001 = Marianne E. Kalinke (a cura di), *The Arthur of the North. The Arthurian Legend in the Norse and Rus' Realms*, Cardiff, University of Wales Press, 2011.
- Kay 2007 = Sarah Kay, *Grafting the knowledge community: The purposes of verse in the Breviari d'amor of Matfre Ermengaud*, «Neophilologus», XCI/3 (2007), pp. 361-373.
- Kay 2009 = Sarah Kay, *How long is a quotation? Quotations from the troubadours in the text and manuscripts of the Breviari d'Amor*, «Romania», CXXVII (2009), pp. 1-29.
- Kay 2009b = Sarah Kay, *Knowledge and truth in quotations from the troubadours: Matfre Ermengaud, Compagnon, Lyotard, Lacan*, «Australian journal of French studies», XLVI/3 (2009), pp. 178-190.
- Keller 1953 = Hans-Erich Keller, *Étude descriptive sur le vocabulaire de Wace*, Berlin, Akademie Verlag, 1953.
- Keller 1986 = Rudolf B. Keller, *Die deutsche Sprache und ihre historische Entwicklung*, Hamburg, Buske, 1986.
- Kennedy 1986 = Elspeth Kennedy, *Lancelot and the Grail: A Study of the Prose Lancelot*, New York-Oxford, Clarendon Press-Oxford University Press, 1986.
- Köhler 1962 = Eric Köhler, *Trobadorlyrik und höfischer Roman: Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters*, Berlin, Rütten und Lönning, 1962 (poi *Ricchezza e liberalità nella poesia trobadorica*, in Id., *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, a cura di Mario Mancini, Padova, Liviana, 1976, pp. 39-79).

- Köhler 1976 = Eric Köhler, *Senso e funzione del termine joven*, in *Sociologia della «Fin'amor»*. *Saggi trobadorici*, a cura di Mario Mancini, Padova, Liviana, 1976, pp. 233-256.
- Köhler 1976b = Erich Köhler, *Il sistema sociologico del romanzo francese medievale*, «Medioevo Romanzo», III (1976), pp. 321-344.
- Köhler 1980 = Erich Köhler, «*Conseil des barons*» e «*jugement des barons*». *Fatalità epica e diritto feudale nella «Chanson de Roland»*, in Id. *Per una teoria materialistica della letteratura. Saggi francese*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 43-84.
- Krauss 1980 = Henning Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlo Magno in Italia*, a cura di Andrea Fassò, di Padova, Liviana, 1980.
- Laborde 1853 = Leon de Laborde, *Notice des émaux, bijoux et objets divers, exposes dans les galeries du musée du Louvre*, 2 voll., Paris, Vichon, 1853.
- Lacanale 2020 = Marcella Lacanale, *S'en est de branche en branche alez: il Roman de Renart tra raccolta e ciclo*, Roma, Viella, 2020.
- Lagomarsini 2015 = Claudio Lagomarsini, "Je laisse la prose pour vers". *Sulla genesi dei testi in versi nei romanzi arthuriani in prosa del XIII secolo*, «Critica del testo», I/3, 2015, pp. 297-314.
- Landino [1974] = Cristoforo Landino, *Scritti critici e teorici*, a cura di Roberto Cardini, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1974.
- Landolfi 2005 = Arianna Landolfi, «*Le queor est vn mult saluage beste*». *I sensi in una traduzione anglo-normanna dell'Ancrene Wisse*, (London, British Library, Cotton Vitellius F. VII), «Critica del testo», VIII/1 (2005), pp. 183-228.
- Lane 1986 = Roland Lane, *A critical review of the major studies of the relationship between the Old French Floire et Blancheflor and its Germanic adaptations*, «Nottingham Medieval Studies», XXX (1986), pp. 1-19.
- Lannutti 2001 = Maria Sofia Lannutti, *Rime francesi e gallicismi nella poesia italiana delle Origini*, «Studi di lessicografia italiana», XVIII (2001), pp. 5-37.
- Larghi 2020 = Gerardo Larghi, *Guilhem de Saint Gregori e un'area della mappa letterario-mecenatesca provenzale finora trascurata*, «Lecturae tropatorum», XIII (2020), 51 pp.
- Larson 2007 = Pär Larson, *Ço es amors e altre possibili tracce italiane in poesia occitanica del secolo XIII*, in Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni e Sergio

- Vatteroni (a cura di), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, 2 voll. Pisa, Pacini, 2007, vol. 1, pp. 777-803.
- Lazar 1964 = Moshé Lazar, *Amour courtois et 'fin'amors' dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.
- Lazzerini 2001 = Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001.
- Lazzerini 2005 = Lucia Lazzerini, *Une jalousie particulière : la «reina de Fransa» dans le roman de Flamenca*, in Dominique Billy e Ann Buckley (a cura di), *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70<sup>ème</sup> anniversaire*, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 47-57.
- Lazzerini 2016 = Lucia Lazzerini, *L'enigma dell'alba di Giraut de Bornelh (Reis glorios, BdT 264,64): dalla lettura faciliore al dubbio metodico*, «Cultura neolatina», LXXVI (2016), pp. 9-66.
- Le Goff 1971 = Jacques Le Goff, *Méluquine maternelle et défricheuse*, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», XXVI/3-4 (1971), pp. 587-622.
- Le Goff 1977 = Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident. 18 essais*, Gallimard, Paris, 1977.
- Le Goff 1985 = Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
- Le Goff 1996 = Jacques Le Goff, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996.
- Le Goff 1999 = Jacques Le Goff, *Saint François d'Assise*, Paris, Gallimard, 1999.
- Lecco 2013 = Margherita Lecco, *Fonti francesi per il Cantare di Carduino*, «Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica», LXVI/2 (2013), pp. 21-38.
- Lecco 2016 = Margherita Lecco, *Per un'analisi della ricezione dei lais oitanici nella letteratura italiana (secoli XIII-XIV)*, «Romance Philology», LXX/2 (2016), pp. 331-348
- Lecco 2018 = Margherita Lecco, *Motivi narrativi e prestiti letterari nel Cantare di Ponzela Gaia*, «Rivista di studi italiani», XXXVI (2018), pp. 156-168.
- Lecoy 1956 = Félix Lecoy, *Sur Gerbert de Metz: lieux et date*, «Romania», CCCVIII (1956), pp. 417-435.
- Lenoble-Pinson 1989 = Michèle Lenoble-Pinson, *Poil et plume: termes de chasse et langue courante. Vénerie, fauconnerie, chasse à tir*, Paris-Louvain-la-Neuve, Duculot, 1989.

- Lenoble-Pinson 2013 = Michèle Lenoble-Pinson, *Dictionnaire de termes des chasse passés dans la langue coutante. Poil et plume*, Paris, Champion 2013.
- Leonardi 1987 = Lino Leonardi, *Problemi di stratigrafia occitanica. A proposito delle «Recherches» di François Zufferey*, «Romania», CVIII (1987), pp. 354-386.
- Leonardi 1996 = Lino Leonardi, "A volerla ben volgarizzare...": *teorie sella tradizione biblica in Italia (con appunti sull'Apocalisse*, «Studi Medievali», XXXVII/1(1996), pp. 171-201.
- Leonardi 1998 = Lino Leonardi (a cura di), *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 1998.
- Leonardi 2001 = Lino Leonardi (a cura di), *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, 4 voll., Tavarnuzze-Impruneta, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2001.
- Leonardi 2006 = Lino Leonardi, "Nuovi" *manoscritti della Mort le roi Artu*, in Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni (a cura di), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, 2 voll., Pisa, Pacini 2006, vol. 2, pp. 883-898.
- Leonardi 2009 = Lino Leonardi, *Tra i Siciliani, i trovatori e Guittone: Pisa e la prima tradizione della lirica italiana*, in Lucia Battaglia Ricci e Roberta Cella (a cura di), *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, Roma, Aracne, 2009, pp. 137-156.
- Leonardi – Maggiore 2016 = Lino Leonardi – Marco Maggiore (a cura di), *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana. I primi trent'anni dell'Istituto CNR – Opera del Vocabolario Italiano 1985-2015*. Atti del Convegno internazionale di Firenze, 16-17 dicembre 2015, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.
- Letizia Rizzo 1949 = Palma M. Letizia Rizzo, *Influssi provenzali e francesi sulla lingua della scuola poetica siciliana*, «Convivium», V (1949), pp. 740-748.
- Letizia Rizzo 1953 = Palma M. Letizia Rizzo, *Elementi francesi nella lingua dei poeti siciliani della "Magna Curia"*, «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», I (1953), pp. 115-129.
- Letizia Rizzo 1954 = Palma M. Letizia Rizzo, *Elementi francesi nella lingua dei poeti siciliani della "Magna Curia" (continuazione)*, «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», II (1954), pp. 93-149.



- Levi 1914b = Ezio Levi, *Cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, «Giornale storico della letteratura italiana», supplemento XVI (1914).
- Levi 1915 = Ezio Levi, *Poesia di corte e poesia di corte nel Trecento*, Livorno, Giusti, 1915.
- Lévi-Strauss 1958 = Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- Lévi-Strauss 1973 = Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973.
- Lewis 1936 = Clive S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford University Press, 1936.
- Liborio 1982 = Mariantonia Liborio, *Storie di dame e trovatori di Provenza*, Milano, Bompiani, 1982.
- Librandi 2017 = Rita Librandi, *L'italiano della Chiesa*, Roma, Carocci, 2017.
- Liburnio 1526 = Niccolò Liburnio, *Le tre fontane di messer Nicolo Liburnio in tre libri diuise, sopra la grammatica, et eloquenza di Dante, Petrarca et Boccaccio (...)* *S'aggiunge ultimamente un Dialogo sopra certe lettere, over caratteri trovati per messer Gioban Giorgio Trissino*, in Vinegia, per Gregorio de Gregorii, 1526.
- Limentani 1961 = Alberto Limentani, *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere Italiane» XIII (1961) pp. 20-77.
- Limentani 1977 = Alberto Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.
- Limentani 1984 = Alberto Limentani, *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, in Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari: struttura e tradizione*. Atti del Convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984, pp. 49-74.
- Limentani [1992] = Alberto Limentani, *L'«Entrée d'Espagne» e i Signori d'Italia*, a cura di Marco Infurna e Francesco Zambon, Padova, Antenore, 1992.
- Linker 1979 = Robert White Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, Mississippi, University of Mississippi, 1979.
- Lodén 2021 = Sofia Lodén, *French Romance, Medieval Sweden and the Europeanisation of Culture*, Cambridge, Brewer, 2021.
- Löffel 1934 = Kurt Löffel, *Beiträge zur Geschichte von montjoie, mit einem Anhang über die Sitte des Steinwerfens und die Bildung von Steinhaufen*, Tübingen, Göbel, 1934.

- Löfstedt 1996 = Leena Löfstedt, *Li Quatre Livre des Reis et la traduction en ancien français du Décret de Gratien*, «Neuphilologische Mitteilungen», XCVII/3 (1996), pp. 315-328.
- Lomagistro 2003 = Barbara Lomagistro, *Tristano e Isotta nelle letterature slave* in Michael Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta: la fortuna di un mito europeo*, Trieste, Edizioni Parnaso 2003, pp. 175-188.
- Lombardelli 1586 = Orazio Lombardelli, *Discorso intorno ai contrasti che si fanno sopra la Gierusalemme liberata di Torquato Tasso*, Mantova, per Francesco Osanna, 1586 e Ferrara, per Vittorio Baldini, 1586.
- Loomis 1941 = Roger S. Loomis, *The Arthurian Legend before 1139*, «Romanic review», XXXII (1941), pp. 3-38.
- Loomis 1949 = Roger S. Loomis, *Arthurian Tradition & Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949.
- Loomis 1951 = Roger S. Loomis, *The Fier Baiser in Mandeville's Travel, Arthurian romance, and Irish saga*, «Studi Medievali», n. s. XVII (1951), pp. 104-113.
- Loomis 1959 = Roger S. Loomis (a cura di), *Arthurian literature in the Middle Ages. A collaborative History*, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- Loomis 1959b = Roger S. Loomis, *The oral diffusion of the Arthurian legend*, in Id. (a cura di), *Arthurian literature in the Middle Ages. A collaborative History*, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp. 52-63.
- Lopriore 1956 = Giuseppe I. Lopriore, *Il Corbaccio*, «Rassegna della Letteratura Italiana», VI (1956), pp. 483-489.
- Lorenzo Gradín 2005 = Pilar Lorenzo Gradín, «*Quei che le mura empion di sogni*»: *Lanzarote y la Dama del Lago en el Norte de Italia*, «Medioevo Romanzo», XXIX (2005), pp. 415-432.
- Löseth 1890 = Eilert Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Bouillon, 1890.
- Losi 2005 = Simonetta Losi, *La televisione buona maestra d'italiano?*, «Lingua italiana d'oggi», II (2005), pp. 269-280.
- Lot 1918 = Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1918.

- Louis 1946-1947 = René Louis, *De l'histoire à la légende. I. Girart, comte de Vienne (... 819-877) et ses fondations monastiques, II et III. Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste: Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon, , 3 voll., Auxerre, Imprimerie Moderne, 1946-1947.*
- Luna 1536 = Fabricio Luna, *Vocabulario di cinquemila vocaboli toscani non men oscuri che utili e necessarij del Furioso, Bocaccio, Petrarca e Dante nouamente dechiarati e raccolti da Fabricio Luna per, alfabeto adutilita d'ichi legge, scriue e fauella opra noua & aurea, Napoli, Giovanni Sultzbach, 1536 (Stampato in Napoli, per Giouanni Sultzbach alemanno appreso alla gran corte dela Vicaria, adi 27. di ottobre 1536).*
- Maffei 1734 = Scipione Maffei, *Indice delli libri che si ritrovano nella raccolta del nobile signor Giulio Saibante patrizio veronese, Verona, Stamperia della Fenice, 1734.*
- Malato 1995-2004 = Enrico Malato (a cura di di), *Storia della letteratura italiana, 14 voll., Roma, Salerno Editrice, 1995-2004.*
- Malato 2000 = Enrico Malato, *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi (a cura di), Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 17-29.*
- Malkiel 1945 = Yakov Malkiel, *Development of the Latin Suffixes -antia and -entia in the Romance Languages, with special regard to Ibero-Romance, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1945.*
- Mancini 1997 = Mario Mancini (a cura di), *Letteratura francese medievale, Bologna, Il Mulino, 1997.*
- Manni 1742 = Domenico Maria Manni, *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio, Firenze, Con licenza de' Superiori, 1742.*
- Manni 1979 = Paola Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco, «Studi di grammatica italiana», VIII (1979), pp. 115-179.*
- Manni 1985 = Paola Manni, *Galileo accademico della Crusca. Esperienza galileiana e cultura linguistica nella Firenze del primo Seicento, in La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica Italiana, Atti del Congresso internazionale per il IV Centenario*

- dell'Accademia della Crusca, Firenze 29 settembre-2 ottobre 1983, Firenze, Accademia della Crusca, 1985, pp. 119-136.
- Manni 2003 = Paola Manni, *Il Trecento toscano: la lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, in Francesco Bruni (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- Manni 2011 = Paola Manni, *Scavi nel lessico galileiano*, in Elisabetta Benucci e Raffaella Setti (a cura di) *La Lingua di Galileo*, Atti del Convegno di Firenze, 13 dicembre 2011, Firenze, Accademia della Crusca, 2011, pp. 89-105.
- Manni 2016 = Paola Manni, *La lingua del Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- Mantovani 2013 = Dario Mantovani, *Una prospettiva inedita per un cantare antico: le fonti scritte della Guerra di Troia in ottava rima*, «Critica del testo», XVI/1, (2013), pp. 113-42.
- Mantovani 2014 = Dario Mantovani, *Un'“officina” di genere, tra cantare e poema in ottava rima*, «Critica del testo», XVII/3 (2014), pp. 45-73.
- Mantovani 2016 = Dario Mantovani, *Cantare, poema, ciclo: il laboratorio della scrittura in ottava rima*, «Critica del testo», XIX/2 (2016), pp. 161-166.
- Maraschio 1993 = Maraschio, *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, I. *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 139-227.
- Marazzini 1989 = Claudio Marazzini, *La teoria della catastrofe nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, in Id., *Storia e coscienza della lingua in Italia dall'Umanesimo al Romanticismo*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, pp. 17-46.
- Marazzini 1992 = Claudio Marazzini, *Il Piemonte e la Valle d'Aosta*, in Francesco Bruni (a cura di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 1992, pp. 1-54.
- Marazzini 2002 = Claudio Marazzini, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Marazzini 2009 = Claudio Marazzini, *L'ordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Marazzini 2010 = Claudio Marazzini, *Editoria e lingua*, in *Encit 2010-2011*, vol. 1 (A-L), pp. 413-414.
- Margueron 1966 = Claude Margueron, *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

- Mariani 1988 = Annajulia Mariani, *La donna del Vergiù; cantare ed affresco*, in Antonino Franceschetti (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale di letteratura italiana (Toronto, Hamilton, Montreal 6-10 maggio 1985), 3 voll., Firenze, 1988, vol. 1, pp. 369-373.
- Mazzatinti 1886-1888 = Giuseppe Mazzatinti, *Inventario dei manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, Firenze-Roma, Bencini, 1886-1888.
- Mazzini 1981 = Franco Mazzini, *Anticipazioni sugli affreschi della Torre di Frugarolo*, in Luigi Tamburini (a cura di), *Studi e ricerche di Storia dell'arte in memoria di Luigi Mallé*, Torino, Associazione Amici dei Musei Civici di Torino, 1981, pp. 91-96.
- Mehtonen 1996 = Päivi Mehtonen, *Old Concepts and New Poetics, Historia, Argumentum and Fabula in the Twelfth- and Early Thirteenth Century Latin Poetics of Fiction*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1996.
- Méla 1984 = Charles Méla, *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984.
- Meletinskij 1991 = Eleazar Moisevič Meletinskij, *Le conte entre le mythe et la nouvelle*, in Domenico A. Conci (a cura di) *Da spazi e tempi lontani. La fiaba nelle tradizioni etniche*, Napoli, Guida, 1991, pp. 43-55.
- Meletinskij 2014 = Eleazar Moisevič Meletinskij, *Poetica storica della novella*, edizione italiana a cura di Massimo Bonafin, Macerata, eum, 2014 (titolo originale: *Istoričeskaja poëtika novelly*, Moskva, Nauka, 1990).
- Meliga 1994 = Walter Meliga, *Les études graphématiques et la tradition des troubadours*, «Revue des langues romanes», XCVIII (1994), pp. 31-47.
- Meliga 2006 = Walter Meliga, *La tradizione manoscritta dei trovatori genovesi*, in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale*, Atti del Convegno per Genova capitale della cultura Europea 2004, a cura di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 151-162.
- Meliga 2010 = Walter Meliga, *Gaucelm Faidit et la (les) croisade(s)*, in *Gaucelm Faidit, amours voyages et débat*, Moustier-Ventadour, Carrefour Ventadour, 2010, pp. 25-36.
- Ménard 1970 = Philippe Ménard, *La déclaration amoureuse dans la littérature arthurienne au XIIe siècle*, «Cahiers de civilisation médiévale», XIII (1970), pp. 33-42.

- Ménard 1981 = Philippe Ménard, *Le don en blanc qui lie le donateur, réflexion sur un motif de conte* in *An Arthurian Tapestry: Essay in Honor of Lewiw Thorpe*, edited by Kenneth Varty, Glasgow, University of Glasgow, 1981, pp. 37-53.
- Ménard 1992 = Philippe Ménard, "Je sui encore bachelier de jovent" (*Aimeri de Narbonne, v. 766*) : les représentations de la jeunesse dans la littérature française aux XIIe et XIIIe siècles. *Étude des sensibilités et mentalités médiévales*, in *Les Âges de la vie au Moyen Âge*, Actes du colloque du département d'études médiévales de l'Université de Paris-Sorbonne et de l'université Friedrich-Wilhelm de Bonn, Provins, 16-17 mars 1990, textes réunis par Henri Dubois et Michel Zink, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1992, pp. 171-186.
- Ménard 1993 = Philippe Ménard, *Le personnage de Kahédin et la passion amoureuse dans le Tristan en prose*, «The Institute of Language and Culture», 10 (1993), pp. 1-22 (poi in *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose. Études sur les romans de la Table Ronde*, Genève, Droz, 1999, pp. 149-162).
- Ménard 1999 = Philippe Ménard, *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose. Études sur les romans de la Table Ronde*, Genève, Droz, 1999.
- Ménard 2005 = Philippe Ménard, *L'édition du Devisement du Monde de Marco Polo*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», CXLIX/1 (2005), pp. 407-435.
- Meneghetti 1984 = Maria Luisa Meneghetti, *Duplicazione e specularità nel romanzo arturiano (dal «Bel Inconnu» al «Lancelot-Graal»)*, in Henning Krauss und Dietmar Rieger (a cura di) *Mittelalterstudien Erich Köhler zum Gedenken*, Heidelberg, Winter, 1984, pp. 206-717.
- Meneghetti 1985 = Maria Luisa Meneghetti, "Fonte" e "modello culturale" nei romanzi cortesi, in Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella (a cura di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 65-81.
- Meneghetti 1987 = Maria Luisa Meneghetti, *Signification et fonction réceptionnelle de l'Elucidation du Perceval*, in Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (a cura di), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. 2, pp. 55-69.

- Meneghetti 1992 = Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992 (1<sup>a</sup> ed. Modena, Mucchi, 1984).
- Meneghetti 1992b = Maria Luisa Meneghetti, *Scrivere in carcere nel medioevo*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Maria Picchio Simonelli*, a cura di Pietro Frassica, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 185-199.
- Meneghetti 1999 = Maria Luisa Meneghetti, *Figure dipinte e prose di romanzi. Prime indagini su soggetto e fonti del ciclo arturiano di Frugarolo*, in Enrico Castelnuovo (a cura di), *Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, Milano, Electa, 1999, pp. 75-84.
- Meneghetti 2002 = Maria Luisa Meneghetti, *La cultura visiva (affreschi, rilievi, miniature)*, in Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. II. La circolazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 463-488.
- Meneghetti 2003 = Maria Luisa Meneghetti, *La tradizione della lirica provenzale ed europea*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 77-99.
- Meneghetti 2009 = Maria Luisa Meneghetti, *Modi della narrazione per figure nell'età della cavalleria*, in Marco Praloran, Serena Romano, (diretto da), *Figura e racconto / Figure et Récit. Narrazione letteraria e narrazione figurative in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento*, Atti del Convegno di studi, Losanna, 23-26 novembre 2005, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 89-109.
- Meneghetti 2010 = Maria Luisa Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo. Francia, Spagna, Italia*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- Meneghetti 2015 = Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.
- Meneghetti – Bertelli – Tagliani 2012 = Maria Luisa Menghetti, Sandro Bertelli, Roberto Tagliani, *Nuove acquisizioni per la protostoria del codice Hamilton 390 (già Saibante)*, «Critica del testo» XV/1 (2012), pp. 75-126.
- Menichetti 1978 = Aldo Menichetti, *Riletture di testi antichi. 1. Neri de' Visdomini. 2. Bonagiunta e Dante*, «Medioevo romanzo», V (1978), pp. 347-361.

- Menichetti 1993 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- Menichetti 1999 = Aldo Menichetti, *Le tenzoni fittizie di Chiaro Davanzati*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, Atti del Convegno internazionale, Losanna, 13-15 novembre 1997, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 33-46.
- Menichetti 2012 = Caterina Menichetti, *Le citazioni liriche nelle biografie provenzali (per un'analisi stilistico-letteraria di vidas e razos)*, «Medioevo Romanzo», XXXVI/1 (2012), pp. 128-160.
- Mennung 1890 = Albert Mennung, *Der Bel inconnu des Renaut de Beaujeu in seinem Verhältnis zum Lybeaus Disconus, Carduino und Wigalois. Eine litterar-historische Studie*, Halle, Kandler, 1890.
- Meyer 1886 = Paul Meyer, *Notice d'un ms. Messin (Montpellier 164 et Libri 96)*, «Romania», XV (1886), pp. 161-191.
- Meyer 1904 = Paul Meyer, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le Moyen-Age*, Roma, Tipografia della Reale Accademia dei Lincei, 1904.
- Micha 1939 = Alexandre Micha, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Droz, 1939.
- Micha 1987 = Alexandre Micha, *Essays sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, 1987.
- Migliorini 1940 = Bruno Migliorini, Bruno (1940), *Purismo e neopurismo*, «Lingua nostra», II (1940), p. 47.
- Migliorini 1941 = Bruno Migliorini, *La sostituzione dei forestierismi: improvvisa o graduale?*, «Lingua nostra», III (1941), pp. 138-140.
- Migliorini 1941b = Bruno Migliorini, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1941.
- Migliorini 1948 = Bruno Migliorini, *Lingua e cultura*, Roma, Tumminelli, 1948.
- Migliorini 1960 = Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni 1960 (nuova ed. Milano, Bompiani, 2019).
- Migliorini 1971 = Bruno Migliorini, Migliorini, *Parole "più italiane" e "meno italiane"*, «Lingua nostra», XXXIII (1971), pp. 50-52.
- Migliorini – Baldelli 1984 = Bruno Migliorini, Ignazio Baldelli, *Breve storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1984.



- Milani 2008 = Matteo Milani, *Travisamenti onomastici nel Fiore di Virtù*, «La parola del testo», X (2008), pp. 113-27.
- Millett 1992 = Bella Millett, *The origins of the Ancrene Wisse: new answers, new questions*, «Medium Ævum», LXI/2 (1992), pp. 206-228.
- Moignet 1973 = Gérard Moignet, *Grammaire de l'ancien français : morphologie-syntaxe*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Monaci 1885 = Ernesto Monaci, *Sulle divergenze dei Canzonieri nell'attribuzione di alcune poesie*, «Atti della Reale Accademia dei Lincei», s. IV, I (1885), pp. 657-662.
- Monfrin [2001b] = Jacques Monfrin, *Le roman de Belris, le Bel Inconnu, Carduino*, in *Études de philologie romane*, Paris, Droz, 2001, pp. 493-511 (prima ed. in *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano*, Atti del primo simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987), a cura di Günter Holtus, Henning Krauss, Peter Wunderli, Tübingen, Niemeyer, 1989, pp. 161-176).
- Monteverdi 1909 = Angelo Monteverdi, *La leggenda di S. Eustachio*, «Studi Medievali», III (1909), pp. 169-229.
- Monteverdi 1910 = Angelo Monteverdi, *I testi della leggenda di S. Eustachio*, «Studi Medievali», III (1910), pp. 392-498.
- Monteverdi 1951 = Angelo Monteverdi, *L'opera poetica di Federico II imperatore*, «Studi Medievali», XVII (1951), pp. 1-20, (poi in Id., *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 35-58).
- Monteverdi 1958 = Angelo Monteverdi, *Un libro d'Ovidio e un passo del Filocolo*, in Anna Granville Hatcher et Karl L. Selig (a cura di), *Studia philologica et litteraria in honorem Leo Spitzer*, Bern, Francke, 1958, pp. 335-340.
- Morabito 1984 = Raffaele Morabito, *Parola e scrittura*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Morabito 2012 = Raffaele Morabito, *The Italian Cantari between Orality and Writing*, in *Medieval oral literature* edited by Karl Reichl, Berlin, De Gruyter, 2012, pp. 371-386.
- Morani 2002 = Moreno Morani, *Introduzione alla linguistica latina*, München, LINCOM, 2002.
- Morato 2010 = Nicola Morato, *Il ciclo di «Guiron le courtois». Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010.

- Moretti 1977 = Italo Moretti, *La via Francigena in Toscana*, «Ricerche storiche», II (1977), pp. 383-406.
- Morgana 1994 = Silvia Morgana, *L'influsso francese*, in Luca Serianni e Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana. III. Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 671-719.
- Morgana 2003 = Silvia Morgana, *Capitoli di storia linguistica italiana*, Milano, LED, 2003.
- Morgana 2004 = Silvia Morgana, *La prima traduzione italiana dell' "History of America di W. Robertson"*, in Fabrizio Frasnedi e Riccardo Tesi Tesi (a cura di), *Lingue stili traduzioni. Studi di linguistica e stilistica italiana offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, Firenze, Cesati, 2004, pp. 301-322.
- Morgana 2009 = Silvia Morgana, *Breve storia della lingua italiana*, Roma, Carocci, 2009.
- Morgana 2011 = Silvia Morgana, *Volta e la lingua della comunicazione scientifica*, in *Mosaico italiano*, Firenze, Cesati, 2011, pp. 75-97.
- Morgana 2011b = Silvia Morgana, *Federico Borromeo e la lingua italiana*, in *Mosaico italiano*, Firenze, Cesati, 2011, pp. 173-200.
- Morgana 2011c = Silvia Morgana, *Fasi dell'elaborazione del Proemio ascoliano attraverso documenti autografi* in *Mosaico italiano*, Firenze, Cesati, 2011, pp. 221-261.
- Morin 1962 = Edgar Morin, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962.
- Morlino 2010 = Luca Morlino, *La letteratura francese e provenzale nell'Italia medievale*, in Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, Amedeo de Vincentiis (a cura di), *Atlante della letteratura italiana, I. Dalle origini al Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 27-40.
- Morlino 2010 = Luca Morlino, *Contributi al lessico franco-italiano*, «Medioevo letterario d'Italia», VII (2010), pp. 65-85.
- Morlino 2015 = Luca Morlino, *Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana*, «Francigena», I (2015), pp. 5-81.
- Morlino 2016 = Luca Morlino, *Scavi nel lessico e restauri al testo dell'Aquilon de Bavière di Raffaele da Verona*, «Francigena», II (2016), pp. 131-152.
- Morlino – Sogliani 2016 = Luca Morlino, Daniela Sogliani (a cura di), *Gli archivi digitali dei Gonzaga e la cultura letteraria in età moderna*, Milano, Skira, 2016.

- Mortara Garavelli 1988 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.
- Murgia 2012 = Giulia Murgia, «*Specchio*» e «*ammunimento di tutti gli altri amanti*»: dal *Kahedin del Tristan en prose al Ghedino della Tavola Ritonda*, «*Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature*», III/2 (2012), pp. 104-133.
- Murgia 2015 = Giulia Murgia, *La Tavola Ritonda tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015.
- Neuschäfer 1969 = Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München, Fink, 1969.
- Neuschäfer 1983 = Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccace et l'origine de la nouvelle: le problème de la codification d'un genre médiéval*, in Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano et Pamela D. Stewart (a cura di), *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval: La Nouvelle*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 103-110.
- Nerlich 1995-1996 = Michael Nerlich, *Quand l'histoire des idées s'aventure: annotations à l'histoire du mot "adventura" - "aventure"*, «*Travaux de linguistique et de philologie*», XXXIII-XXXIV (1995-1996), pp. 347-364.
- Nicotra 1880 = Vincenzo Nicotra, *Il gallicismo in Italia*, Catania, Coco, 1880.
- Noto 2003 = Giuseppe Noto, «*Intavolare*». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari). I. *Canzonieri provenzali*. 4. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana. P (Plut. 41.42), Modena, Mucchi, 2003.
- Nykrog 1973 = Per Nykrog, *Two creators of narrative form in twelfth century France: Gautier d'Arras-Chrétien de Troyes*, «*Speculum*», XLVIII/2 (1973), pp. 258-276.
- Nykrog 1996 = Per Nykrog, *Chrétien de Troyes: Romancier discutabile*, Geneva, Droz, 1996.
- Nyrop 1897 = Kristoffer Nyrop, *Kysset og dets historie*, København, Der Nordiske forlag, 1897 (traduzione italiana a cura di Annalisa Merlino, *Storia del bacio*, Roma, Donzelli, 1995).
- O'Sullivan 2005 = Daniel E. O'Sullivan, *Marian devotion in thirteenth-century French lyric*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.

- Offord 1979 = Malcom H. Offord, *Étude comparative du vocabulaire de Cligès de Chrétien de Troyes et d'Ille et Galeron de Gautier d'Arras*, «Cahiers de lexicologie», XXXIV (1979), pp. 37-52.
- Ong 1986 = Walter Jackson Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Ong 1989 = Walter Jackson Ong, *Interfacce della parola*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Oroz Arizcuren 1987 = Franciso J. Oroz Arizcuren, *Melodie provenzali nelle Cantigas de Santa Maria*, in *Text – Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt. Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag*, Wiesbaden-Stuttgart, Steiner, 1987, pp. 134-147.
- Padoan 1963 = Giorgio Padoan, *Sulla datazione del Corbaccio*, «Lettere italiane», XV (1963), pp. 1-27.
- Pagliano 1991 = Graziella Pagliano, *Il motivo dell'infante abbandonato in letteratura: considerazioni su alcuni testi italiani*, in *Enfance abandonnée et société en Europe, XIVe-XXe siècle. Actes du colloque international de Rome (30 et 31 janvier 1987)* Rome, École Française de Rome, 1991, pp. 879-895.
- Palermo 2004 = Massimo Palermo, *Le perifrasi imminenziali in italiano antico* in Maurizio Dardano e Gianluca Frenguelli (a cura di), *SintAnt. La sintassi nell'italiano antico*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Università "Roma Tre", 18-21 settembre 2002), Roma, Aracne, 2004, pp. 323-349.
- Paris 1886 = Gaston Paris, *Études sur les romans de la Table Ronde. Guinglain ou Le bel inconnu*, «Romania», XV (1886), pp. 1-24.
- Parodi 1889 = Ernesto G. Parodi, *Dialecti toscani*, «Romania» 18 (1889), pp. 590-625.
- Pastore Stocchi 1980 = Manlio Pastore Stocchi, *Le fortune della letteratura cavalleresca e cortese della Treviso medievale e una testimonianza di Lovato Lovati in Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 6° Centenario della morte, 31 agosto – 3 settembre 1979, Treviso, Comitato manifestazioni Tomaso da Modena, 1980, pp. 201-217.
- Pastoreau 1972 = Michel Pastoreau, *Le bestiaire héraldique au Moyen Age*, «Revue française d'héraldique et de sigillographie», XLI (1972), pp. 3-17.
- Pastoreau 1976 = Michel Pastoreau, *Les armoires*, Turnhout, Brepols, 1976.

- Pastoureau 1978 = Michel Pastoureau, *Les armoiries de Tristan dans la littérature et l'iconographie médiévales*, «Gwéchal», I (1978), pp. 9-32.
- Pastoureau 1979 = Michel Pastoreau, *Traite d'héraldique*, Paris, Picard, 1979.
- Pastoureau 1980 = Michel Pastoureau, *Armoiries et devises des chevaliers de la Table Ronde. Etude sur l'imagination emblématique à la fin du Moyen Age*, «Gwéchal», III (1980), pp. 29-127.
- Patota 1999 = Giuseppe Patota, *Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Patota 2017 = Giuseppe Patota, *La quarta corona. Pietro Bembo e la codificazione dell'italiano scritto*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- Payen 1970 = Jean Charles Payen, *Littérature française. 1. Le Moyen Âge*, Paris, Arthaud, 1970 (nuova ed. 1990).
- Pellegrini 1960 = Giovan Battista Pellegrini, *Appunti di grammatica storica del provenzale*, Pisa, Libreria Goliardica, 1960.
- Perrot 2009 = Michelle Perrot, *La chambre des dames*, in Ead. *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009, pp. 167-215.
- Perugi 2001 = Maurizio Perugi, *Trovatori in lingua d'oc e poeti del Duecento italiano nel laudario di Iacopone*, in *Iacopone da Todi*, Atti del XXXVII Convegno storico internazionale, Todi, 8-11 ottobre 2000, Spoleto (Perugia), Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2001, pp. 205-232.
- Petrocchi 1957 = Giorgio Petrocchi, *Ascesi e mistica trecentesca*, Firenze, Le Monnier, 1957.
- Pézard 1959 = André Pézard, recensione a *Ponzela Gaia*, cantare dialettale inédo del sec. XV, a cura di Giorgio Varanini, 1957, «Romania», LXXX (1959), pp. 95-109.
- Pezzè 2015 = Stefano Pezzè, *Sul processo elaborativo del Certame coronario*, in Alvaro Barbieri e Elisa Gregori (a cura di), *L'autorialità plurima Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*. Atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014), Padova, Esedra, 2015, pp. 365-377.
- Pfister 1959 = Max Pfister, *Beiträge zur altprovenzalischen Grammatik*, «Vox Romanica», XVII (1959), pp. 281-362.

- Pfister 1960 = Max Pfister, *Die Entwicklung der inlautenden Konsonantengruppe -PS- in den romanischen Sprachen mit besonderer Berücksichtigung des Altprovenzalischen*, Bern, Francke, 1960.
- Pfister 1970b = Max Pfister, *Observations sur la langue de Girart de Roussillon* in «Revue de Linguistique Romane», XXXIV (1970), pp. 314-325.
- Pfister 1970c = Max Pfister, *Die Anfänge der altprovenzalischen Schriftsprache*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXXVI (1970), pp. 305-323.
- Philipot 1896 = Emmanuel Philipot, *Un épisode d'Érec et Énide: La Joie de la Cour. — Mabon l'enchanteur*, «Romania», XCVIII (1896), pp. 258-294.
- Pierreville 2001 = Corinne Pierreville, *Gautier d'Arras, l'autre Chrétien*, Paris, Champion, 2001.
- Picone 1977 = Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione dell'ottava*, in Marga Cottino-Jones, Edward F. Tuttle (a cura di), *Boccaccio: Secoli di vita*, Atti del Congresso Internazionale *Boccaccio 1975*, Università di California, Los Angeles, 17-19 ottobre 1975, Ravenna, Longo, 1977, pp. 53-65.
- Picone 1984 = Michelangelo Picone, *La matière de Bretagne nei cantari* in Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari: struttura e tradizione*, Atti del Convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984, pp. 87-102.
- Picone 2007 = Michelangelo Picone, *Il cantare cavalleresco*, in Michelangelo Picone e Luisa Rubini (a cura di), *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, Atti del convegno internazionale di Zurigo, (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), Firenze, Olschki, 2007, pp. 259-275.
- Picone – Bendinelli Predelli 1984 = Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari: struttura e tradizione*, Atti del Convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984.
- Picone – Di Stefano – Stewart 1983 = Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano et Pamela D. Stewart (a cura di), *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval: La Nouvelle*, Actes du Colloque international de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), Montréal, Plato Academic Press, 1983

- Picone – Rubini 2007 = Michelangelo Picone e Luisa Rubini (a cura di), *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo, (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), Firenze, Olschki, 2007.
- Pioletti 1984 = Antonio Pioletti, *Forme del racconto arturiano: Peredur, Perceval, Bel Inconnu*, Carduino, Napoli, Liguori, 1984.
- Pistolesi 2004 = Elena Pistolesi, *Il parlar spedito. L'italiano di chat, e-mail e SMS*, Esedra, Padova, 2004.
- Poli 1997 = Andrea Poli, *La lingua dei trovatori. Una rassegna critica degli studi*, «Studi Medievali», III serie, XXXVIII (1997), pp. 891-929.
- Poli di Spilimbergo 1973 = Silvia Poli di Spilimbergo, *Un ricordo della Pulzella Gaia in Eubea*, «Lettere Italiane», XXV (1973), III, pp. 356-360.
- Polimeni 2014 = Giuseppe Polimeni, *Poesia popolare*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto, I. Poesia*, Roma, Carocci, 2014, pp. 258-290.
- Pollidori 1999 = Valentina Pollidori, *Analisi, trattamento e codifica dei dati testuali per la base di dati del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario italiano», IV (1999), pp. 375-406.
- Pomaro 1993 = Gabriella Pomaro, *Ancora, ma non solo, sul volgarizzamento di Valerio Massimo*, «Italia Medioevale e Umanistica», XXXVI (1993), pp. 199-232.
- Prada 2015 = Massimo Prada, *L'italiano in rete. Usi e generi della comunicazione mediata tecnicamente*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- Praloran 2003 = Marco Praloran, *Il poema in ottava. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003.
- Praloran 2007 = Marco Praloran, *Alcune osservazioni sullo studio delle strutture formali nei cantari*, in Michelangelo Picone e Luisa Rubini (a cura di), *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, Atti del convegno internazionale di Zurigo, (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), Firenze, Olschki, 2007, pp. 3-17.
- Punzi 1997 = Arianna Punzi, *Per la fortuna dei romanzi cavallereschi nel Cinquecento: il caso della Tavola Ritonda*, «Anticomoderno», IV (1997), pp. 131-154.
- Punzi 1998 = Arianna Punzi, *Per una nuova edizione della Tavola Ritonda*, in Giovanni Ruffino (a cura di), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Palermo, 18-24 settembre 1995), Tübingen, 1998, vol. 7, pp. 727-739.

- Punzi 1999 = Arianna Punzi, *Arturiana italiana. In margine ad un libro recente*, «Critica del testo», II/3 (1999), pp. 985-1007.
- Punzi 2005 = Arianna Punzi, *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005.
- Rabboni 2013 = Renzo Rabboni, *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, l'ecloga volgare e la prima imitazione petrarchesca*, Roma, Aracne, 2013.
- Rabboni 2013b = Renzo Rabboni, *Per il testo (e la datazione) dei Cantari di Lancelotto*, in Id., *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, l'ecloga volgare e la prima imitazione petrarchesca*, Roma, Aracne, 2013, pp. 137-180.
- Rabeyroux – Roland 1990 = Anne Rabeyroux et Véronique Roland, *La mort du trouvère: Kahedin et la mise en scène du lyrisme*, in *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose, études réunies par Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1990, pp. 191-206.
- Raffaelli 2005 = Sergio Raffaelli, *Tra Pomba e UTET: l'Accademia d'Italia*, in Gian Luigi Beccaria – Elisabetta Soletti (a cura di), *La lessicografia a Torino dal Tommaseo al Battaglia. Atti del Convegno di Torino-Vercelli, 7-9 novembre 2002*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 263-282.
- Raffaelli 2006 = Sergio Raffaelli, *La Vicenda dei neologismi a corso forzoso nell'Accademia d'Italia*, in Giovanni Adamo – Valeria Della Valle (a cura di), *Che fine fanno i neologismi? A cento anni dalla pubblicazione del Dizionario moderno di Alfredo Panzini. Atti della Giornata di studio*, Roma, 20 maggio 2005, Firenze, Olschki, 2006, pp. 91-104.
- Ragni 1986 = Eugenio Ragni, *Cantari*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, vol. 1, pp. 492-500.
- Rajna 1876 = Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ricerche e studi*, Firenze, Sansoni, 1876 (nuova edizione 1900).
- Rajna 1888 = Pio Rajna, *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale: gli eroi bretoni nell'onomastica italiana del secolo XII*, «Romania», XII (1888), pp. 161-185 e pp. 355-365.
- Rajna 1897 = Pio Rajna, *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale*, «Romania», XXVI (1897), pp. 34-73.
- Rajna 1913 = Pio Rajna, *Intorno a due antiche coperte con figurazioni tratte dalle storie di Tristano*, «Romania», XLII (1913), pp. 517-579.



- Ramello 2008 = Laura Ramello, *L'edizione del "Livre du Chevalier Errant" (BnF ms. fr. 12559)*, in Tommaso III di Saluzzo, *Il Libro del Cavaliere Errante (BnF ms. fr. 12559)*, a cura di Marco Piccat, Boves, Araba Fenice, 2008, pp. 37-45.
- Ranalli 2009 = Omerita Ranalli, «*Ti prego, Musa, aiuta la mia mente*». *Oralità e scrittura nelle forme popolari di improvvisazione in ottava rima*, «*Bollettino di italianistica*», II (2009), pp. 193-208.
- Rasmo 1980 = Nicolò Rasmo, *L'età cavalleresca in Val d'Adige*, Milano, Electa, 1980.
- Raynaud de Lage 1971 = Guy Raynaud de Lage, *De quelques images de Chrétien de Troyes chez Gautier d'Arras*, in *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, a cura del Comitato promotore, Padova, Liviana, 1971, pp. 489-494.
- Raynaud de Lage 1973 = Guy Raynaud de Lage, *Manuel pratique d'ancien français*, préface de George Guogenheim, Paris, Picard, 1973.
- Regis 2010 = Riccardo Regis, *Geosinonimi*, in *Encit 2010-2011*, vol. 1 (A-L), pp. 561-563.
- Regis 2015 = Riccardo Regis, *Dal dialetto di koinè al dialetto rustico. Itinerari (socio)linguistici nella poesia di Remigio Bertolini*, «*Rivista italiana di linguistica e dialettologia*», XVII (2015), pp. 71-96.
- Renzi 1964 = Lorenzo Renzi, *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*, Padova, CEDAM, 1964.
- Renzi 1970 = Lorenzo Renzi, *Per la lingua dell'Entrée d'Espagne*, «*Cultura Neolatina*», XXX (1979), pp. 59-87.
- Renzi 1976 = Lorenzo Renzi, *Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo. L'epica carolingia nel Veneto*, in Giacomo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi (a cura di), Gianfranco Folena (diretto da), *Storia della cultura veneta. I. Dalle Origini al Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 563-589.
- Renzi 1988-1995 = Lorenzo Renzi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., Bologna, Il Mulino, 1988-1995.
- Renzi 2008 = Lorenzo Renzi, *Le piccole strutture. Linguistica, poetica e letteratura*, a cura di Alvisè Andreose, Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cepraga con la collaborazione di Marina Doni, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Renzi 2012 = Lorenzo Renzi, *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, Bologna, Il Mulino, 2012.

- Resconi 2009 = Stefano Resconi, *Note sulla sezione iniziale del canzoniere provenzale P*, «Critica del testo», XII/1 (2009), pp. 203-237.
- Reyerson 2010 = Kathryn L. Reyerson, *La mobilità sociale. Réflexion sur le rôle de la femme*, in Sandro Carocci (a cura di), *La mobilità sociale nel Medioevo*, Roma, École française de Rome, 2010, pp. 491-511.
- Richard 2003 = Jean Richard, *Il santo viaggio. Pellegrini e viaggiatori nel Medioevo*, Roma, Jouvence, 2003
- Rinoldi 1988 = Paolo Rinoldi, *Spigolature guidiane*, «Medioevo romanzo», XXII/1 (1998), pp. 61-111.
- Rinoldi 1999 = Paolo Rinoldi, *Per la tradizione indiretta della "Fiorita" di Guido da Pisa. Due manoscritti dell'"Aquila"*, «La Parola del testo», III/1 (1999), pp. 113-131.
- Rivarol [2013] = Antonie de Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, a cura di Gérard Dessons, Paris, Manucius, 2013.
- Roach 1977 = Eleanor Roach, *La tradition manuscrite du Roman de Mélusine par Coudrette*, «Revue d'histoire des textes», VII (1977), pp. 185-233.
- Robertson 1989 = Elizabeth Robertson, *The rule of the body: the feminine spirituality of the Ancrene Wisse*, in Sheila Fisher et Janet E. Halley (a cura di), *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1989, pp. 109-134.
- Robertson 1990 = Elizabeth Robertson, *Early English Devotional Prose and the Female Audience*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1990.
- Roggia 2014 = Carlo Enrico Roggia, *Poesia narrativa*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci, 2014, pp. 85-153.
- Rohlf's 1966 = Gerhard Rohlf's, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. I. Fonetica, II. Morfologia, III. Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi, 1968.
- Romano 1997 = Giovanni Romano (a cura di), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 1997
- Roncaglia 1961 = Aurelio Roncaglia (a cura di), *Le più belle pagine della letteratura d'oc e d'oïl*, Milano, Nuova Accademia, 1961.
- Roncaglia 1965 = Aurelio Roncaglia, *Per la storia dell'ottava rima*, «Cultura neolatina», XXV (1965), pp. 5-14.

- Roncaglia 1969 = Aurelio Roncaglia, *Trobar clus: una discussione aperta*, «Cultura neolatina», XXIX (1969), pp. 1-55.
- Roncaglia 1995 = Aurelio Roncaglia, *“Secundum naturam vivere” ed il movimento trovadoresco*, in Dante Della Terza (a cura di) *Da una riva all'altra: studi in onore di Antonio D'Andrea*, Roma, Cadmo, 1995, pp. 29-40.
- Ronjat 1930-1941 = Jules A. Ronjat, *Grammaire historique [sic] des parlers provençaux modernes*, 4 voll., Montpellier, 1930-1941.
- Rospoche 2013 = Massimo Rospoche, *Dall'oralità alla stampa: rivoluzione o transizione? I cantastorie nel sistema multimediale del Cinquecento*, in Paolo Pombeni, Heinz-Gerhard Haupt (a cura di), *La transizione come problema storiografico. Le fasi critiche dello sviluppo della modernità (1494-1973)*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 151-171.
- Rossetti Brezzi 1997 = Elena Rossetti Brezzi, *Testimonianze trecentesche nel territorio alessandrino*, in Giovanni Romano (a cura di), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino, Fondazione Cassa di Risparmi di Torino, 1997, pp. 15-35.
- Rossi 1962 = Aldo Rossi, *Proposta per un titolo: il Corbaccio*, «Studi di filologia italiana», XX (1962), pp. 383-390.
- Rossi 1995 = Luciano Rossi, *Guittone, i trovatori e i trovieri*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della sua morte*, Atti del Convegno Internazionale di Arezzo 22-24 aprile 1994, a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati; Montpellier, Société des Langues romanes, 1930-1941, pp. 11-31.
- Rothwell 2000 = William Rothwell, *The Trial Scene in Lanval and the Development of the Legal Register in Anglo-Norman*, «Neuphilologische Mitteilungen», CI/1 (2000), pp. 17-36.
- Rozza 2013-2014 = Silvia Rozza, *I Cantari di Lancillotto e il trattamento delle fonti francesi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2013-2014, relatrice: prof.ssa Maria Luisa Meneghetti, correlatore: prof. Dario Mantovani.
- Rozza 2016 = Silvia Rozza, «*Racconta il libro e lla storia verace*»: *i Cantari di Lancillotto e le strategie di ripresa della fonte*, «Critica del testo», XIX/2 (2016), pp. 199-231.
- Rozza 2020 = Silvia Rozza, *Il sistema dei generi nella poesia lirica romanza medievale*, Tesi di dottorato in Filologia e Critica, XXXII ciclo, Università di Siena - Universidade

- de Santiago de Compostela, A.A. tutor: prof.ssa Maria Sofia Lannutti; prof.ssa Pilar Lorenzo Gradín.
- Rozza 2021 = Silvia Rozza, *Lancillotto "cambia direzione": la materia arturiana ritorna ai versi*, in Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni e Giulio Martire, *Lo snodo/la svolta. Permanenze, riemersioni e dialettica dei livelli di cultura nel testo*, Macerata, eum, 2021, pp. 169-184.
- Ruíz Doménec 1986 = José Enrique Ruíz Doménec, *La mujer que mira. Crónica de la cultura cortés*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986.
- Rychner 1955 = Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, Droz-Giard, 1955.
- Sabatini 1997 = Francesco Sabatini, *L'italiano: dalla letteratura alla nazione. Linee di storia linguistica italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 1997.
- Sabatini 2011 = Francesco Sabatini, *L'italiano nel mondo moderno. Saggi scelti dal 1968 al 2009*, a cura di Vittorio Coletti et alii, 3 voll., Napoli, Liguori, 2011.
- Sacchi 2009 = Luca Sacchi, *Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*, Milano, LED, 2009.
- Salvarani 2009 = Luana Salvarani, *I documenti d'amore di Francesco da Barberino, 1640; Federico Ubaldini; Re Roberto; Il Tesoretto*, Lavis, La Finestra, 2009.
- Santagata 1992 = Marco Santagata, *Il naufragio de simboli (Rof 323)*, «Cenobio», XLI (1992), pp. 133-151.
- Sapegno 1960 = Natalino Sapegno, *Antonio Pucci*, in Id. *Pagine di storia letteraria*, Palermo, Manfredi, 1960, pp. 135-181 (poi Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 87-114).
- Sarteschi 2000 = Selene Sarteschi, *Valenze lessicali di «novella», «favola», «istoria» nella cultura volgare fino a Boccaccio*, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 85-108.
- Sassure [1967] = Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967.

- Schiaffini, 1957 = Alfredo Schiaffini, *La lingua dei rimatori siciliani del Duecento. Lezioni dell'anno accademico 1956-57*, a cura di Franco Sabatini, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1957.
- Schofield 1895 = William Henry Schofield, *Studies on the Libeaus Desconus*, Boston, Ginn, 1895.
- Schramm 1911 = Franz Schramm, *Sprachliches zur Lex Salica, eine vulgärlateinisch-romanische Studie*, Marburg, Ebel, 1911.
- Schulze-Busacker 1986 = Elizabeth Schulze-Busacker, *La conception poétique de quelques troubadours tardifs*, in *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, edited by Hans-Erich Keller and others, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, pp. 265-277.
- Schulze-Busacker 2012 = Elisabeth Schulze-Busacker, *La didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Schulze-Busacker 2011 = Elisabeth Schulze-Busacker, *Les sources des Proverbes au vilain réexaminées à l'aide du: Thesaurus proverbiorum Medii Aevi*, «Romance Philology», 65:1 (2011), pp. 247-332.
- Scolari 1988 = Antonio Scolari, *Sulla lingua del Tristano Riccardiano*, «Medioevo romanzo», XIII (1988), pp. 75-89.
- Segre 1959 = Cesare Segre, *Lanval, Grealent, Guingamor* in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 2 voll., Modena, Stem, 1959, pp. 756-770.
- Segre 1963 = Cesare Segre, *Lingua, stile e società: studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Segre 1974 = Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.
- Segre 1974b = Cesare Segre, *Decostruzione e ricostruzione di un racconto (dalla Mort le roi Artu al Novellino)*, in Id. *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 79-86.
- Segre 1979 = Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979.
- Segre 1981 = Cesare Segre, *Tema/Motivo*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1981, vol. XIV, pp. 3-23.
- Segre 1984 = Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.
- Segre 1984b = Cesare Segre, *Ipertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id. *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118 [prima in Costanzo Di

- Girolamo, Ivano Paccagnella (a cura di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28].
- Segre 1985 = Cesare Segre, *Oralità e scrittura nell'epica medievale*, in Bruno Gentili e Giuseppe Paioni (a cura di), *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*, Atti del convegno internazionale (Urbino, 21-25 luglio 1980), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 19-29.
- Segre 1989 = Cesare Segre, *La novella e i generi letterari*, in Stefano Bianchi (a cura di), *La novella italiana*, Atti del Convegno Internazionale di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 47-57.
- Segre 1990 = Cesare Segre, *Quattro tipi di follia medievale in Fuori dal mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.
- Serianni 1984 = Luca Serianni, *La lessicografia*, in Lia Formigari (a cura di), *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 111-126.
- Serianni 1989 = Luca Serianni, *Grammatica italiana*, Torino, UTET, 1989.
- Serianni 1989b = Luca Serianni, *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989.
- Serianni 1993 = Luca Serianni, *La prosa*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana, I. I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993-1994, pp. 451-577.
- Serianni 2009 = Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009.
- Serianni 2012 = Luca Serianni, *Italiano in prosa*, Firenze, Cesati, 2012.
- Serianni 2013 = Luca Serianni, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- Serianni 2015 = Luca Serianni, *Prima lezione di storia della lingua italiana*, Bari, Laterza, 2015.
- Serianni – Antonelli 2019 = Luca Serianni – Giuseppe Antonelli, *Il sentimento della lingua*, Bologna, Il Mulino, 2019.
- Serianni – Trifone 1993-1994 = Luca Serianni, Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1993-1994.
- Serra 2016 = Patrizia Serra, *Note sulla tradizione dei volgarizzamenti italiani del Livre de Sydrac*, «Critica del testo», XIX/1 (2016), pp. 97-133.
- Serra 1955 = Giandomenico Serra, *Le date più antiche della penetrazione in Italia dei nomi di Artù e di Tristano*, «Filologia romanza», II (1955), pp. 225-237.

- Serra 2015 = Patrizia Serra, *Prime ipotesi di classificazione dei volgarizzamenti di area italiana del Libro di Sidrac*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», VIII/2 (2017), pp. 171-203.
- Sessa 1999 = Mirella Sessa, *Il lessico delle commedie fiorentine nel 'Vocabolario' degli accademici della Crusca (nelle prime tre edizioni)*, «Studi di lessicografia italiana», XVI (1999), pp. 331-377.
- Sgambati 1977-1979 = Emanuela Sgambati, *Note sul Tristano Biancorusso*, «Ricerche Slavistiche», XXIV-XXVI (1977-1979), pp. 33-53.
- Short – Careri – Ruby 2010 = Ian Short, Maria Careri e Christine Ruby, *Les Psautiers d'Oxford et de Saint Albans: liens de parenté*, «Romania», CXXVII/509-510 (2010) pp. 29-45.
- Skliar 2012 = Ksenija Skliar, *Il lessico galloromanzo dei volgarizzamenti toscani dal francese: prove di tassonomia*, Tesi di dottorato in Filologia Romanza, XXIV ciclo, Università di Siena A.A. relatori prof. Lino Leonardi; prof. Fabio Zinelli, prof. Edgar Radtke, 2012.
- Skliar 2017= Ksenija Skliar, *Alcuni "nuovi" gallicismi provenienti da volgarizzamenti toscani dal francese*, «BOVI», XXII (2017), pp. 205-226.
- Spallanzani 1780 = Lazzaro Spallanzani, *Dissertazioni di fisica animale, e vegetabile*, 2 voll., Modena, presso la Società tipografica, 1780.
- Spampinato Beretta 1991 = Margherita Spampinato Beretta, *Il percorso occhi-cuore nei trovatori provenzali e nei rimatori siciliani*, «Messana», n. s., VIII (1991), pp. 187-221.
- Spiazzi 2016 = Anna Spiazzi, *Per un'analisi dell'oralità nei cantari*, «Carte Romanze», IV/2 (2016), pp. 145-175.
- Stallini 2001 = Sophie Stallini, *Genèse littéraire de la sacra rappresentazione*, in Ead. *Le théâtre sacré à Florence au XVe siècle: une histoire sociale des formes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011 (consultabile online al sito <https://books.openedition.org/psn/7470>)
- Stella 1994 = Angelo Stella, *Piemonte*, in Luca Serianni e Pietro Trifone, (a cura di), *Storia della Lingua italiana. III. Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 76-81.
- Stempel 1975 = Wolf-Dieter Stempel, *Zur altfranzösischen Übersetzung der Quatre livres des Rois*, in *Philologica Romanica Erhard Lommatzsch gewidmet*, herausgegeben von

- Manfred Bambeck und Hans Helmut Christmann, München, Fink, 1975, pp. 357-369.
- Stopani 1991 = Renato Stopani, *Le vie di pellegrinaggio del Medioevo. Gli itinerari per Roma, Gerusalemme, Compostella*, Firenze, Le Lettere, 1991.
- Stoppelli 2011 = Pasquale Stoppelli, *Dante e la paternità del Fiore*, Roma, Salerno Editrice, 2011.
- Strologo 2014 = Franca Strologo, *La Spagna nella letteratura cavalleresca italiana*, Roma-Padova, Antenore, 2014.
- Stutzmann – Tylus 2007 = Dominique Stutzmann - Piotr Tylus, *Les Manuscrits médiévaux français et occitans de la Preussische Staatsbibliothek et de la Staatsbibliothek zu Berlin–Preussischer Kulturbesitz*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2007.
- Stussi 1998 = Alfredo Stussi, *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Swanson 1966 = Donald C. Swanson, *A Study of the Vocabulary of the Novellino*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», LXXXVIII (1966), pp. 89-137
- Tagliani 2008 = Roberto Tagliani, *La lingua del Tristano Corsiniano*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere», CXLII (2008), pp. 157-295.
- Tagliani 2020 = Roberto Tagliani, *Metamorfosi di un bacio. Episodi della circolazione del tema del fier baiser tra Francia, Germania e Italia (e oltre)*, in Ilaria Molteni e Irene Quadri (a cura di), *Temi epici e cavallereschi in Italia. Tra letteratura e immagini (XII-XV secolo)*. Atti della giornata di studi del 29 novembre 2018, Università di Losanna, Padova, Università degli Studi di Padova, 2020, pp. 5-45.
- Tagliavini 1982 = Carlo Tagliavini, *Le origini delle lingue neolatine*, Bologna, Pàtron, 1982.
- Tamassia 1894 = Nino Tamassia, *Odofredo, studio storico-giuridico*, Bologna, Favagagnani, 1894 (poi in Id., *Scritti di Storia giuridica*, a cura della Facoltà di Giurisprudenza di Padova, Padova, CEDAM, 1967, vol. 2, pp. 335-464).
- Tamburini 1981 = Luigi Tamburini (a cura di), *Studi e ricerche di Storia dell'arte in memoria di Luigi Mallé*, Torino, Associazione Amici dei Musei Civici di Torino, 1981.
- Tassoni [1996] = Alessandro Tassoni, *Postille al primo 'Vocabolario della Crusca'*, a cura di Andrea Masini, Firenze, Accademia della Crusca, 1996.



- Tavani 2016 = Giuseppe Tavani, *Sulla tradizione manoscritta del *Judici d'amor di Raimon Vidal*. Le testimonianze parziali di LN e l'apporto dei frammenti*, «Critica del testo» XIX/1 (2016), pp. 27-48.
- Tavoni 1984 = Mirko Tavoni, *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*, Padova, Antenore, 1984.
- Tavoni 1992 = Mirko Tavoni, *Il Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Tavoni 2005 = Mirko Tavoni, *The Renaissance emergence of national languages in Western Europe*, in *Languages and identities in historical perspective*, edited by Ann K. Isaac, Pisa, Plus, 2005, pp. 79-87.
- Tavoni 2010 = Mirko Tavoni, *Bembo, Pietro*, in *Encit 2010-2011*, vol. 1 (A-L), pp. 143-145.
- Tavera 1974 = Antoine Tavera, *Graphies normatives et graphies casuelles de l'ancien provençal*, in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, Liège, Association des Romanistes de l'Université de Liège, 1974, pp. 1075-1094.
- Telmon 1994 = Tullio Telmon, *Gli italiani regionali contemporanei*, in Luca Serianni e Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana. III. Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 597-626.
- Telmon 2016 = Tullio Telmon, *Gli italiani regionali*, in Sergio Lubello (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016, pp. 301-327.
- Tether 2012 = Leah Tether, *The Continuations of Chrétien's *Perceval*. Content and Construction, Extension and Ending*, Cambridge, Brewer, 2012.
- Thiolier-Mejean 1978 = Suzanne Thiolier-Mejean, *Les Poésies satiriques et morales des troubadours, du XII<sup>e</sup> siècle à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nizet, 1978.
- Thomas 1882 = Antoine Thomas, *Aquilon de Bavière, roman franco-italien inconnu*, «Romania», XLIV (1882), pp. 538-569.
- Thomas 1883 = Antoine Thomas, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au Moyen Âge*, Paris, Thorin, 1883.
- Tolkien 1929 = John R. R. Tolkien, *Ancrene Wisse and *Hali Meidhad**, «Essays and Studies by Members of the English Association», XIV (1929), pp. 104-126.
- Tolkien [2003] = John R. R. Tolkien, *Sulle fiabe*, in Id. *Il Medioevo e il fantastico*, a cura di Christopher Tolkien, Milano, Bompiani, 2003, pp. 166-238.

- Todorov 1970 = Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Todorov 1971 = Tzvetan Todorov, *La quête du récit*, in Id. *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 129-150.
- Tomasin 2001 = Lorenzo Tomasin, *Il volgare e la legge. Storia linguistica del diritto veneziano (secoli XIII-XVIII)*, Padova, Esedra, 2001.
- Torraca 1902 = Francesco Torraca, *Studi sulla lirica italiana del Duecento*, Bologna, Zanichelli, 1902
- Trachsler 1994 = Richard Trachsler, *Brehus sans Pitié: portrait-robot du criminel arthurien*, in *La violence dans le monde médiéval*. Colloque du Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix-en-Provence, mars 1994, Aix-en-Provence, CUERMA, 1994, pp. 525-542.
- Trachsler 2007 = Richard Trachsler, *Compléter la Table Ronde. Le lignage de Guiron vu par les armoriaux arthuriens*, «Cahiers de recherches médiévales», XIV (2007), pp. 101-114.
- Trexler 1974 = Richard C. Trexler, *Ritual in Florence: Adolescence and Salvation in the Renaissance*, in Charles E. Trinkaus, Heiko. A. Oberman (a cura di), *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, Leiden, Brill, 1974, pp. 200-264.
- Tromboni 2018 = Lorenza Tromboni, "E vale altanto questa parola monarcie in francesco quanto sengnorìa d'un uomo tutto solo". *Il volgarizzamento toscano anonimo del Defensor pacis*, «Philosophical Readings», X/3 (2018), pp. 203-212.
- Trovato 1991 = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1450-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Tufano 2007 = Ilaria Tufano, *Il Liombruno: dalla fiaba al cantare*, in *Il Cantare italiano tra folklore e letteratura*, a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki Editore, 2007, pp. 183-193.
- Ugolini 1949 = Francesco A. Ugolini, *La poesia provenzale e l'Italia*, II edizione riveduta, Modena, S.T.E.M. Mucchi, 1949.
- Vaccaro 2011 = Giulio Vaccaro, *L'arte del dire e del tacere. Un censimento dei manoscritti del De doctrina loquendi et tacendi nei volgari italiani*, «Medioevo letterario d'Italia», VIII (2011), pp. 9-55.

- Vandini 1886 = Raimondo Vandini, *Appendice prima al catalogo dei codici e manoscritti posseduti dal Marchese Giuseppe Campori: dal secolo XIII al secolo XIX*, Modena, Toschi, 1886
- Varanini 1959 = Giorgio Varanini, *Il manoscritto quattrocentesco della «Ponzela Gaia», «Scriptorium», XIII/1 (1959), pp. 70-79.*
- Varanini 1974 = Giorgio Varanini, *A proposito della Pulzella Gaia in Eubea, «Lettere Italiane», XXVI (1974), I, pp. 231-233.*
- Varanini 1989 = Giorgio Varanini, *Cantari e novelle*, in Stefano Bianchi (a cura di), *La novella italiana*, Atti del Convegno Internazionale di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 407-430.
- Varchi [1995] = Benedetto Varchi, *L'Hercolano*, a cura di Antonio Sorella, 2 voll., Pescara, Libreria dell'Università, 1995.
- Varvaro 2001 = Alberto Varvari, *Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale, «Romania», CXIX (2001), pp. 1-75 (poi in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno Editrice, pp. 285-355).*
- Varvaro [2016] = Alberto Varvaro, *Il fantastico nella letteratura medievale. Il caso della Francia*, a cura di Laura Minervini e Giovanni Palumbo, Bologna, Il Mulino, 2016.
- Vatteroni 2004 = Sergio Vatteroni, *Estrange amor, «Medioevo romanzo», XXVIII (2004), pp. 366-369.*
- Ventrone 1988 = Paola Ventrone, *Per una morfologia della sacra rappresentazione fiorentina*, in Raimondo Guarino (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 195-225.
- Ventrone 2016 = Paola Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016.
- Verlato 2002 = Zeno Verlato, *Occitania periferica. Il canzoniere religioso di Wolfenbüttel, «Rivista di Studi testuali», IV (2002), pp. 173-247.*
- Vinaver 1925 = Eugène Vinaver, *Études sur le Tristan en prose, les sources, les manuscrits, bibliographie critique*, Paris, Champion, 1925.
- Vinciguerra 2004 = Gianni Vinciguerra, *L'incanto del lotto Saibante-Hamilton 390, «Critica del testo», VII/1, (2004), pp. 473-503.*

- Viel 2006 = Riccardo Viel, *L'impronta del «Roman de la Rose»: i gallicismi del «Fiore» e del «Detto d'Amore», «Studi danteschi», 1 (2006), pp. 129-190.*
- Viel 2014 = Riccardo Viel, *I gallicismi della Divina Commedia*, Ariccia (RM), ARACNE, 2014.
- Vigo 1980 = Pietro Vigo, *Le danze macabre in Italia, Il Vespro*, Palermo, 1980.
- Villoresi 2000 = Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.
- Villoresi 2001 = Marco Villoresi, *La tradizione manoscritta dei testi cavallereschi in volgare. Cantari, poemi, romanzi in prosa*, in Aa. Vv., *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 143-172.
- Villoresi 2005 = Marco Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno, 2005.
- Vincenti 1963 = Eleonora Vincenti, *Bibliografia antica dei trovatori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963.
- Viscardi 1941 = Antonio Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, Modena, Società tipografica modenese, 1941.
- Viscardi 1951 = Antonio Viscardi, *La Quête du Saint Graal dans le romans du Moyen Age italien*, in René Nelli (a cura di), *Lumière du Graal*, Paris, Cahiers du Sud, 1951, pp. 263-281 (poi in Id., *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano-Varese, Cisalpino 1970, pp. 397-414).
- Vitale 1960 = Maurizio Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1960 (nuova edizione 1978).
- Vitale 1988 = Maurizio Vitale, *La veneranda favella. Studi di storia della lingua italiana*, Napoli, Morano, 1988.
- Vitale 1996 = Maurizio Vitale, *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996.
- Vitz – Regalado – Lawrence 2005 = Evelyne Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado, Marylyn Lawrence, *Performing Medieval Narrative*, Cambridge, Brewer, 2005.
- Walter 2002 = Philippe Walter, *Arthur. L'ours et le roi*, Paris, Imago, 2002.

- Wathelet-Willem 1961 = Jeanne Wathelet-Willem, *La penetration en Italie de la légende de Guillaume, vue à travers l'onomastique*, «Cultura Neolatina», XXI (1961), pp. 155-163.
- Weissman = Ronald F. Weissman, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1982.
- Wiener 1999 = Leo Wiener, *Commentary to the Germanic laws and mediaeval documents*, Union (New Jersey), The Lawbook Exchange, 1999.
- Wilmotte 1903 = Maurice Wilmotte, *L'évolution du roman français aux environs de 1150*, Paris, Bouillon, 1903.
- Witt 2000 = Ronald G. Witt, *In the Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden, Brill, 2000 (traduzione italiana a cura di Daniela De Rosa, *Sulle tracce degli antichi. Padova, Firenze e le origini dell'Umanesimo*, introduzione di Gabriele Pedullà, Roma, Donzelli, 2005).
- Wunderli 1969 = Peter Wunderli, *Die okzitanischen Bibelübersetzungen. Gelöste und ungelöste Fragen*, Frankfurt, Klostermann, 1969.
- Zinelli 1998 = Fabio Zinelli, «*Donde noi metremo lo primo in francescho*»: *I Proverbi tradotti dal francese ed il loro inserimento nelle sillogi bibliche*, Lino Leonardi (a cura di), *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 1998, pp. 145-199.
- Zinelli 2019 = Fabio Zinelli, *Le Barlaam occitan est-il un traduction du catalan? Les versions occitane et italiennes à la lumière du ms. Vic, Arxiu i Biblioteca Episcopal, 174*, «Romania», CXXXVII (2019), pp. 19-84.
- Zingarelli 1885 = Nicola Zingarelli, *Parole e forme della Divina Commedia aliene dal dialetto fiorentino*, «Studj di filologia romanza», I (1885), pp. 1-202.
- Zufferey 1987 = François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987.
- Zufferey 2010 = François Zufferey, *L'aube de Cadenet à la lumière de Giraut de Borneil*, «Cultura Neolatina», LXX (2010), pp. 221-276.
- Zumthor 1984 = Paul Zumthor, *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Zumthor 1990 = Paul Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990.