

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA SEMESTRALE

FONDATA DA D'ARCO SILVIO AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI,
GIANFRANCO FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE,
ALBERTO VARVARO

DIRETTA DA STEFANO ASPERTI, CARLO BERETTA, EUGENIO BURGIO,
LINO LEONARDI, SALVATORE LUONGO, LAURA MINERVINI

VOLUME XLI
(XI DELLA IV SERIE)

FASCICOLO II



SALERNO EDITRICE · ROMA
MMXVII

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 5617 del 12.12.2007

Il volume viene stampato con un contributo
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2017 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

è colui che è capace di umiliarsi – nel senso fisico e nel senso spirituale – davanti al proprio sovrano. Se di ansia si deve parlare, parlerei piuttosto di quell'urgenza di addomesticare una classe cavalleresca di cui hanno scritto così bene Jean Flori e Franco Cardini.

Mi fermo qui, prima che queste mie postille rischino di banalizzare un libro realmente stimolante e ben informato, destinato a lettori sensibili alle nuove tendenze della critica letteraria.

MATTIA CAVAGNA

Il 'Mistero provenzale di sant'Agnese', Edizione critica con traduzione e trascrizione delle melodie, a cura di SILVIA DE SANTIS, Roma, Viella, 2016, pp. 367 («Biblioteca di "Studj Romanzi"», 1).

Il mistero di sant'Agnese è per almeno due aspetti un testo importante: è l'esempio più rappresentativo della drammaturgia medievale in lingua d'oc; il suo unico testimone (Vat. Chig. C V 151) riporta eccezionalmente le melodie sulle quali venivano cantate le parti liriche. Edita già nell'Ottocento limitatamente al testo verbale, prima da K. Bartsch poi da A.L. Sardou, l'opera è stata nuovamente pubblicata, completa delle melodie, da A. Jeanroy e Th. Gérold nel 1931. Successivamente le melodie hanno trovato posto nelle edizioni complessive del patrimonio musicale trobadorico, dall'ed. di F. Gennrich a quella di H. Van der Werf. Questa nuova edizione si distingue dalle precedenti in primo luogo perché i due testi, verbale e musicale, interagiscono tra loro in virtù della duplice competenza dell'editrice.

La prima parte dell'introduzione ripercorre la genesi della leggenda, rivaluta il livello letterario e l'originalità del testo rispetto alle fonti latine (soprattutto la *Passio* dello pseudo-Ambrogio) alla luce delle sue peculiarità drammaturgiche (cap. 1), dedica al testimone unico un'accurata descrizione codicologica e paleografica, ricostruisce la storia del codice miscelaneo che lo contiene, appartenuto alla biblioteca del cardinale Francesco Guidi Di Bagno (1578-1641), analizza le aggiunte marginali alla scena del processo, chiarendone significato e funzione e prospettando un'attendibile successione delle battute (cap. 2).

Un'ampia sezione dell'introduzione è dedicata all'analisi linguistica (cap. 3), che permette di restringere «all'area rodaniana, e, in particolare, alla regione di Arles-Avignone» (p. 53), la localizzazione in Provenza sia del testo che del manoscritto, già provata dai precedenti studi. Riguardo alla cronologia, il testo risalirebbe «non oltre il periodo compreso fra l'ultimo quarto del XIII secolo e il primo del XIV secolo, il manoscritto alla prima metà del XIV secolo» (ivi). L'analisi è condotta con metodo e rigore. Faccio solo notare che nell'esame delle rime imperfette (pp. 102-10) sarebbe stato possibile in qualche caso fare riferimento ad alcune rime speciali legittimate dalla tradizione poetica. Nelle serie *levaz* : *resuscitaz* : *pecat* (vv. 457-59) o *vertazt* : *crestiandat* (vv. 165-66: *vertazt* presuppone la metatesi *ts > st* tipica dei testi provenzali, trattata alle pp. 87-88), l'imperfezione è accettabile, e quindi potenzialmente originaria, se si tiene conto della riduzione *-tz > -t*, tratto trasversale caratteristico della *koinè* poetica occitanica vista nel suo insieme, anche

se maggiormente attestato nel limosino, tanto che per questo tipo di omofonia è stata usata la definizione di “rima limosina” (*Le canzoni di Arnaut Daniel*, a cura di M. PERUGI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, vol. II pp. 737-43). Per questi casi, il generale indebolimento delle consonanti finali (di cui a p. 110) credo passi in second’ordine (tale indebolimento può tra l’altro difficilmente giustificare rime del tipo *fen : ferm*, che sarebbe stato forse meglio classificare tra le assonanze vere e proprie). Lo stesso punto di vista può essere adottato anche nel caso di *anz : conoissans* (per *conoissens*) ai vv. 269-70, autentica rima francese (secondo la definizione adottata da AVALLE per la poesia italiana ma estensibile anche alla poesia in lingua d’oc), ma non per l’assonanza *resplant* (per *resplent*) : *regnat* ai vv. 530-31, che credo andasse quindi distinta, dal momento che in *regnat* la vocale tonica non è seguita da nasale (l’imperfezione si annulla ipotizzando che *regnat* abbia sostituito *regant* per *regent*, come fanno Jeanroy e Sardou e come del resto rilevato a p. 291).

L’analisi della versificazione (cap. 4) mette in luce la varietà dei tipi di verso e la loro distribuzione in blocchi funzionali alla partizione dell’azione drammatica. Un’utile tavola riassuntiva permette di percepire il rapporto del testo teatrale con la fonte latina, individuando i liberi adattamenti e gli interventi originali. Condivisibile mi sembra l’idea che la parte finale del testo, contraddistinta da «battute anisometriche, ripetuti cambi di mano, discrepanze stilistiche, nuove indicazioni sceniche, totale assenza dei brani in oggetto dalla fonte latina», sia il frutto di un rimaneggiamento funzionale alla messa in scena (p. 120). Una più moderata incoerenza di versificazione si registra nei casi di inserimento di decasillabi all’interno di sezioni in ottosillabi e viceversa, o di accostamento di alessandrini e decasillabi (è a mio avviso interpretabile come alessandrino e non come decasillabo ipermetro anche il v. 987 «E si trop crestians, toz cremar los farai», che segue due ottosillabi e un decasillabo). Diverso è invece il caso delle ipermetrie dovute alla presenza di vocali passibili di elisione, dalle quali sono distinte altre ipermetrie di diversa natura, oltre che le ipometrie. Sul piano operativo, l’analisi delle escursioni sillabiche si traduce da un lato nel rispetto (legittimo) della mescolanza dei tipi di verso, dall’altro nella conservazione delle ipermetrie e nell’integrazione congetturale dei versi ipometri. Le vocali passibili di elisione sono contrassegnate dal punto sottoscritto, mentre per le altre ipermetrie si propone una soluzione nel commento. Il criterio è pienamente fondato, ma mi chiedo se non valesse la pena assimilare alle ipermetrie dovute a mancata elisione anche altri casi di ipermetria generata dalla presenza di vocali sopprimibili e presumibilmente aggiunte dal copista (*veritat* per *vertat* al v. 181, *cisti* per *cist* al v. 137, *file* per *fil* al v. 249, *vulle* per *vull* ai vv. 209 e 525). Altrove si sarebbe potuto tenere conto della possibilità della sinalefe (ad esempio nel caso della *e* paraipotattica al v. 904 «si non o faz, e’en Enfern bullares»). Mi chiedo anche se non sarebbe stato opportuno emendare gli altri pochi casi di ipermetria, di cui è tra l’altro sempre possibile ricostruire l’origine, come del resto si fa al v. 255 («mais n’o vullas gens mespresar] mais non o vullas gens mespresar»). Lo scarno apparato avrebbe in ogni caso permesso di individuare facilmente le lezioni rifiutate, salvando ogni eventuale specificità linguistica (più probabilmente del manoscritto).

Lo studio delle melodie (cap. 5) è accurato e comprende anche un’analisi semiografica, che porta a distinguere le diverse mani responsabili dell’annotazione del corredo musicale. La trascrizione semidiplomatica delle melodie, quasi sempre non originali (a

cominciare dalla melodia dell'alba di Giraut de Bornelh *Rei glorios*, su cui sono cantati i *planctus* della madre e della sorella di Agnese ai vv. 363-82), è completata da un commento che analizza il rapporto con il modello quando sia conservato, formula all'occorrenza proposte di correzione e mette in luce le peculiarità della relazione testo/musica riguardo alle strutture formali e agli espedienti semiografici adottati in presenza di sillabe "lunghe" (contenenti dittonghi, nessi consonantici, ecc.).

Il testo critico è accompagnato da una traduzione conforme per quanto possibile al ritmo della versificazione e alla disposizione delle parole nel verso, con apprezzabili risultati (la scelta permette tra l'altro di conservare ripetizioni e pleonasmi difficilmente compatibili con una buona prosa), da un appropriato commento, ricco di riflessioni e informazioni anche di carattere culturale, e da un glossario esaustivo, che contribuiscono a determinare l'alto livello di questa edizione, esempio raro di effettiva interdisciplinarietà.

MARIA SOFIA LANNUTTI

Il 'Libre de Baarlam et de Josaphat' e la sua tradizione nella Provenza angioina del XIV secolo, a cura di ANNA RADAELLI, Roma, Viella, 2016, pp. 316 («Scritture e libri del medioevo», 15).

Pubblicata nel 1912 da Ferdinand Heuckenkamp e più recentemente da Monique Bonnier Pitts (Paris 1989), la versione occitana del *Barlaam et Josaphat* è ora oggetto di una nuova edizione critica ben curata da Anna Radaelli, che si segnala per vari e rilevanti elementi d'interesse. Oggetto di uno studio attento tanto alla dimensione codicologica e all'apparato illustrativo, quanto ai contenuti testuali, è il codice parigino BnF, fr. 1049, testimone unico di una versione allestita in Provenza entro il primo terzo del XIV secolo, ma relitto di una più ampia circolazione, come mostrano le versioni italiane studiate da Giovanna Frosini, dipendenti da modelli occitani non conservati (si veda la rec. di F. Cigni in MR, xxxv 2011, pp. 210-12).

Il codice è miscellaneo: i racconti evangelici canonici della Passione di Cristo, il *planh* per la morte di Roberto d'Angiò, la versione occitana della *Somme le Roi* di frate Laurent, disegnano insieme con il *Barlaam* un quadro unitario, in cui si riflettono gli stretti legami fra il casato angioino e l'ordine francescano. All'originale conclusione che la concezione del ms. sia francescana, e più specificamente che «il codice sia frutto del progetto di aggregazione di un *corpus* di opere pensato per i beghini che si erano raccolti intorno ai frati minori in Provenza (a Aix o a Marsiglia), tra gli anni Venti e i primi anni Quaranta del secolo» (p. 82), R. giunge gradualmente, tramite un percorso fra le connessioni degli elementi dottrinari e teologici del francescanesimo spirituale con i contenuti della raccolta, che non elude la questione dell'eterodossia del *Barlaam* e più in generale dei rapporti tra pauperismo e eresia. È un tema ricorrente negli studi che per il secolo XIII era stato affrontato in relazione alla poesia trobadorica da S. Vatteroni nel suo *Falsa clerica. La poesia anticlericale dei trovatori*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, dove già si sottolineava (come fa anche R.) la necessità «di considerare il problema del rapporto tra ortodossia ed eterodossia nei termini di una sostanziale labilità di confini tra i due atteggiamen-