

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XVII · 1992

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## Frammenti di *cantiga de amigo* in testi oitanici dell'ultimo '200

L'abitudine di inserire composizioni liriche nel tessuto narrativo del romanzo si affermò in Francia nell'arco di pochi anni, fra il 1228 e il 1230 circa.

Sull'esempio di Jean Renart<sup>1</sup>, questa moda si impose nel *Roman de la violette* di Gerbert de Montreuil<sup>2</sup>, nel *Lai d'Aristote* di Henri d'Andeli<sup>3</sup>, nel *Roman du Châtelain de Coucy*<sup>4</sup>; e trovò nuovi seguaci nella seconda metà del sec. XIII: da Adenet le Roi<sup>5</sup> a Girart d'Amiens<sup>6</sup>, da Jacques Bretel<sup>7</sup> a Jacquemart Gielée<sup>8</sup>.

All'interno del *corpus* eterogeneo di queste interpolazioni liriche, che è stato spesso oggetto di registi e di studi<sup>9</sup>, spicca la vicenda

<sup>1</sup> Cfr. Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. par F. Lecoy, Paris 1979 (CFMA 91).

<sup>2</sup> Cfr. Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la violette ou de Gerart de Nevers*, publié par D.L. Buffum, Paris 1928 (SATF 73).

<sup>3</sup> Cfr. Henri d'Andeli, *Lai d'Aristote*, éd. par M. Delbouille, Paris 1951.

<sup>4</sup> Cfr. Jakemes, *Le roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*, éd. par J.E. Matzke-M. Delbouille, Paris 1936 (SATF 81).

<sup>5</sup> Cfr. A. Henry, *Les Oeuvres d'Adenet le Roi*, t. v *Cleomadés*, vol. I: *Texte*, vol. II: *Introduction, notes, tables*, Bruxelles 1971. Da questo secondo volume del t. v sono tratte tutte le successive citazioni, per le quali viene indicato solo il numero della pagina.

<sup>6</sup> Cfr. A. Saly, *Édition critique du «Meliacin» de Girart d'Amiens accompagnée d'une étude historique et littéraire*, thèse de doctorat, Paris-IV, 1977. La precedente edizione di P. Aebischer (Girard d'Amiens, *Le roman du Cheval de Fust ou de Méliacin*, Genève 1974) si basa sul solo manoscritto riccardiano 2757 ed è comunque parziale (5165 vv.).

<sup>7</sup> Cfr. Jacques Bretel, *Le tournoy de Chauvency*, éd. par M. Delbouille, Liège-Paris 1932 (BFUL 49).

<sup>8</sup> Cfr. *Renart le Nouvel* par Jacquemart Gielée, publié par H. Roussel, Paris 1961.

<sup>9</sup> A partire dal *Grundriss* del Gröber, II/1, p. 92, fino alle pagine introduttive delle varie edizioni citate (cfr. in particolare Buffum, *Roman de la violette*, p. LXXXIII e p. 393; Delbouille, *Tournoy*, pp. LXIV-LXV; Lecoy, *Guillaume de Dole*, p. XXIII; Henry, *Cleomadés*, pp. 675-676; Saly, *Meliacin*, p. 139). L'elenco più completo, che cita per i secc. XIII-XIV oltre 60 opere, sembra quello fornito da Friedrich Ludwig, «Die Quellen der Motetten ältesten Stils», in *Archiv für Musikwissenschaft* v (1923), pp. 216-219. Sulla tipologia delle farciture si veda l'eccellente sintesi di A. Henry, chap. VI: «Les compositions lyriques insérées», pp. 677 sgg. Un utile riassunto sulle modalità delle inserzioni liriche è fornito ora da Eglal Doss-Quinby, *Les Refrains chez les trouvères du XIIe siècle au début du XIVe*, New York-Berne-Frankfurt a.M. 1984 («American University Studies, Series II: Romance Languages and Literatures, vol. 17»), pp. 145-160,

di un particolare *refrain* che compare, con varianti sostanziali e in forma più o meno completa, per ben sei volte in altrettanti testi anti-co-francesi a carattere per lo più narrativo. Ecco l'elenco dei luoghi, in ordine per quanto possibile cronologico:

1. *Cleomadés*, vv. 5497-5504 (cfr. Gennrich II 190, n° 321; van den Boogaard, rond. 20, refr. 575)<sup>10</sup>:

*Dieus! trop demeure mes amis:  
Tart m'est que le revoie.  
Li biaux, li courtois, li jolis.  
Dieus! trop demeure mes amis!  
Puisk'en lui sont tout bien assis,  
Pourquoi ne l'amerioie?  
Dieus! trop demeure mes amis,  
Tart m'est que le revoie*<sup>11</sup>.

2. *Meliacin*, vv. 4722-4729 (cfr. Gennrich II 193, n° 328; van den Boogaard, rond. 48, refr. 577):

*Dex! trop demeure! quant vendra?  
Sa demouree m'ocirra.  
Bon jour ait hui pour qui le dis.  
Diex! trop demeure mes amis!*

alla quale si rimanda anche per il meritorio tentativo di definire le norme che regolano il genere del *refrain*, a partire da un campione statistico di 100 esemplari reperiti meccanicamente tra i 1933 del repertorio di van den Boogaard.

<sup>10</sup> Gennrich = Fr. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und dem ersten Drittel des XIV Jahrhunderts*, Bd. II: *Materialien, Literaturnachweise, Refrainverzeichnis*, Göttingen 1927; van den Boogaard = Nico H.J. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XIIe siècle au début du XIVe*, Paris 1969.

<sup>11</sup> Testo conforme all'ed. Henry, cit. Nelle pagine che dedica alle *mises en prose* del *Cleomadés*, già oggetto di un apposito studio di G. Doutrepoint, Henry cita alla nota 1 di p. 691 la versione del ms. BN Rés Y2 151 (bVI) che nella prosa lascia inserita la nostra canzone, senza alcuna variante sostanziale:

*Dieu! trop demeure mon amy;  
Tard m'est que le revoy,  
Le beau, courtois et joly.  
Dieu! trop demeure mon amy!  
Puisqu'en lui est tout bien assi,  
Pourquoy ne l'amerioie?  
Dieu! trop demeure mon amy,  
Tart m'est que le revoie.*

È da notare che l'altra versione in prosa del *Cleomadés*, conservata nel ms. BN fr. 12561, ha soppresso tutte le canzoni salvo una, la prima, che Clarmondine si mette a cantare da sola, nel bosco, dopo che Cleomadés è partito: si tratta di un libero rifacimento di *Dieus, trop demeure...*, nel quale è ancora riconoscibile qualche traccia del testo originale.

Mais il est et gais et jolis,  
S'avrai s'amour quant li plaira.  
*Diex! trop demeure! quant vendra?*  
*Sa demouree m'ocirra*<sup>12</sup>.

3. *Tournoy de Chauvency*, v. 4282 (cfr. Gennrich II 147, n° 33):

*Diex! trop demeure! Quant vendra? -*  
*Sa demoree m'ocirra*<sup>13</sup>.

4. *Renart le Nouvel*, vv. 2792-2793 (cfr. Gennrich II 158, n° 10):

*Diex, trop demeure, quant venra?*  
*Sa demouree m'ochirra*<sup>14</sup>.

5. *pastourelle* di Huitace de Fontaines, vv. 9-10 (cfr. Gennrich II 282; van den Boogaard, refr. 576 = Raynaud 1700, I):

*Dex, trop demeure: quant vendra?*  
*loing est, entroubliee m'a*<sup>15</sup>.

6. *L'Abeïe dou Chastel Amoureux*, refr. n° 13 (cfr. van den Boogaard, refr. 577):

*Diex, trop demeure: quant venra?*  
*Sa demorée m'occirra*<sup>16</sup>.

Dei testi qui elencati, i primi quattro sono romanzi tutti composti intorno al 1285, e tanto l'*Abeïe* quanto la *pastourelle* non valicano il limite del sec. XIII<sup>17</sup>.

Accanto all'unità di tempo, l'altro dato di evidenza immediata è che quattro testimoni su sei si limitano a riprodurre il *refrain* in forma isolata, come una citazione fra virgolette.

Solo il *Cleomadés* e il *Meliacin* presentano il *refrain* all'interno di un organismo poetico compiuto, il *rondeau*. Ora, la struttura del

<sup>12</sup> Testo conforme all'ed. Saly, cit.

<sup>13</sup> Testo conforme all'ed. Delbouille, cit.

<sup>14</sup> Testo conforme all'ed. Roussel, cit.

<sup>15</sup> Testo conforme all'ed. di K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourel-len*, Leipzig 1870 (rist. Slatkine, 1973), III 269: XIII Huitaces de Fontaines, 28 «Hier main quant je chevauchioie»; il nostro *refrain* compare al termine della prima strofe.

<sup>16</sup> Testo inedito del ms. 403 della Bibl. Municipale di Angers, segnalato da van den Boogaard, *Rondeaux*, cit., pp. 144 e 313, e contenente in tutto 15 *refrains*.

<sup>17</sup> Il *Cleomadés*, il *Meliacin* e il *Tournoy* sono tutti datati dai rispettivi editori esattamente al 1285, ed anche *Renart le Nouvel* viene considerato dal Roussel contemporaneo del *Cleomadés*.

*rondeau*, quale viene fissandosi a partire da Adam de la Halle per poi essere codificata nei manuali di poetica coevi e posteriori, consiste notoriamente di 8 versi in totale, organizzati secondo lo schema A B a A a b A B<sup>18</sup>.

Rispetto a questa forma che si imporrà come canonica, il *Cleomadés* offre un'ineccepibile sequenza A B a A a b A B<sup>19</sup>, mentre il *Meliacin* presenta ben due irregolarità nel suo schema A A b B b a A A: il *refrain* a rima baciata AA, anziché AB; e soprattutto il v. 4, che dovrebbe corrispondere esattamente ai vv. 1 = 7, e invece introduce una variazione del segmento finale sulla rima B.

Proprio la mancata ripresa del *refrain* in sede mediana ha spinto sia Stengel<sup>20</sup> che Gennrich<sup>21</sup> a 'regolarizzare' il testo, uniformando i vv. 1 = 7 alla lezione del v. 4<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Si tratta infatti di una « forme brève comportant un refrain de deux vers sur deux rimes (A B) figurant au début et à la fin et dont le premier de ces deux vers réapparaît à la quatrième ligne » (cfr. J. Cerquiglini, « Le Rondeau », in *GRLMA*, vol. VIII/1, Heidelberg 1988, pp. 45-58; la citazione alla p. 48). Da consultare comunque, sia pure con cautela sotto il profilo testuale, i lavori fondamentali del Gennrich: oltre ai *Rondeaux, Virelais und Balladen* (t. I, Dresden 1921; t. II, Göttingen 1927; t. III: *Das altfranzösische Rondeau und Virelai in 12. und 13. Jh.*, Langen 1963), si può ricorrere con profitto all'articolo « Rondeau-Rondo » in Fr. Blume, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. XI (1963), cc. 867-872 (A. « Das einstimmige Rondeau des Mittelalters »), e ai precedenti « Refrain-Studien » apparsi sulla *Zeitschrift für romanische Philologie* LXXI (1955), pp. 365-375.

<sup>19</sup> Il *Cleomadés* trasmette in tutto 7 *rondeaux*. Lo stesso schema eterometrico su due rime A8 B6 a8 A8 a8 b6 A8 B6 di *Dieus! trop demeure...* è comune ad altri tre *rondeaux*, corrispondenti alle farciture n° II, VI, VII. Più rara (due soli esempi, n° IV e V) la struttura isometrica su una rima A8 A8 a8 A8 a8 a8 A8 A8. Incerta la definizione del settimo individuo del gruppo, con schema A6 A7 a7 A6 a7 a7 A6 A7, eterometrico su una rima: *rondeau* o *virelai*? (cfr. Henry, pp. 686-690).

<sup>20</sup> Cfr. E. Stengel, « Romanische Verslehre » nel *Grundriss* del Gröber, II/1, pp. 91-92; e, dello stesso autore, « Die altfranzösischen Liedercitate aus Girardin's d'Amiens Conte du Cheval de Fust », in *Zeitschrift für romanische Philologie* X (1886), pp. 460-476: trascrizione diplomatica del ms. di Firenze, poi ripubblicato da Aëbischer (cfr. nota 32).

<sup>21</sup> *Op. cit.*, II, pp. 158 e 301.

<sup>22</sup> Il *Meliacin* offre solo un altro esempio di *rondeau* nelle sue farciture liriche, ai vv. 4425-4432; si tratta anche qui di un'ottava, ma lo schema è perfetto a patto di accogliere l'equivalenza strutturale e funzionale della assonanza con la rima (A B a A a b A B, del tipo eterometrico su due rime):

*Einsi doit entrer en vile*  
*Qui Amours maine.*  
 C'est la jus, dessous l'olive.  
*Ainsi doit entrer en vile.*  
 La fontaine i sourt serie.  
 Bien ait qui aime.  
*Ainsi doit entrer en vile*  
*Qui Amours maine.*

Non mancano le congetture per spiegare tali anomalie; lo Stengel parla di «ogni sorta di degenerazioni» che colpirebbero la trasmissione di questo tipo di testi; Jeanroy preferisce supporre una deroga alle strette norme del genere, per alleggerirne le «lourdes entraves»<sup>23</sup>; e forse basterebbe considerare queste norme meno rigide di quanto non possa far credere l'omologazione sopravvenuta con il passare del tempo<sup>24</sup>.

È però possibile avanzare un'altra ipotesi: che le irregolarità riscontrabili nel *Meliacin* dipendano soprattutto dalla maggiore fedeltà a un testo preesistente, che Girart e Adenet citano indipendentemente l'uno dall'altro (cfr. infra). Ma di che testo si tratta? Poiché il *Tournoy de Chauvency*, *Renart le Nouvel* e *L'Abeïe* trasmettono il *refrain* nella stessa redazione del *Meliacin*, possiamo limitare l'analisi a tre dei luoghi citati: il *Cleomadés* di Adenet le Roi, il *Meliacin* di Girart d'Amiens, e la *pastourelle* di Huitace de Fontaines:

<i>Cleom.</i>	v. 1	<i>Dieus! trop demeure mes amis</i>	v. 4 = v. 1
	v. 2	<i>Tart m'est que le revoie</i>	vv. 7-8 = vv. 1-2
<i>Mel.</i>	v. 1	<i>Dex! trop demeure! quant vendra?</i>	
	v. 2	<i>Sa demouree m'ocirra</i>	vv. 7-8 = vv. 1-2
	v. 4	<i>Diex! trop demeure mes amis!</i>	
<i>past.</i>	v. 1	<i>Dex, trop demeure: quant vendra?</i>	
	v. 2	<i>loing est, entroubliee m'a.</i>	

<sup>23</sup> Cfr. A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris 1889, p. 410.

<sup>24</sup> Sulla necessità di una definizione più ampia del *rondeau* richiama l'attenzione van den Boogaard, *op. cit.*, p. 12: «... les règles n'étaient pas encore aussi strictes qu'au XIVe siècle... le *rondeau* était une forme expérimentale vivante» (in polemica con Gennrich, che nel suo repertorio interviene pesantemente a correggere ogni presunta infrazione allo schema base). Cfr. ora E. Doss-Quinby, *op. cit.*, pp. 64-65. Manuali e repertori partono tutti dal dato di arrivo, cioè dalla forma di *rondeau* che ha finito per imporsi come esclusiva: l'ottava con schema A B a A a b A B. Ma l'iniziatore universalmente riconosciuto di questo genere, Jean Renart, non utilizza mai questo schema nelle 46 farciture del *Guillaume de Dole*. A rigore, delle 20 *chansons à danser* ivi contenute, solo due sono ascrivibili al genere del *rondet de carole* a A1 a b A1 B (nn. 30 e 34); altre cinque possono ricondursi allo stesso schema ammettendo l'equivalenza di assonanza e di rima (nn. 32, 33, 38, 39, 40). Per il resto è ben difficile seguire Gennrich, Lecoy e van den Boogaard nella classificazione dei testi residui: a parte i dubbi espressi a buon diritto sui nn. 31 (cfr. Lecoy, p. xxviii, nota 1, e p. 186, con i relativi rinvii), 41 («peut-être strophe de virelai») e 42 («forme aberrante»), rimane un manipolo di brani lirici che non corrispondono alla struttura del *rondet de carole*, e tanto meno a quella del *rondeau*. Un fatto su tutti: anche dando per scontata l'equivalenza fra assonanza e rima, in questi testi manca il *refrain*, o meglio, manca l'iterazione di almeno un verso che possa segnalarne l'esistenza (cfr. nn. 26-29 e 35-37). Si possono appena rilevare, per i nn. 35, 36 e 37, delle ripetizioni parziali di verso: 37,2 = 5 *Robins enmaine* (e cfr. 37,1 *desoz l'olive*, 37,4 *desouz l'olivete*); 36,2 = 5 *tenez moi dame*; 35,2 = 5 *einsi doit aler qui*.

Il v. 1 = 4 del *Cleomadés* corrisponde al v. 4 del *Meliacin*; il v. 1 = 7 del *Meliacin* corrisponde al v. 1 della *pastourelle*: l'accordo, sia pure parziale, fra questi luoghi, dimostra che i tre autori antico-francesi citano ciascuno un frammento del medesimo testo, usandolo come *refrain*<sup>25</sup>. La redazione portata dal *Meliacin* si segnala come più completa, e le concordanze con gli altri due testimoni ne garantiscono la sostanziale autenticità.

Nei repertori della lirica antico-francese non c'è però traccia di una canzone che porti, in tutto o in parte, i versi citati.

Ora se prendiamo in esame il v. 1 e 4 del *Meliacin*:

la presenza di un segmento finale (trisillabico) che alterna rispetto alla parte iniziale del verso, invariata, corrisponde alla struttura tipica del distico nelle *cantigas de amigo* galego-portoghesi, dove una coda (variabile) si salda ad una base (costante)<sup>26</sup>.

Valga quale termine di paragone il canzoniere di Martim Codax, nel quale si incontrano versi come

*Ay Deus, se sab'ora meu amigo*

in alternanza con

*Ay Deus, se sab'ora meu amado*

(cantiga V 887 = B 1281 = P 4), e ancora

*Porque tarda meu amigo sem mi*

(cantiga V 890 = B 1284 = P 7), dove alle somiglianze strutturali si sommano evidenti affinità tematiche e stilematiche<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Si noti l'ulteriore corrispondenza fra *Cleom.* v. 3 *Li biaux, li courtois, li jolis* e *Mel.* v. 5 *Mais il est et gais et jolis*: il modello doveva portare una dittologia sinonimica, con probabile *i* tonica come vocale di rima (cfr. qui *amis jolis*).

<sup>26</sup> Mi permetto di rinviare al mio articolo «Un esempio di struttura poetica medievale: le "Cantigas de Amigo" di Martim Codax», in *Arquivos do Centro Cultural Português - Fundação Calouste Gulbenkian* xv (1980), pp. 749-839.

<sup>27</sup> Nel prendere in esame vari esempi di parallelismo (che egli ritiene «le fondement même de la poésie populaire»), Jeanroy cita anche le *cantigas de amigo* e le *muñeiras* galego-portoghesi, segnalando per queste ultime l'uso arcaico di versi «dont les premiers hémistiches seuls sont identiques deux à deux», in modo affine alle formule antico-fran-

L'ipotesi che il testo citato nei tre luoghi fosse un'originaria *cantiga de amigo* viene suffragata da altri indizi che di per sé non sarebbero probanti: sul piano formale, la presenza di *amis* = *amigo* come parola-rima; il vocativo iniziale *Dieus*; l'uso del distico (ottosillabico) a rima baciata AA; sul piano sostanziale, il fatto che, in tutti e tre i contesti, il personaggio che canta è una donna (Clarmondine nel *Cleomadés*, Célinde nel *Meliacin*, la pastorella in Huitace), la quale esprime la propria solitudine e la nostalgia per l'innamorato lontano.

È estremamente significativo del rapporto che intercorre fra citazione e modello il verso trasmesso *in unicum* dal *Cleomadés*: «Tart m'est que le revoie». Per adeguare il testo citato alle norme del nuovo genere poetico in cui viene inserito (un *rondeau* eterometrico su due rime), Adenet non esita a sacrificare alcuni tratti pertinenti della *cantiga de amigo* (il distico a rima baciata, e l'alternanza delle code rispetto alla base invariante). Girart, qui come altrove più fedele al modello<sup>28</sup>, preferisce alterare lo schema del *rondeau* pur di mantenere alcune caratteristiche peculiari dell'originale: il distico a rima baciata, la parola-rima *amis*, e soprattutto la variazione delle code rispetto alla base, cioè proprio quegli stessi elementi caratterizzanti la *cantiga de amigo* che Adenet si preoccupa di eliminare.

Se il testo che servì da modello a Adenet e Girart fu davvero una *cantiga de amigo* galego-portoghese, come qui si ipotizza, sarebbe stata difficilmente praticabile una citazione diretta – sia pur parziale – del modello<sup>29</sup>.

D'altra parte, proprio il forte parallelismo e la rilevanza del *refrain* nella *cantiga de amigo* favorivano il travaso nello schema del *rondeau*. Ma i criteri di questa traduzione, al tempo stesso linguistici

cesi e ai *refrains* «qui, lorsqu'ils sont répétés, le sont avec une légère variante» (cfr. Jeanroy, *op. cit.*, pp. 416-419). Seguono quattro esempi tratti dalla *Chanson de Roland*. Va da sé che il sistema di versificazione tipico ed esclusivo delle *cantigas de amigo* non è paragonabile alla tecnica formulare delle canzoni epiche.

<sup>28</sup> Risolutive le conclusioni della Saly, *op. cit.*, pp. 219-220.

<sup>29</sup> Esistono alcuni casi di trovatori provenzali che utilizzano il galego-portoghese per comporre qualche verso di una loro poesia (il *descort* plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras ne fornisce lo specimine più illustre). E si registrano all'inverso poesie di autori galego-portoghese scritte interamente o parzialmente in lingua d'oc (cfr. da ultimo J.-M. D'Heur, *Troubadours d'oc et troubadours galicien-portugais*, Paris 1973). Ma non risultano analoghi esempi di 'interferenze linguistiche' con poeti di area oitanica. L'unica segnalazione in questo senso risale agli albori della filologia portoghese, e riguarda notoriamente il *refrain* di una *cantiga* di D. Fernan Garcia Esgaravunha (CA 126 = CB 241), la cui natura linguistica resta tuttora controversa (francese o provenzale?); per la bibliografia relativa si rinvia all'edizione critica di M. Spampinato Beretta, Napoli 1987, pp. 121-124.

stica e culturale, sono assai diversi: in Adenet resta completamente oscurata la provenienza iberica del modello, mentre Girart lascia alcune spie preziose dell'originale: e il suo *rondeau* atipico doveva serbare un sapore esotico per il pubblico del *Meliacin*.

Resta da chiedersi, a questo punto, per quale via gli autori dei due romanzi antico-francesi siano venuti in contatto con un testo poetico di questo genere.

Rapporti tra la Francia del Nord e il Portogallo non mancarono certo durante tutto il Medioevo; studi anche recenti hanno ripreso questo capitolo di storia culturale<sup>30</sup>, approfondendo ed ampliando le pagine fondamentali di Carolina Michaëlis de Vasconcelos<sup>31</sup>. Ma nel caso di Girart e Adenet la situazione è privilegiata, perché si sa con certezza che la fonte comune al *Cleomadés* e al *Meliacin* proveniva dalla penisola iberica.

Sia il *Cleomadés* che il *Meliacin* sviluppano il tema del cavallo magico, discendente diretto del celebre cavallo d'ebano delle *Mille e una notte*<sup>32</sup>. Nessuna delle versioni conosciute del racconto arabo corrisponde perfettamente allo schema narrativo dei romanzi francesi<sup>33</sup>. Già Victor Chauvin dimostrò che la fonte del *Cleomadés* e del *Meliacin* non è una traduzione diretta dall'arabo, perché – aldilà del tema principale (il cavallo magico) – almeno uno degli episodi accessori che figura in tutti e due i romanzi francesi non compare in nessuna delle redazioni arabe a noi note<sup>34</sup>. A questa osservazione di tipo contenutistico va poi aggiunta l'ovvia necessità di una mediazione linguistica che rendesse accessibile il racconto in area oitanica. Ha dunque ragione Henry, di conserva con Aebischer, a supporre quanto meno l'esistenza di una versione «occidentalisée» del racconto arabo<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Si veda in particolare il volume *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque, Paris 11-16 octobre 1982*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983.

<sup>31</sup> Cfr. C. Michaëlis de Vasconcelos, «Relações de Portugal e de Hespanha com os países de lingua d'oc e d'oïl» in *Cancioneiro da Ajuda*, Halle 1904, vol. II, pp. 684-768.

<sup>32</sup> La *Histoire du cheval enchanté* (Galland) ovvero la *Histoire magique du cheval d'ébène* (Mardrus) appartiene al nucleo più antico delle *Mille e una notte*, di origine indopersiana. Sulla sua diffusione nelle letterature occidentali cfr. P. Aebischer, «Paléozoologie de l'«Equus clavileñus». Cervantes», in *Études de Lettres*, s. II, t. 6 (avril-juin 1962), Lausanne, pp. 93-130, e A. Henry, «L'ascendance littéraire de Clavileño», in *Romania* XC (1969), pp. 242-257.

<sup>33</sup> Cfr. Saly, *op. cit.*, pp. 156-194.

<sup>34</sup> Cfr. V. Chauvin, «Pacolet et les Mille et une Nuits», in *Wallonia* VI (1898), pp. 5-19 e 181-191 (cfr. c.-r. di G. Paris in *Romania* XXVII [1898], pp. 325-326).

<sup>35</sup> Del resto già il Paris, nella citata recensione a Chauvin, parla per i due romanzi di una «même source de provenance sans doute espagnole», precisando che poteva trattarsi di una versione scritta in francese «d'après une version espagnole orale».

Le conclusioni raggiunte da Henry per il *Cleomadés* trovano ora conferma negli studi sul *Meliacin* di Antoinette Saly. Rispetto al racconto arabo originario, *Meliacin* e *Cleomadés* ne rappresentano i rifacimenti francesi, provenienti, ciascuno per suo conto, da una primo adattamento spagnolo o ispano-moresco (cfr. Saly, *op. cit.*, pp. 156-157).

La tavola sinottica dei temi narrativi presenti nelle tre versioni orientali (Boulaq, Galland, Breslau) e nei due rifacimenti francesi, oltre a ribadire l'indipendenza reciproca dei due romanzi, mette in luce la maggior vicinanza del *Meliacin* alla versione di Boulaq, ladove il *Cleomadés* se ne distacca sensibilmente, avendo semmai dettagli comuni con la versione di Breslau<sup>36</sup>.

Ora è ben noto fino da Gaston Paris<sup>37</sup> che il *Cleomadés* e il *Meliacin* furono commissionati, intorno al 1280, da principesse della casa reale di Francia<sup>38</sup> ai due maggiori romanzieri contemporanei: Adenet le Roi, il poeta dei «Brabançons», legato alla regina Maria di Brabante; e Girart d'Amiens, l'autore di *Escanor*, in stretti rapporti con la corte della regina d'Inghilterra, Eleonora di Castiglia<sup>39</sup>.

Il personaggio capitale della vicenda è Blanche, la figlia di San Luigi andata sposa al primogenito di Alfonso X el Sabio, l'Infante Fernando di Castiglia. Morto il marito nell'agosto 1275, diseredati i due figli che dovevano legittimamente succedere al trono di Alfonso X (è la nota vicenda degli Infantes de la Cerda), Blanche torna in Francia tra la fine del 1276 e gli inizi del 1277<sup>40</sup>.

È dunque Blanche che rappresenta il legame diretto fra la corte di Maria di Brabante e quella di Alfonso X: figlia del re di Francia, visse per anni in un ambiente spagnolo permeato di cultura araba, a stretto contatto col sovrano che compose in galego-portoghese le

<sup>36</sup> Cfr. Saly, *op. cit.*, pp. 184-185 e 191-193.

<sup>37</sup> Cfr. *Cosmopolis* XI (1898), p. 775.

<sup>38</sup> Lo afferma esplicitamente Adenet ai vv. 20-90 e 18533-579; e Girart è altrettanto formale (cfr. Saly, *op. cit.*, pp. 117 sgg.).

<sup>39</sup> La Saly, *op. cit.*, p. 223, sottolinea le motivazioni non solo artistiche ma anche politiche di questa duplice scelta. Adenet e Girart erano i rappresentanti di due *clan* rivali, quello dei «Brabançons» (cui apparteneva la regina di Francia) e quello di Marguerite de Provence (imparentata con Edoardo I d'Inghilterra), i quali si contesero a lungo, con intrighi di palazzo, il controllo del regno sotto Filippo III (cfr. Ch.-V. Langlois, *Le règne de Philippe III le hardi*, Paris 1887).

<sup>40</sup> Cfr. Saly, *op. cit.*, ch. 11: «Les destinataires du Méliacin», pp. 117-119 e 224-227; il rimando d'obbligo è alla *Vie de saint Louis roi de France* par Le Nain de Tillemont, publiée... d'après le ms. inédit de la BN... par J. de Gaulle, A Paris, MDCCCXLIX: t. v, pp. 94-99 (ch. CCCCLXXIX: «Saint Louis marie Blanche, sa fille, à Fernand, prince d'Espagne») e 239-248 (ch. DXVII: «De Blanche, fille de saint Louis, princesse de Castille»). Sulla regina Maria di Brabante e sull'influenza culturale che esercitò alla corte di Francia cfr. Langlois, *Le règne de Philippe III le hardi* cit., pp. 31-36.

*Cantigas de Santa Maria* e al tempo stesso istituzionalizzò nel suo regno gli studi arabi con la fondazione degli Estudios Generales, facendosi interprete e protettore illuminato del sincretismo culturale che rappresentava la più grande ricchezza della Spagna di quell'epoca<sup>41</sup>.

D'altra parte, legami con la Spagna di Alfonso X traspaiono in più punti del *Meliacin*, laddove Girart allude alla guerra tra il sovrano e il figlio Sancho, o quando introduce nella vicenda personaggi della famiglia di Jean de Brienne, re di Acrida e sposo di Berengaria di Castiglia, il cui figlio Jean d'Acrida-Brienne era cugino di Alfonso X per parte di madre<sup>42</sup>. E meriterebbe di essere approfondito il possibile collegamento tra la figura di Roberon nel *Meliacin*<sup>43</sup> e l'analogo personaggio che compare in una *cantiga* di Alfonso el Sabio<sup>44</sup> e nel *Libre de Meravelles* di Ramon Llull<sup>45</sup>.

In questo quadro d'insieme assume ancor più verosimiglianza l'ipotesi che l'originale di «*Dieus! trop demeure . . .*» fosse proprio una *cantiga de amigo*: non solo perché alla corte di Alfonso X il galego-portoghese era la lingua ufficiale della poesia; ma anche perché nei racconti di provenienza araba era del tutto normale l'inserimento di brani poetici nel tessuto narrativo<sup>46</sup>.

È difficile dire se la fonte iberica dei due romanzi francesi contenesse già degli inserti poetici<sup>47</sup>: ma è un fatto che il *Cleomadés* e il *Meliacin* hanno un solo brano lirico in comune, *Dieus! trop demeure . . .*, e lo trasmettono nello stesso luogo della narrazione e nel-

<sup>41</sup> Il ruolo di intermediaria svolto da Blanche nella vicenda del *Cleomadés* e del *Meliacin* è sostenuto con piena convinzione dalla Saly anche sulla base delle miniature che ornano i codici A e B del *Meliacin* (BN fr. 1633 e fr. 1589) e il manoscritto del *Cleomadés* conservato alla Bibliothèque de l'Arsenal, dove figura sempre Blanche di Francia al fianco di vari personaggi della corte reale (cfr. Saly, *op. cit.*, pp. 222-225). La miniatura del ms. dell'Arsenal BL n° 175 f. 1 era già stata segnalata da Langlois, *op. cit.*, p. 33: Blanche è una delle due principesse sedute accanto alla regina Maria ed è ben riconoscibile perché porta «les armes de France parti de Castille».

<sup>42</sup> Cfr. Saly, *op. cit.*, p. 260.

<sup>43</sup> Ibidem, pp. 201-202.

<sup>44</sup> Cfr. Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, ed. por W. Mettmann, vol. II, Coimbra 1961, p. 146: *cantiga* 155 «Como un cavaleiro d'Aleixandria foi malfeitor . . .».

<sup>45</sup> Cfr. R. Llull, *Libre de Meravelles*, ed. S. Galmés («Els Nostres Clàssics»), Barcelona 1931-1934, t. IV, p. 241.

<sup>46</sup> A questo aspetto della letteratura araba sono dedicate alcune pagine del mio saggio «Il tema "west-östlicher" dell'aura», in *Studi Medievali*, 3a serie, xxvi, I, 1985, pp. 185-290.

<sup>47</sup> Cfr. Saly, *op. cit.*, pp. 239-240; l'idea che l'originale ispano-arabo fosse un 'cantefable' risale a Leo Jordan, «Die Quelle des "Aucassin" und die Methode des Urteils in der Philologie, 3. Ein Massstab zur Beurteilung der Aucassinfrage: Der "Cléomadés" und "Méliacin" und ihre Quelle "Das Zauberpferd (1001 Nacht)"», in *Zeitschrift für romanische Philologie* XLIV (1924), pp. 293-297.

l'identica circostanza: la principessa innamorata, rimasta sola nel giardino, canta la lontananza dell'amato.

Poiché l'indipendenza reciproca dei due romanzi è fuori discussione, la presenza dello stesso brano lirico nell'identico contesto depone a favore della sua esistenza già nella versione «occidentalisée» del racconto orientale.

Consideriamo infine l'originalità dei brani lirici inseriti nel *Cleomadés*, che lo stesso Adenet componeva al momento di redigere i vari episodi del romanzo<sup>48</sup>: l'unica eccezione è rappresentata – come già segnalò Henry – proprio dal nostro testo, *Dieus! trop demeure...*, che Adenet e Girart fanno cantare in perfetto accordo alle due protagoniste femminili dei romanzi, Clarmondine e Célinde.

Del successo che ebbe questa operazione culturale promossa, secondo ogni verosimiglianza, da Blanche di Francia testimoniano a sufficienza sia la diffusione dei due romanzi (15 manoscritti per il *Cleomadés*, 5 per il *Meliacin*), sia il perdurare del motivo del cavallo incantato nella letteratura occidentale (cfr. Henry, *op. cit.*, pp. 559-567).

Sull'onda della popolarità goduta dai due *récits*, anche il testo di *Dieus! trop demeure...* ha incontrato una straordinaria fortuna, almeno a giudicare dal numero di opere che lo citano sotto forma di *refrain*: alle quattro già indicate all'inizio del presente contributo (che esemplano la redazione del *Meliacin*) si possono aggiungere delle varianti isolate che rielaborano il motivo, conservando precisi riscontri formali: cfr. van den Boogaard, refr. 220 «Biaus doz amis, | por quoi demorés tant?», 822 «Hé, Dieus, quant vanra | mes très douz amis?», 823 «Hé, Dieus, quant verrai | cele que j'aime?» (e cfr. 538 «Dex, la reverré je ja | la bele qui mon cuer a?»), 844 «E, è o! biaux dous amis, | ore demorés vous trop», 1625 «Revenez, revenez, | dous amis, trop demourez», 1811 «Trop mi demeure la revenue: | très douz Diex, quant la verrai?».

Alcuni di questi *refrains* compaiono anche all'interno di un *rondeau*; è il caso del n° 184 di van den Boogaard, che recita:

*Hé, Diex, quant vandra  
mes très douz amis?*

<sup>48</sup> Cfr. Henry, *op. cit.*, pp. 677-678: «Or, à propos du *Cléomadès*, on ne peut plus parler de véritables farcitures lyriques à la manière de Jean Renart ou de l'auteur du *Lai d'Aristote*. Adenet semble être le premier à s'être quelque peu singularisé en composant lui-même, au moment où il rédigeait tel ou tel épisode de sa narration, les chansons insérées. [...] Les chansons introduites par Adenet doivent être de son cru, non seulement parce qu'elles sont adaptées parfaitement à la situation où elles apparaissent, mais parce qu'on n'en trouve aucune trace dans la lyrique médiévale».

Ne le vi pieça,  
*hé, Dieux, quant vendra?*  
 Oubliée m'a  
 si m'en esbais.  
*Hé, Diex, quant vandra*  
*mes très douz ami?*<sup>49</sup>

Ma si vedano ancora il n° 79:

*Hé Diex, quant verrai*  
*cheli que j'aim?*  
 Certes je ne sai,  
*hé Diex, quant verrai.*  
 De vir son cors gai  
 muir tout de faim;  
*hé Diex, quant verrai*  
*cheli que j'aim?*

e il n° 102:

*Diex, quant la verrai*  
*celle que lessai*  
*en ce dous pais?*  
 Siens sui et serai,  
 – *Diex, quant la verrai?* –  
 ja n'en partirai;  
 ains la servirai  
 com loiaus amis.  
*Dex, quant la verrai*  
*celle que lessai*  
*en ce dous pais?*

Ascrivibili rispettivamente ad Adam de la Halle e a Jehanot l'Escurel, questi due *rondeaux* sono il segno tangibile di una tradizione che perdura dalla seconda metà del XIII fino agli inizi del XIV secolo.

L'episodio culturale di cui si è tracciato qui il profilo ripropone lo stesso modello del 'tema dell'*aura*' e della sua trasmissione da Oriente a Occidente<sup>50</sup>.

Anche il tema dell'*aura* è mutuato da un'altra letteratura (araba, nella fattispecie), viene conosciuto e adottato in un ambiente culturale misto plurilingue (i regni d'Oltremare all'epoca delle Crociate),

<sup>49</sup> Cfr. ms. BN f. fr. 12786, f. 80r.

<sup>50</sup> Cfr. art. cit. alla nota 46.

per essere infine collegato a situazioni fisse di un particolare genere letterario (la lontananza dall'essere – o dal paese – amato, nella poesia d'amore occitanica e oitanica).

«*Dieus! trop demeure . . .*» è un *refrain* che proviene dalla lirica galego-portoghese, arriva in Francia (alla corte di Maria di Brabante) all'interno di un *conte féerique* di origine ispano-araba, e viene adottato e ritradotto collegandolo, nel romanzo d'avventura, ad una situazione topica in tutto corrispondente a quella dell'originaria *cantiga d'amigo*: il canto solitario della donna per l'innamorato lontano.

Le modalità di fruizione sono qua e là le stesse: unità testuali (in senso tematico e stilematico) attinte ad altri àmbiti culturali (in entrambi i casi allofoni) vengono funzionalizzate a situazioni specifiche, a *clichés* che si ripetono all'interno di un particolare genere o sotto-genere letterario.

Nel caso del *Cleomadés* e del *Meliacin* la monogenesi è un fatto acclarato. Dal nucleo originale identificabile nei due romanzi antico-francesi (che è frutto di precise quanto irripetibili condizioni storico-culturali), il frammento dell'antica *cantiga de amigo* si irradia in una dispersione di varianti formulari che vagano come schegge anonime nei repertori, e in almeno tre *rondeaux* il cui *refrain* è chiaramente ispirato ad analoghi temi o stilemi.

Queste rielaborazioni del motivo originale conservano tutte precisi riscontri formali col testo trasmesso dal *Cleomadés* e dal *Meliacin*.

Agli eventuali sostenitori della poligenesi spetta l'onere della prova in contrario: la dimostrazione cioè che le varianti disperse e anonime sono più antiche del *Cleomadés* e del *Meliacin*, o che provengono con certezza da altri ambienti culturali<sup>51</sup>.

Ancora una volta l'ipotesi poligenetica si dimostra la meno economica per razionalizzare in modo soddisfacente tutte le variabili del problema.

BARBARA SPAGGIARI  
Università di Perugia

<sup>51</sup> Genere 'intertestuale' per eccellenza, il *refrain* come unità lirica minimale è di norma anonimo e pluriattestato. Risulta quindi impossibile datarlo, se non quando compare entro opere di sicura attribuzione. Nel caso di *Dieus! trop demeure . . .*, nessuno dei contesti databili risulta incompatibile con l'ipotesi qui formulata.