

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME VIII · 1981-1983

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Due refrains di chansons de toile: *Gaiete et Oriour e Belle Amelot*

Le edizioni Saba¹ e Zink² delle *chansons de toile* o *d'histoire* (le sole che di queste composizioni abbiano procurato raccolte organiche corredate di note critiche e varianti)³ presentano, tra qualche manchevolezza, requisiti sufficienti per essere giudicate apprezzabili. L'edizione Zink, come già suggerisce la citazione bibliografica, intende avere, ed ha in effetti, il proprio punto di forza principalmente nel saggio introduttivo (ma andranno anche valutate alcune pertinenti e persausive osservazioni rintracciabili tra le *Notes* delle pp. 171-177)⁴; l'edizione Saba, invece, si segnala per più specifiche benemerenzze in ordine alla costituzione del testo e alla registrazione, generalmente scrupolosa, degli scarti tra il testo critico e le lezioni dei manoscritti.

Spiace che il giudizio positivo appena formulato non abbia a ripetersi proprio nel caso della canzone più poeticamente felice e largamente più fortunata⁵; *Gaiete et Oriour* («Lou samedi a soir

¹ Le «*chansons de toile*» o «*chansons d'histoire*», edizione critica con introduzione, note e glossario a cura di Guido Saba, Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, Testi e Manuali, n. 42, Modena 1955.

² Michel Zink, *Belle. Essai sur les chansons de toile*, suivi d'une édition et d'une traduction, transcriptions musicales de Gérard Le Vot, Paris 1978. Ai venti testi dell'edizione Saba, disposti da Zink in diverso ordine, si aggiungono i tre versi di *Renaus et s'amie chevauche par un pré*, dal *Guillaume de Dole* di Jean Renart.

³ L'intero corpus delle composizioni per le quali si è riconosciuta o postulata l'appartenenza al genere *à toile* si ritrova comunque (testo critico e apparato) tra le *Romanzen* del Bartsch (Karl Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourelles*, Leipzig 1870, pp. 3-18 per le canzoni anonime, pp. 57-72 per i testi di Audefrois le Bâtard). Non registra le varianti l'edizione Poulaille-Pernoud (Henry Poulaille e Régine Pernoud, *Les chansons de toile. XII^{ème} siècle*. Illustrations de Joelle Desternes, Paris 1947) che offre il testo e una versione in francese moderno delle sole canzoni anonime.

⁴ In particolare, la n. 43 di p. 175 fornisce un utile complemento alla tesi già persuasivamente avanzata da Paul Zumthor sulla costituzione del testo di *Bele Aiglentine* (Paul Zumthor, «La chanson de Bele Aiglentine», *Mél. A. Henry*, *TLL* 8 (1970): 325-37).

⁵ Della fortuna ragguardevole toccata alla vicenda poetica delle due sorelle e dell'*anfes Gerairs* sono testimonianza soprattutto gli omaggi particolari di due lettori d'eccezione: la versione poetica carducciana (*Gherardo e Gaietta* delle

fat la semaine...»), a confronto con le altre composizioni riferite al genere à *toile*, sue consorelle o consobrine⁶, meno di tutte manifesta di aver ricevuto adeguate attenzioni testuali, tanto nelle raccolte Saba e Zink, quanto in molte altre trascrizioni interpretative dei versi registrati (per unica testimonianza) dalla c. 146r del codice detto di Saint-Germain-des-Prés (*U* nelle sigle della bibliografia Raynaud-Spanke)⁷.

Trascrizioni più accurate (Batany)⁸ e giudiziosamente emendate (Bec)⁹, accanto a validi interventi puntuali (Joly)¹⁰, hanno comunque consentito — per la parte strofica, lirico-narrativa,

Rime Nuove) e la rimodulazione — se il termine conviene — procurata da Apollinaire nel *Pont Mirabeau (Alcools)*; poi, una circolazione privilegiata rispetto alle altre *chansons de toile* e un interesse critico sempre vivo e recentemente rinverdito: ai lavori di J. Batany e di A. Planche, dei quali riferirò tra poco, si aggiungerà l'articolo, di Wlad Godzich, «Semiotics / Semiotext: The texture of a weaving song», *Semiotext(e)* 1 (1975): 81-94; in quanto testimonianza del rinnovato interesse per *Gaiete et Oriour*, si potrà ricordare l'articolo, modesto anche nelle intenzioni, di P. Pieltain, «Une chanson médiévale: *Lou samedi al soir falt la semaine*», *Cahiers d'analyse textuelle*, n. 6 (1964): 23-30.

⁶ È oggi discussa l'adeguatezza di *Gaiete et Oriour* ai canoni ravvisabili per il genere *chanson de toile*. Si confronterà, per un autorevole tentativo di delimitazione tipologica del genere — ma anche il termine di 'genere' è, nel caso, discutibile e discusso — l'*Essai de poétique médiévale* di Paul Zumthor (Paris 1972) alle pp. 164-6; per una rassegna delle *chansons de toile* «proprement dites» e una valutazione dei testi che invece si collocherebbero marginalmente rispetto a tale gruppo, il medesimo *Essai* alle pp. 289-90; per un giudizio particolare su *Gaiete et Oriour*, la pagina 44 del volume II (*Textes*) di Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Age (XII^e-XIII^e siècles). Etudes et Textes*, 2 voll., Paris 1977. P. Bec, pur considerando *Gaiete et Oriour* come una composizione estranea al nucleo più genuino del genere à *toile*, ne riconosce la struttura narrativa comunque assimilabile («très proche») a quella generalmente manifestata dalle canzoni di tela riscontrate tali a pieno titolo.

⁷ Si dispone di una riproduzione fotografica dell'intero manoscritto: *Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés (Bibl. Nat. Fr. 20050)*. Reproduction phototypique avec transcription par P[aul] Meyer et G[aston] Raynaud, SATF, t. I, Paris 1892. Il tomo II, destinato a contenere la trascrizione, non è poi apparso. Riproduzioni fotografiche della sola c. 146r sono anche offerte dal volume: Jean Batany, *Français médiéval*, Paris 1972², che dedica a *Gaiete et Oriour* un interessante e largamente valido contributo alle pp. 113-23 (la fotografia a p. 114) e dall'articolo, di Alice Planche, «Gaiete, Oriour et le copiste distrait», *CCM* 20 (1977): 49-52 (la fotografia a p. 52; cattiva idea comunque, nel caso della Planche, quella di avere offerto al lettore l'immediata possibilità di confrontare la propria trascrizione con il testo del manoscritto, considerando quanto spesso e ingiustificatamente non si rilevi tra l'una e l'altro la debita corrispondenza).

⁸ *Français médiéval*; la trascrizione a p. 113.

⁹ *La lyrique française*, p. 43.

¹⁰ Raymond Joly, «Les chansons d'histoire», *RJ* 12 (1961): 51-66. Alle poche righe della n. 13 (p. 58) sono affidate alcune eccellenti osservazioni, troppo spesso in seguito ignorate o disattese, sul testo di *Gaiete et Oriour*.

della composizione — di rimediare a questo o quel guasto offerto dai testi delle edizioni complessive delle *chansons de toile*, o di produrre esami seriamente approfonditi di alcuni luoghi controversi (destinati forse a rimanere tali). I problemi manifestati dalla situazione testuale del *refrain* — ai quali, pure, non sono mancati un interesse sollecito e alcuni volenterosi tentativi di soluzione — sembrano, invece, richiedere ancora qualche supplemento di discussione.

Nell'edizione Bartsch (canzone 5, p. 8; apparato alle pp. 338-339) il *refrain* di *Gaiete et Oriour* si organizza in una coppia di eptasillabi ritmicamente affini (accenti principali in terza e, ovviamente, settima sede), rilegati da assonanza (*o - e*):

vante l'ore et li raim crollent:
ki s'antraïmment soweif dorment.

In tale forma esso appare a seguito delle sei strofe (di tre decasillabi *a maiori* assonanzati) ai versi 4-5, 9-10, 14-15, 19-20, 24-25, 29-30.

Le edizioni Saba (canzone XIV; testo e apparato alle pp. 72-73) e Zink (canzone VIII, p. 100; versione in francese moderno a p. 101; apparato a p. 168) avvertono già nel testo, mediante l'introduzione di parentesi quadre, di come, al v. 30, si sia reso necessario supplire alla reticenza del manoscritto, il cui copista, in quella sola occasione, ha ommesso di riprodurre quanto segue al *ki* del secondo verso (Bartsch non aveva rilevato la circostanza nemmeno in apparato, dove anzi registrava una variante: *s'antraïmet*, offerta da tale assente porzione del testo). Tanto Saba quanto Zink, poi, introducono il *refrain* con la maiuscola (*Vante*), mentre la sola edizione Saba avverte l'esigenza di sottolineare, mediante ricorso al carattere corsivo, come *l'et* del primo verso rappresenti lo scioglimento di una abbreviazione, e come la prima *m* in *s'antraïmment* e la *n* di *dorment* siano rappresentate nel manoscritto dal *titulus* sovrapposto alle vocali che le precedono. A parte queste soluzioni tipografiche, attuate da Saba e Zink secondo le scelte che informano i rispettivi volumi, è perfetta la corrispondenza sostanziale tra le due più recenti raccolte e l'edizione Bartsch.

La medesima corrispondenza non si lascia registrare sul piano dell'apparato, là dove si presenta il controverso assetto testuale che ha consentito ai tre editori di approdare all'univoca solu-

zione: *li raim crollent* (che nel manoscritto non si ritrova, in nessuna delle sei occasioni nelle quali compare il primo verso del *refrain*). L'apparato delle *Romanzen* del Bartsch informa di come i vv. 4 e 19 offrano la lezione: *li raïme crollet* (all'origine — si deve ritenere — dell'emendamento concordemente attuato dai tre editori considerati), mentre i vv. 9, 14, 24, 29 solidalmente propongono: *la raïme crollet*. Stando all'apparato dell'edizione Saba, invece, il solo v. 4 offrirebbe la lezione: *li raïme crollet* (e gli altri cinque occorrimenti del primo verso del *refrain* leggerebbero — ma soltanto per un refuso, consistito nell'omissione del *titulus* — *la raïme crollet*). Secondo l'apparato dell'edizione Zink, infine, mentre ai vv. 9, 14, 19, 24, 29 si leggerebbe: *la raimme crollet* (in corrispondenza almeno sostanziale con l'apparato Saba), al v. 4 il manoscritto inviterebbe a leggere: *li raimme crollent* (lezione dalla quale sarebbe anche più agevole prendere le mosse per giungere all'acquisizione testuale: *li raim crollent*, già ripetutamente segnalata come caratteristica delle edizioni Bartsch, Saba, Zink).

L'informazione corretta viene, nel caso, dall'apparato Bartsch, e le descrizioni dell'assetto testuale del primo verso del *refrain* procurate da Saba e Zink risentono di una progressione degenerativa: i vv. 4 e 19 (non soltanto il v. 4, come in Saba e Zink) impostano una lezione alternativa rispetto agli altri quattro occorrimenti, e la lettura corretta del verbo in assonanza è quella più problematica: *crollet* (non *crollent*, come nell'apparato Zink). Non risulterà difficile il compito di identificare l'itinerario deduttivo che ha portato K. Bartsch a congetturare: *li raim crollent*. Alla sua considerazione non si sono offerte, come è poi avvenuto per M. Zink, due alternative assimilabili sul piano della congruenza grammaticale; pure, egli ha preferito intervenire sulla lezione dei vv. 4 e 19, giudicata incongrua: *li raim(me) crollet*, piuttosto che aderire alla variante più immediatamente plausibile secondo grammatica, avanzata dal manoscritto nelle quattro altre occasioni: *la raimme crollet*. All'esigenza di uniformare dal punto di vista metrico i due versi del *refrain* (attraverso la riduzione di *raimme* a *raim*, che soltanto la forma plurale consente) può essersi ragionevolmente sommato il giudizioso tentativo di interpretare la lezione: *la raimme crollet* come un mal consigliato emendamento introdotto dal copista, a partire dalla seconda strofa, allo scopo di rimediare all'incongruo accostamento (di soggetto plurale [*li raim(me)*] e verbo al singolare [*crollet*]) forse

regolarmente esibito dal proprio ascendente¹¹; tale interpretazione poteva ben legittimare la proposta di un nuovo emendamento, di *crollet* in *crollent*, altrettanto economico e funzionale, e disponibile, inoltre, a consentire — grazie al monosillabo *raim* — il risparmio della sillaba altrimenti eccedente¹². Non dissimile deve essere stato l'ordine di idee all'interno del quale, pur nella diversità dei dati offerti al loro esame, si sono mossi G. Saba e M. Zink, con la centrale preoccupazione — che anch'io considero difficilmente rinunciabile, anche per effetto delle considerazioni che svolgerò sul finire del presente contributo — di garantire l'isometria tra i versi del distico-refrain¹³.

Dopo aver ricordato che anche l'alternativa di accogliere nel testo critico *la raimme crollet* ha avuto i suoi sostenitori¹⁴ — ispirati da motivazioni più ovvie che convincenti: l'immediata disponibilità di tale soluzione che, una volta rimossa la pregiudiziale dell'isometria, non richiede alcun intervento restaurativo, e la maggiore frequenza con la quale essa è registrata nel manoscritto, a confronto con la lezione concorrente — credo di avere fornito un quadro sufficientemente completo della questione, sul quale è ormai possibile innestare i pochi rilievi dei quali consiste il mio intervento.

Tutti coloro che si sono assunti il compito di predisporre un testo per la canzone di *Gaiete et Oriour*, e in primo luogo il co-

¹¹ Si aggiungerà il riconoscimento supplementare che, in corrispondenza del v. 19, il copista — per momentanea distrazione — sia ricaduto nell'espressione incongrua già registrata al v. 4, forse ancora soggiacendo all'influenza del proprio ascendente (che in tal caso poteva manifestare davvero con buona regolarità quell'espressione: *li raim(me) crollet*).

¹² Secondo Carla Cremonesi (antologia *Lirica francese del Medio Evo*, Milano-Varese 1955; nota ai vv. 4-5 di p. 45), il Bartsch avrebbe procurato l'emendamento *li raim crollent* sulla scorta della rima plurale del verso successivo (*dorment*). Ma Bartsch, naturalmente (e anche C. Cremonesi) sapeva benissimo che non si dà rima, tra *crollent* e *dorment*, più di quanto non si dia tra *crollet* e *dorment*.

¹³ Credo di poter includere in questa valutazione anche M. Zink, sul quale, peraltro, l'esigenza dell'isometria avrà agito in misura meno consapevole, poiché egli non vi accenna, pur avendo l'opportunità di farlo nella n. 55 di p. 177, intesa a giustificare il proprio emendamento, e dedicata ad altre considerazioni: «Il aurait ... été plus économique de corriger et d'unifier en mettant partout le singulier et non partout le pluriel. Mais il serait alors impossible d'interpréter *vante* et *crollet* comme des subjonctifs. Le refrain n'y gagnerait qu'en platitude. Quelque discutabile que soit un argument de goût, il a paru suffisant».

¹⁴ C. Cremonesi, *Lirica francese*, pp. 44-5; più di recente, J. Batany, *Français médiéval*, p. 118, con qualche dubbio: «s'il faut bien lire *la raimme*» (sic) «et non *li raim*». C. Cremonesi si era attenuta alla lezione del Bartsch nell'articolo «*Chansons de geste et chansons de toile*», SR 30 (1943): 55-203.

pista del canzoniere di Saint-Germain-des-Prés, mi sembra abbiano potuto rendersi insieme responsabili e vittime di un medesimo pregiudizio, consistito nel trasferire indebitamente il principio che ha presieduto alla realizzazione grammaticale del primo verso del *refrain* dalla struttura morfologica di superficie all'impianto logico-sintattico sottostante. Due ordini di chiasmi si sono voluti infatti riconoscere sovraordinati agli elementi dei quali si compone l'accattivante eptasillabo, là dove forse non ve n'è che uno. La sequenza degli elementi grammaticali si segnala evidentemente e innegabilmente per la sua organizzazione chiasmica:

(Verbo + Sostantivo) + *et* + (Sostantivo + Verbo);

per contro,

(Verbo + Soggetto) + *et* + (Soggetto + Verbo)

è forse solo apparentemente e discutibilmente lo schema di rapporti logici che si è tradotto in superficie nel primo verso del *refrain* di *Gaiete et Oriour*. Una diversa sequenza:

(Verbo + Soggetto) + *et* + (Oggetto + Verbo)

— nella quale il Soggetto si trovi a presiedere ad entrambi i Verbi, dei quali il secondo regga il complemento oggetto — è tale da ammettere anche il *crollet* che i fautori dell'isometria hanno regolarmente emendato. Che *crollet*, poi, spesso intransitivo, sia in grado (qualora di questo si possa avere erroneamente dubitato) di reggere senza discussioni un oggetto diretto, è un fatto accreditato con profusione dagli esempî dei dizionari¹⁵.

Vante l'ore et li raim crollet

potrà dunque serenamente essere affacciata nel testo come lezione genuina; è, in ogni caso, certamente, lezione tale da rendere conto adeguato delle incertezze del copista: questi, poco soddisfatto della forma non sufficientemente perspicua (così è apparsa

¹⁵ Tra gli esempî offerti dalle coll. 1090-1091 del Tobler-Lommatzsch (vol. II) scelgo — per motivi che risulteranno ovvi — il seguente, dall'edizione Chabaille (Paris 1863) del *Tresor* di Brunetto Latini (p. 448): «Gros arbres est sovent crolez par petit vent».

a tutti i moderni editori; così poté apparire anche ai primi destinatari) che gli prestava il proprio ascendente, può avere sentito l'esigenza, già nell'atto di copiare il v. 4, di adeguare la forma del nome *raim* al singolare suggerito dal verbo seguente — a prezzo di dar luogo alla lezione difettosa, oltre che sovrabbondante, *li raimme* — ed avrebbe operato poi tale adeguamento ai vv. 9, 14, 24, 29, realizzando la sequenza *la raimme crollet* — a scapito, questa volta, della sola isometria del distico — riproducendo però al v. 19 la situazione del v. 4, in questo motivato dall'attrazione su di lui pur sempre fortemente esercitata dall'ascendente, per quanto di meccanico comporta l'operazione della copiatura.

Quanto ai verbi (non fa problema la dentale finale applicata al secondo e non al primo, in un testo che nelle strofe esibisce un *priset* accanto a un *sospire*, un *anmoinnet* accanto a un *anmoine*), non credo che la forma loro prestata dal manoscritto inibisca assolutamente la possibilità di intenderli, come è nei voti di M. Zink¹⁶, nella forma congiuntiva (il problema comunque si porrebbe anche per *vante*): andranno considerati, infatti, i meccanismi dell'analogia e la posizione di *crollet* in assonanza. Mi sembra però che l'«argument de goût» avanzato da M. Zink, argomento che può avere un suo peso, non richieda tanto risolutamente la forma congiuntiva, qualora si intendano gli indicativi, secondo quanto suggerisce Batany (contributo citato; p. 118) come caricati, per effetto soprattutto della inversione iniziale: *Vante l'ore*, di una intenzione concessiva, che Batany rende parafrasando: «La brise a beau souffler, les rameaux remuer»¹⁷.

Pierre Jonin ha riconosciuto nella «diversité» la caratteristica fondamentale del *refrain* nelle *chansons de toile* dal punto

¹⁶ Cfr. la citata n. 55 di p. 177.

¹⁷ Anche il secondo verso del *refrain* di *Gaiete et Oriour* propone una sua difficoltà; come si è visto, nelle edizioni considerate esso recita: «ki s'antraimment soweif dorment». Il manoscritto — che conosce inoltre un *lapsus calami*: *soweit* per *soweif* nella prima strofa, e la grafia *soweif* nella seconda — propone costantemente il primo verbo nella forma singolare (*santraïmet* nella prima, quarta, quinta strofa, *santraïme* nella seconda e terza; si ricorderà che nella sesta strofa è omesso quasi per intero il secondo verso del *refrain*) e, altrettanto costantemente, registra il secondo nella forma plurale: *dorment* nella seconda strofa, *dormēt* nei restanti quattro occorrimenti (mi sono riferito all'ordine delle strofe proposto dalle edizioni, distinto, in seguito all'accoglimento di un'esplicita avvertenza di mano del copista, da quello materialmente esibito dal

di vista metrico¹⁸. Con qualche accorgimento, e lasciando appena un piccolo margine all'approssimazione, credo che l'isometria possa venire assunta come un utile criterio di razionalizzazione per tale varietà. Saranno i distici, in particolare, a costituire l'oggetto della discussione (a parte il gruppo dei *refrains* rappresentati da un solo verso, e a parte il caso speciale di *Bele Doette* — passaggio da uno a due versi nel corso della composizione —, il solo esempio di *refrain* distribuito su tre versi manifesta una perfetta isometria).

Tra i distici si registrano intanto quattro coppie di ottosillabi, che Jonin riconosce come il solo gruppo compatto all'interno dei dodici *refrains* di due versi. Altre cinque canzoni di tela allineano invece un verso breve al quale segue uno più lungo, secondo distribuzioni dei tipi: 8 + 10, 4 + 10, 6 + 12, 6 + 10, 3 + 10. Per questi *refrains* un rapporto di isometria potrebbe essere ravvisato tra il verso breve e il primo o secondo emistichio del verso lungo: là dove il rapporto non risulti di per sé assicurato, si giungerebbe comunque a suscitarlo in qualche caso procedendo ad opportuni aggiustamenti. Si contano infine due canzoni di tela che manifestano, nelle edizioni, una sovrabbondanza sillabica del primo verso rispetto al secondo all'interno del distico-*refrain* (ad esse si potrebbe aggiungere *Gaiete et Oriour*, da parte di chi volesse accogliere la lezione: *la raimme*, poco fortunata e poco meritevole di fortuna, e la conseguente distribuzione 8 + 7). Entrambi i *refrains* di questo tipo (di *Bele Ydoine* e di *Belle Amelot*) possono essere ridotti agevolmente (nel caso di *Belle Amelot*, come si vedrà, anche doverosamente) alla corrispondenza isometrica.

Il *refrain* di *Bele Ydoine* (canzone di Audefroï le Bâtard; Bartsch n. 57, Saba n. XIX, Zink n. XI):

He dex! Qui d'amors sent dolor et paine,
bien doit avoir joie prochaine

manoscritto). C. Cremonesi (*Lirica francese*, n. cit. di p. 45) espone il motivo che deve avere ispirato anche Bartsch, Saba, Zink alla correzione: *s'antraimment*, «giustificata oltre che dal pl. *dorment* anche dal valore plurale di tutto il verso». Mi sembra al contrario che appunto il valore plurale comunque assicurato a tutto il verso, assecondando la disposizione plurale già manifestata in *s'antraimmet* dal prefisso *antr(e)* induca — in aggiunta all'economia — alla soluzione conservativa (già persuasivamente sostenuta da R. Joly nella nota sopra richiamata).

¹⁸ P. Jonin, «Le refrain dans les chansons de toile», *Romania* 96 (1975): 209-44.

è offerto secondo tale distribuzione nelle principali edizioni, ma non ovunque. Altrove¹⁹, a mio parere opportunamente, l'esclamazione esordiale (*He dex!*) è considerata estranea alla reale misura del distico, che si costituisce in una coppia di ottosillabi:

He dex!
 Qui d'amors sent dolor et paine,
 bien doit avoir joie prochaine.

Analoga, anche meglio fondata, operazione restaurativa mi sembra esigere il *refrain* di *Belle Amelot* (Bartsch n. 8, Saba n. xv, Zink n. ix):

— Deus, doneis m'a marit Garin
 mon dous amin.

Questo ritornello conosce una variante nella sua dodicesima e ultima manifestazione; trascurando il *découpage* essa recita:

Amelot tot ensi ot Garin son amin,

ed è variante tale da mettere in imbarazzo gli editori. Bartsch e Saba intervengono sul testo del codice unico (ancora il canzoniere di Saint-Germain-des-Prés, alla c. 147v) operando l'emendamento di *ot Garin* in *Garin ot*, allo scopo di ottenere nuovamente la distribuzione 8 + 4, impostata per le undici strofe precedenti, e insieme il ripristino della rima:

Amelot tot ensi Garin
 ot, son amin.

Zink, invece, rinuncia giudiziosamente all'ingiustificato ripiego, ma si riduce d'altra parte a consentire che l'ultima strofa sia coronata da un *refrain* di 6 + 6 sillabe,

Amelot tot ensi
 ot Garin, son amin,

distinto metricamente da quelli delle 11 precedenti strofe.

¹⁹ Cfr. il repertorio di N.H.J. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e siècle*, Paris 1969.

La soluzione più soddisfacente sembra al contrario risiedere nell'abdicazione alla rima a favore dell'assonanza — nel *refrain* assegnato alle strofe 1-11 quanto nel dodicesimo — e nella ricerca immediatamente soddisfatta della distribuzione isometrica (6 + 6):

— Deus, doneis m'a marit
Garin, mon dous amin.

Amelot tot ensi
ot Garin, son amin.

MARIO BENSI

Istituto Universitario di Bergamo