

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XVIII · 1993

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## Il *Gormond et Isembart* e la tradizione dei *vœux*

A proposito della frammentaria ma pure drammaticamente intensa *chanson de geste* di *Gormond et Isembart*, non mi risulta sia ancora stata data una spiegazione soddisfacente delle parole che, durante il duello che li oppone l'uno all'altro, si scambiano il condottiero pagano Gormond e Ugo, il prode gonfaloniere del re francese Luigi<sup>1</sup>. Ricollochiamo l'episodio nel contesto della canzone, partendo dall'inizio del testo che ci è rimasto: nel corso della battaglia fra i cristiani e i pagani invasori, Gormond ha ormai prevalso, uccidendoli o respingendoli, su sette nobili cavalieri francesi e prorompe, come ha già fatto in precedenza, in grida di minaccia, alle quali aggiunge delle affermazioni blasfeme al riguardo di Cristo. Proprio a motivo delle bestemmie che vi sono contenute le parole di Gormond provocano la reazione sdegnata di Ugo, il quale, nonostante che Luigi voglia trattenerlo, sprona il cavallo verso Gormond, lo colpisce ripetutamente sullo scudo e sull'elmo, giungendo quasi a ucciderlo prima dell'intervento di alcuni pagani che lo sottraggono alla sua spada. Ugo inoltre non si limita alle armi, ma manifesta il suo sdegno anche con parole che suonano di offesa per l'avversario:

- 239 Huelin dist une novele  
qui a Gormund ne fut pas bele:  
«C'est Huelin qui vos meisele,  
qui, l'autrir, fut a voz herberges  
le message Lowis faire.  
Si vos servi come pulcele;  
le poun mis en l'asquiele:  
246 unkes n'en mustes la maissele»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Nei confronti di Ugo continuo a servirmi nell'indicare della qualifica vulgata di gonfaloniere, che, come giustamente osserva Bennet 1979 p. 27, non ha fondamento nel testo. Che Ugo sia in ogni caso un alto personaggio dell'*entourage* di Luigi è dimostrato dal suo legame particolarmente stretto col sovrano (vv. 213-6), dal compito di messaggero di cui è investito (vv. 197, 243, 349) e dalle sue nobili origini (vv. 218-9, 555).

<sup>2</sup> Il testo della canzone è quello della trascrizione del frammento di Bruxelles fermata in Bayot 1931. L'ultima edizione, secondo il testo critico elaborato dallo stesso Bayot e con traduzione italiana, è quella di Panvini 1990. Per la bibliografia sulla canzone, oltre a Bossuat 1951, nn. 450-74 e Bossuat 1986, nn. 1211-21, si veda quella ragionata di

Le parole di Ugo suscitano la violenta risposta di Gormond, che dopo avere sarcasticamente promesso al francese un *guerredon*, lo colpisce al fianco con lo spiedo e lo abbatte dal cavallo. Caduto Ugo a terra, Gormond continua:

- 255 Puis s'escria li reis Gormund:  
 «Trop estes vantez, bricun!  
 Jeo te conois assez, Hugon,  
 qui, l'autrir, fus as pavilluns;  
 si me servis de mun poun  
 que n'en mui unkes le gernun,  
 si pur folie dire nun;  
 e le cheval a mun barun  
 en amenas par traisun.
- 264 Or en averas le guerredun! »

Come sappiamo, il colpo inferto da Gormond a Ugo segna l'inizio della fine per il barone francese. Dopo aver tentato ancora di uccidere il pagano con la lancia, Ugo rimonta a cavallo e, compiuto un giro per il campo di battaglia, torna nuovamente a colpirlo ma viene per la seconda volta ferito e disarcionato dallo spiedo di Gormond; infine, dopo essere riuscito con uno sforzo disperato a riprendere il cavallo e a sottrarsi al tiro degli arcieri nemici, cade svenuto e moribondo sul terreno.

Nessuno degli editori e degli studiosi della canzone ha finora fornito un commento adeguato dei termini nei quali si svolge l'iroso dialogo fra Ugo e Gormond. Le parole di Ugo sembrano infatti risultare particolarmente offensive per il re pagano (vv. 239-40) e il discorso che questi pronuncia prima di quello sopra riportato provano che Ugo ha colto nel segno<sup>3</sup>. Si osservi poi come in ben tre versi le

Ashford 1985 (che però soffre di qualche mancanza, come per il più vecchio contributo di B. Panvini, «Gormond e Isembart», in *Filologia romanza* 1 [1953], pp. 1-40, poi in *Studi medievali in onore di Antonio De Stefano*, Palermo 1956, pp. 383-423). Non ho potuto vedere S. Federico, *The «Gormond et Isembart». A Translation and Critical Commentary*, Salt Lake City (University of Utah, Ph. D. dactyl.) 1990.

<sup>3</sup> Cfr. vv. 247-50:

«A!» dist Gormund, «si vait de guerre:  
 le guerredon vus en dei faire.  
 Ainces k'augiez guerres de terre,  
 men enscient, l'avrez mut pesme».

Dopo aver atterrato Ugo, il pagano gli rimprovera poi (v. 256) di essersi «troppo vantato» e lo chiama «pazzo» (cfr. *AFW* 1, cc. 1142-3: *bricun* 'Narr, Tor'): come vedremo, la pazzia di Ugo è connessa non soltanto con la foga e la violenza dimostrata nell'attaccare il suo avversario ma con tutto l'antefatto che le parole pronunciate dal francese rendono dolorosamente presente alla memoria di Gormond. D'altra parte già Fluri 1895, p. 39 osservava come Ugo si rivolgesse a Gormond schernendolo, malignamente soddisfatto («schadenfroh») delle sue parole.

parole di Gormond riprendono quasi alla lettera quelle di Ugo (258 = 242, 259 = 244 [primo emistichio], 260 = 246): questa somiglianza è da attribuire, in ultima analisi, alla tecnica ripetitiva nella costruzione della lassa epica, ma risulta ugualmente funzionale a sottolineare un avvenimento che ha già unito in precedenza i due combattenti. In tale situazione, non soddisfa la spiegazione corrente che vede nella 'vanteria' di Ugo il riferimento a una non meglio individuata beffa, giocata da questi a Gormond col comportamento tenuto, qualche giorno prima della battaglia, all'accampamento del re pagano, dove Ugo era giunto insieme al suo scudiero Gontier in qualità di ambasciatore di Luigi (v. 243). Bisogna certo tenere conto che la perdita della parte iniziale della canzone e la conseguente assenza nel testo di precedenti ai quali rimandare l'episodio non hanno incoraggiato la ricerca di una spiegazione più circostanziata<sup>4</sup>. Tuttavia, il riferimento al pavone e a un banchetto dallo svolgi-

<sup>4</sup> Osserva Panvini 1990 p. 76: «Non è possibile dire in che modo si fosse realizzata la beffa giocata da Ugo a Gormond». Le osservazioni degli studiosi precedenti non sono più illuminanti: cfr. Fluri 1895, p. 40 («Es handelt sich offenbar um einen Streich, den Hugo dem Gormont an der Tafel spielte»); Zenker 1896, p. 12 («auf welchen Vorgang hier [nelle parole di Ugo] angespielt, ist nicht recht klar»); Faral 1925, p. 483 («Hugon à mystifié à propos d'un paon qui lui était servi, et s'est emparé du destrier d'Isembart»); Bayot 1931, p. x (Ugo e il suo scudiero Gontier, «usant de ruse, jouent aux Sarrazins quelques tours [...] Hugon [...], feignant d'entrer au service du roi pajen, lui présente un paon à table, mais le met dans l'impossibilité d'en manger»); de Vries 1959, p. 54 (Ugo è un «jeune homme fougueux, qui [...] se permet de jouer des tours bien frivoles à l'ennemi»); Calin 1961, p. 64 («les érudits n'ont jamais pu expliquer comment le Français aurait pu donner un paon à manger à Gormond et ensuite empêcher ses dents de le mastiquer»); Györy 1966, p. 677 («Gormond fait vaguement allusion au mauvais tour que lui aurait joué un de ses adversaires français, Huon, et dont les détails nous échappent»). Due direzioni interpretative sono state nel frattempo abbozzate, l'una intesa a vedere nell'episodio la presenza di un aspetto comico, l'altra di un aspetto magico, ambedue collegate a un travestimento di Ugo; del primo è stato suggeritore Curtius 1948 [1992], p. 480, n. 30 («In 239 ss. c'è un motivo farsesco che non è possibile riconoscere chiaramente dal solo testo [...] Huelin si è introdotto, senza essere riconosciuto, nel campo del nemico, l'ha servito come *pucele* e gli ha presentato un arrosto di pavone. Che cosa c'è di comico in questo? In ogni caso ci deve essere un rapporto con l'umorismo culinario»), ripreso in Calin 1962, pp. 204 («The humorous use of disguise as a form of battle-cunning is widespread in the epic; and the peacock-incident [...] has some relation to a traditional kitchen-humor motif»), e Strubel 1983, p. 212 («Hugon et Gontier, envoyés dans le camp ennemi, en profitent pour jouer quelques tours pendables»); il secondo è presente ancora in Calin 1962, p. 211 («It is not known why or how Gormond was served a peacock and yet was unable to eat it. Was some kind of enchantment involved? We cannot be sure, but the similarity of this incident to some of Maugis' pranks in the Quatre fils Aymon makes the supposition highly probable»), e Bennet 1979, p. 29 («Hugelin jouent [sic] deux "tours" à ses ennemis. Le premier concerne un enchantement qui interdit la consommation d'un mets préalablement offert par l'enchanteur à sa victime»), che propone anche un'interpretazione completamente nuova del personaggio di Ugo (si veda la n. 43).

mento certamente inusuale deve trovare, nel contesto guerriero della canzone, un riferimento preciso: a mio giudizio, questo è da reperire nel rituale cavalleresco dei 'voti del pavone', presente nelle testimonianze letterarie e documentarie francesi dall'inizio del Trecento ma che affonda le sue origini in antiche cerimonie guerriere dei popoli germanici e scandinavi.

La tradizione dei *vœux du paon* (ma vi sono anche voti del fagiano, dello sparviero, dell'airone e del cigno<sup>5</sup>) è documentata in Francia a partire dal romanzo dallo stesso titolo di Jacques de Longuyon, composto prima del 1313 come interpolazione del *Roman d'Alexandre*. Nel romanzo di Jacques, l'episodio dei voti (che sembra costituire una parte inizialmente indipendente) risulta già completamente definito nei modi di presentazione dell'animale e della formulazione delle promesse che caratterizzerà i *vœux* successivi. I cavalieri e le dame che partecipano al banchetto del pavone, abbattuto e cucinato in precedenza, votano «son bon et son avis» sull'animale; terminata la *vœrie*, il pavone viene mangiato. Gli impegni assunti dai commensali sono piuttosto grandiosi, improntati a valore militare o a cortesia; la cultura cortese e cavalleresca, comunque la si voglia interpretare<sup>6</sup>, costituisce infatti il carattere dominante del testo. Dopo Jacques de Longuyon, *vœux* si ritrovano, come soggetto unico o come episodio inserito, in altre opere francesi del Trecento, non senza collegamenti con importanti vicende politico-militari del tempo<sup>7</sup>. Com'è largamente noto, i *vœux* entrano poi

<sup>5</sup> La presenza di *vœux* pronunciati sopra uccelli diversi dal pavone esclude che quest'ultimo svolga una funzione particolare nell'ambito del rituale. Com'è noto, l'uccello è di origine orientale e fu diffuso in Europa dai Romani; è largamente presente nella simbologia cristiana e nella tradizione enciclopedica e moralistica medievale, ma manca nel *Fisiologo* originario e in molti altri bestiari, soprattutto francesi. La preferenza per il pavone nei *vœux*, insieme alla ripetuta affermazione che esso sia «viande as preux», dipenderà così soprattutto dalla celebrità - bellezza del piumaggio, bontà delle carni (nonostante l'opinione in contrario di molti, fra i quali anche Brunetto Latini in *Tresor* I, 169) - di cui l'animale godeva all'interno della cultura aristocratica (cfr. Hehn 1870, p. 259; Schulz 1889, pp. 386-7).

<sup>6</sup> Cfr. Grigsby 1985 e Gosman 1987.

<sup>7</sup> Su Jacques de Longuyon e gli altri poemi successivi si legga l'esposizione di Thomas 1927. Stretti continuatori e imitatori dei *Vœux du paon* sono il *Restor du paon* di Jean le Court (composto prima del 1338) e il *Parfait du paon* di Jean de la Motte (scritto verso il 1340); diversamente i *Vœux du héron*, composti nel 1338 da un anonimo poeta piccardo, si riferiscono all'inizio della Guerra dei Cent'Anni attraverso le promesse espresse da Edoardo III d'Inghilterra e dagli uomini del suo seguito su invito di Roberto d'Artois (cfr. anche Whiting 1945), così come i *Vœux de l'épervier*, anch'essi anonimi e provenienti probabilmente dalla regione di Metz, sono connessi all'impresa italiana di Enrico VII di Lussemburgo e successivi alla sua morte; il voto sul pavone è infine presente nella tarda (prima metà del sec. XIV) canzone di gesta *Hugues Capet* e nel *Roman de Perceforest* (primo terzo del sec. XIV). Thomas elenca, alla fine del suo saggio, anche

anche a fare parte dei cerimoniali cavallereschi e delle feste aristocratiche dell'ultimo Medioevo. Si ricordano il voto che Edoardo I d'Inghilterra emise nel 1306 su due cigni di compiere una spedizione militare in Scozia, nell'ambito della cerimonia di investitura a cavaliere del futuro Edoardo II<sup>8</sup>, e la fastosa riunione organizzata a Lille il 17 febbraio 1454 dal duca di Borgogna (narrata con ricchezza di particolari nelle cronache di Mathieu d'Escouchy e Olivier de la Marche), nel corso della quale Filippo il Buono e i suoi baroni giurarono sul fagiano di partire per la crociata<sup>9</sup>.

Come ho detto, il rituale dei *vœux* si ripete sostanzialmente nello stesso modo, da Jacques de Longuyon in poi, fino alla sua effettiva messa in scena nell'ambito delle cerimonie cavalleresche. Una descrizione abbastanza precisa e comprensiva ne viene data da uno dei primi studiosi moderni della cavalleria, Jean-Baptiste Lacurne de Sainte-Palaye:

un paon ou bien un faisan, quelquefois rôti, mais toujours paré de ses plus belles plumes, étoit apporté majestueusement par des dames ou par des demoiselles, dans un grand bassin d'or ou d'argent, au milieu de la nombreuse assemblée de chevaliers convoqués. On le présentoit à chacun d'eux, et chacun faisoit son vœu sur l'oiseau; ensuite on le reportoit sur une table, pour être enfin distribué à tous les assistants<sup>10</sup>.

A proposito della distribuzione della carne dell'uccello, che avveniva dopo la formulazione delle promesse, Lacurne aggiunge ancora che

les dames ou demoiselles choissoient un des plus braves de l'assemblée pour aller avec elle [*sic*] porter le paon au chevalier qu'il estimoit le plus preux. Le chevalier choisi par les dames mettoit le plat devant celui qu'il croyoit mériter la préférence, coupoit l'oiseau et le distribuoit sous ses yeux<sup>11</sup>.

una serie di traduzioni e imitazioni dei *vœux* fuori dalla Francia, fino al *Filocolo* di Boccaccio. Un'ulteriore attestazione francese del rituale, reperibile da *AFW*, 7, cc. 138-9 (s.v. *päon*), è nel *Roman des deduis* di Gace de la Buigne, composto intorno al terzo quarto del Trecento.

<sup>8</sup> Cfr. Whiting 1945, p. 266.

<sup>9</sup> Cfr. Fresne de Beaucourt 1863, II, pp. 159-222 e Beaune-d'Arbaumont 1884, II, pp. 366-8.

<sup>10</sup> Cfr. Lacurne de Sainte-Palaye 1826, I, pp. 158-9. Lacurne si fonda principalmente per la sua descrizione sul poema di Jacques de Longuyon e sulle cronache borgognone ricordate alla nota precedente.

<sup>11</sup> In due testi del corpus dei *vœux* viene infatti riportata la trinciatura delle carni dell'uccello, allo scopo di significare, col citare questa operazione, il compimento del rito. Oltre che in Jacques de Longuyon (cfr. Thomas 1927, p. 11), essa è ricordata anche nei *Vœux du héron* (edizione in Lacurne da Sainte-Palaye 1826, 2, p. 111: «li hairons fu partis»).

Mi sembra che l'affinità fra le operazioni descritte da Lacurne (e riprese poi, sulle stesse fonti, da molti studiosi della cavalleria e dei costumi cavallereschi)<sup>12</sup> e il resoconto offerto dalle parole di Ugo e di Gormond nella nostra canzone sia molto forte e consenta di riconoscere nel passo del *Gormond* la prima citazione del rituale del *voeu* nella letteratura francese con un sufficiente grado di probabilità. Riassumendo: Ugo, in qualità di damigella (v. 244), serve (o accompagna nel servizio) alla tavola di Gormond (vv. 244, 259) un pavone in un piatto (v. 245)<sup>13</sup>. La presenza di questo tipo di uccello, quantunque non particolarmente rilevante in sé, è specificata due volte nei discorsi di Ugo e Gormond (vv. 245, 259) e rappresenta un segnale da non tralasciare. Più interessante è però la precisazione presente nelle parole del solo Ugo – *come pulcele* – nonostante che non abbia incuriosito quasi nessuno dei precedenti interpreti<sup>14</sup>: Lacurne osserva infatti che l'incarico di presentare il pavone o il fagiano era affidato a nobili dame o damigelle e questa procedura, talora con la presenza di qualche cavaliere, trova sostanzialmente conferma nei testi originali dove è descritto l'arrivo dell'animale alla tavola<sup>15</sup>. Questa considerazione di per sé non contrasta con l'ipotesi, avanzata da qualche critico, che Ugo operi al banchetto travestito da donna: com'è noto, il motivo del travestimento dell'eroe è piuttosto diffuso nell'epica e l'autore della canzone potrebbe averlo uti-

<sup>12</sup> Dal celebre Huizinga 1919 [1966], pp. 120-5 a Keen 1984 [1986], pp. 334-6.

<sup>13</sup> L'*asquiele* non sarà certo una ciotola o una scodella (cfr. *AFW*, 3, cc. 1020-1: 'Schüssel, Schale'), ma piuttosto un piatto o un vassoio riservato a Gormond (cfr. Godefroy 1880-1902, 9, p. 524a-b: 'vas rond de bois, de terre ou de metal, destiné à contenir la portion d'une personne') o, più probabilmente in questo caso, un piatto di portata. L'*escuele* era comunque una stoviglia presente sulle tavole più ricche (cfr. Faral 1938, p. 166, anche se soltanto per gli alimenti liquidi) e doveva essere piuttosto grande per contenere pavoni o capponi (come in un esempio da *Ogier li Danois* in *AFW* cit., dove il capone riprende vita sul piatto, che doveva quindi contenerlo tutto intero).

<sup>14</sup> A proposito della traduzione di *pulcele*, quelle di Fluri 1895, p. 39 e Zenker 1896, p. 192 scelgono il significato di 'serva' (« wie eine Magd »), attestato ma incompatibile nel contesto di un *vœu* (come peraltro anche di un normale banchetto aristocratico: si veda più avanti), mentre Panvini 1990, p. 47 non va oltre il calco linguistico (« come una pulzella »). È evidente che, nella linea interpretativa proposta, l'unico significato possibile è quello di 'damigella' (cfr. *AFW*, 7, cc. 2039-41: 'Mädchen, Jungfrau; auch Edel-fräulein').

<sup>15</sup> Nei *Vœux du paon* l'uccello è portato in tavola da una «pucele de moult grant signourie» preceduta da un giullare (cfr. Thomas 1927, p. 11), mentre nei *Vœux du héron* le nobili *puchelles* sono due con tre giullari (cfr. Thomas 1927, p. 24); nella canzone *Huges Capet* il pavone è offerto al Capeto da un servo, ma è la regina che glielo invia (cfr. de la Grange 1864, pp. 59-60); infine, alla festa di Filippo di Borgogna il fagiano è presentato al duca dal re d'armi del Toson d'Oro seguito da due damigelle (cfr. Fresne de Beaucourt 1863, II, p. 159). La connessione damigella-pavone è teorizzata anche in *Filocolo* II.33 (cfr. Branca 1967, pp. 172-3).

lizzato per giustificare la presenza di un nemico al banchetto di Gormond, benché da quanto sappiamo attraverso il poema di Jacques de Longuyon anche i cavalieri avversari erano ammessi ai voti<sup>16</sup>. Certo la figura della *pulcele* che serve non è un indizio definitivo di una situazione di *vœu*, giacché le regole del servizio alla tavola signorile non escludevano la presenza di giovani dame, anche se tale compito era generalmente affidato a scudieri o a cavalieri di rango inferiore<sup>17</sup>; tuttavia, bisogna aggiungere che, al di fuori del cerimoniale del voto, non si comprenderebbe come il gonfaloniere del re di Francia, giunto come ambasciatore presso un re nemico, lo servisse a tavola ‘come una damigella’ oppure, nell’ipotesi di un travestimento di Ugo, che cosa ci facesse una damigella in un consesso di guerrieri, accampati e in procinto di attaccare battaglia. Nel corso del banchetto del pavone, Gormond non assume però un comportamento conveniente, giacché non apre bocca se non per dire delle sciocchezze ovvero per dire ciò che non avrebbe dovuto (vv. 246, 260-1)<sup>18</sup>. Mi sembra questo l’indizio di maggior peso: la connessione fra la presentazione del pavone e l’atto del parlare – atto che Gormond riconosce di non aver fatto o di aver fatto male – costituisce l’elemento fondamentale che trasforma il convito in un *vœu*<sup>19</sup>. Si noti che tale connessione è rimarcata anche da un preciso segnale

<sup>16</sup> L’ipotesi del travestimento di Ugo è tuttavia indebolita dalla ripetuta affermazione (si veda la n. 1) che il barone francese si sia presentato all’accampamento di Gormond in veste di messaggero del proprio re, cosa che esclude che vi sia potuto penetrare travestito da donna. Certo è sempre possibile che l’eventuale travestimento si collochi in un momento successivo della vicenda.

<sup>17</sup> Cfr. Schultz 1889, 1, pp. 423-5; Faral 1938, p. 186; Lyons 1965, p. 143.

<sup>18</sup> Il v. 246 potrebbe anche significare che Gormond non ha gustato della carne dell’animale imbandito: così spiegano Bayot 1931, p. 71 («mouvoir la mâchoire, c.-à-d. manger») e AFW, 5, c. 898 («asset nicht davon») e già Fluri 1895, p. 39, n. 2 e Zenker 1896, pp. 12, 192, mentre Panvini 1990, p. 47 traduce alla lettera senza precisare («mai ne muoveste le mascella»). Questa soluzione è certo ammissibile e può trovare una corrispondenza con quanto si apprende dalla citazione di Guiraut de Calanson che vedremo subito dopo; tuttavia, nell’interpretazione generale dell’episodio del pavone, mi sembra meno probabile. In ogni caso al parlare si rinfresce sicuramente l’espressione del v. 260 (cfr. AFW, 4, cc. 621-2: ‘die Lippen bewegen (zum Sprechen)’, per la conferma inequivocabile del *dire* di v. 261 (Bayot 1931, p. 70, inspiegabilmente: «remouai le moustache, c.-à-d. fis le geste de manger»). Per quanto riguarda il *dire folie*, basta il rimando a AFW, 3, c. 2013 (ll. 28-46).

<sup>19</sup> A proposito della traduzione dei vv. 259-60 sono propenso a non vedere un legame (di valore consecutivo) fra il *si* di v. 259 e il *que* che apre il v. 260 (come fa Zenker 1896, p. 192 [«So legtest Du den Pfau mir vor, | Dass ich ihn nimmer angerührt»], ma non Fluri 1895, p. 39 [«du trugest mir den Pfau auf, doch bewegte ich deshalb das Kinn nie»]); *si* sarà piuttosto una congiunzione, come già nelle parole di Ugo (v. 244), mentre *que n <e>* avrà il significato di ‘senza’ («e mi servisti del mio pavone senza che io ne muovessi mai il mustacchio») indicato da Jensen 1990, § 950.



sintattico nella particella pronominale di v. 260<sup>20</sup>. Soltanto nella prospettiva del *vœu* tutti gli indizi presenti nel testo risultano collegati in modo coerente e adeguato fra di loro, ma soprattutto vedono esaltata la propria significatività, rendendo così ragione della particolare evidenza che detengono nell'ambito della canzone.

All'interpretazione che sto avanzando non manca un'ulteriore conferma, proveniente da tutt'altro ambito letterario: si tratta del riferimento al *Gormond* contenuto ai vv. 167-8 dell'*ensenhamen* del trovatore guascone Guiraut de Calanson *Fadet joglar*. All'interno del lungo catalogo di opere epiche e romanzesche che Fadet non conosce, Guiraut si riferisce al *Gormond* proprio alludendo al pavone, ricordando al giullare che dovrà *aprendre*

e d'Uelin  
que no volc lo pau devezir<sup>21</sup>.

È interessante osservare come il riferimento di Guiraut, preso riconosciuto (anche se non spiegato) dagli studiosi<sup>22</sup>, arricchisca l'episodio di un elemento assente nel frammento di Bruxelles ma previsto dal cerimoniale dei voti cavallereschi: Ugo infatti si sarebbe rifiutato di trinciare il pavone<sup>23</sup> e conseguentemente di distribuirlo ai com-

<sup>20</sup> Con una costruzione corrispondente a quella dell'esempio dal *Couronnement Renart* riportato in *AFW*, 4, cc. 421-2: «-Nel saviés vos? -Je, par foi, non; l ainc n'en oi movoir grenon». Improbabile la lettura *nen* (fase intermedia nell'indebolimento di *non*: cfr. Jensen, 1990, § 842), in teoria estensibile anche al v. 246, ma possibile in genere solo davanti a vocale successiva e rifiutata da quasi tutti gli editori del *Gormond* (cfr. Bayot 1931, pp. 55-6).

<sup>21</sup> Cfr. Pirot 1972, p. 573 («qui ne voulut pas découper le paon»).

<sup>22</sup> Il riconoscimento spetta a Paris 1878, p. 459 («Huelin [...], étant allé faire un message au roi Gormond, fut invité à découper un paon, mais ou l'enleva et l'emporta ou le lui jeta au visage»); dopo Paris precisava ulteriormente la situazione Zenker 1909, p. 490 («Huelin legt den Pfau in die Schale, aber er unterlässt es, ihn zu zerteilen, wie er soll, sondern trägt ihm aus dem Zelte fort oder [...] er wirft ihn dem König ins Gesicht, der nun nicht mehr von dem Braten essen kann»). Sostanzialmente fermi alle osservazioni di Paris (dove mi sembra però ingiustificata l'ipotesi che Ugo abbia gettato il pavone in viso a Gormond) sono rimasti i due successivi editori e commentatori dell'*ensenhamen* di Guiraut: Keller 1908, pp. 134, 211-2, che rileva la discordanza fra la citazione di Guiraut e il testo pervenutoci del *Gormond*, e Pirot 1972, pp. 393-4, 593-4, che riporta l'interpretazione di Bayot cit. a n. 4 e rimanda alla conclusione di Fluri 1895, p. 57 (la citazione di Guiraut «ein neues Detail bringt, dessen Zusammenhang uns freilich nicht verständlich ist»).

<sup>23</sup> L'occitanico *devezir* (come il francese *deviser*) non sono attestati in questo preciso significato, che tuttavia è l'unico ammissibile. Si può forse osservare che la connotazione presente sarà quella, documentata specialmente in contesti giuridici, di 'dividere in parti, ripartire', particolarmente adatta a un'operazione che, nelle cerimonie dei *vœux*, si sarà svolta secondo un'etichetta consolidata. Osserva Lacurne de Sainte-Palaye 1826, p. 158: «L'habileté de celui qui tranchoit consistoit à le partager de manière que tous pussent en avoir».

mensali. Purtroppo, come vedremo, il particolare non risulta particolarmente utile dal punto di vista interpretativo o ricostruttivo; in ogni caso esso ci conferma sin d'ora nell'ipotesi che l'episodio del pavone non rappresenta, nell'economia narrativa della nostra *chanson de geste*, soltanto un'azione secondaria realizzata in una beffa o in un'offesa dei due cavalieri francesi ai danni del condottiero pagano<sup>24</sup>. Se Guiraut de Calanson sceglie proprio questo episodio per riferirsi al *Gormond* è certamente perché esso possedeva uno statuto particolare e rilevante nell'ambito della canzone, tanto da servire a identificarla; ovvero – e vale lo stesso per il nostro assunto – perché rappresentava un motivo definito e radicato nel bagaglio letterario degli scrittori come nella coscienza culturale del pubblico.

L'individuazione di un preciso referente per il *peacock-incident* che coinvolge Ugo e Gormond<sup>25</sup> comporta delle conseguenze non

<sup>24</sup> Anche l'uso di trinciare la carne per un altro commensale è naturalmente presente nelle abitudini del convito signorile, ma, come il servizio alla tavola, era compito di persone di rango inferiore (o eventualmente della padrona di casa: cfr. Faral 1938, p. 186), fra le quali non può essere annoverato Ugo. Anche l'ipotesi di un Ugo travestito da donna deve essere, nella prospettiva del *vœu*, abbandonata per questo punto, giacché, se era la damigella a offrire il pavone, questo era tagliato sempre da un cavaliere.

<sup>25</sup> Anche la seconda delle tre azioni compiute da Ugo e dal suo scudiero Gontier all'accampamento di Gormond, quella che ha per oggetto la coppa d'oro, potrebbe riguardare il rituale del *vœu*. Infatti, come apprendiamo dal prosieguo della canzone, Gontier, dopo che ha visto crollare a terra il proprio signore, sprona a sua volta il cavallo verso il re pagano, lo colpisce con violenza e gli rende nota la propria identità:

- 346 Sire Gormund, rei dreiturer,  
 conoisterez l'esquier  
 qui a vostre tref fud l'autrer  
 ove Hue, le messagier?  
 Jo'n aportai le nef d'or mier;  
 351 cele mis jo a seint Richier.

La coppa che Gontier ha portato, all'accampamento di Gormond o al banchetto del pavone (*aporter vale* 'herbringen' per *AFW*, 1, c. 462 e in questo senso intendono Fluri 1895, p. 40; Zenker 1896, p. 194, e Bennet 1979, p. 32), potrebbe essere quella adibita alla bevuta rituale che, come dirò, accompagnava i riti simili dei guerrieri vichinghi. Diversamente intendono Bayot 1931, p. xi e Panvini 1990, p. 53, per i quali *aportai* ha il significato di 'sottrarre', raro ma non sconosciuto (due esempi in Godefroy 1880-1902, 8, p. 150c (compl.), e Stone-Rothwell 1977-ss., p. 32b); anche in questo caso comunque il furto della coppa non impedirebbe di vederla come elemento del rituale del voto. Per quanto riguarda infine la terza azione, la sottrazione, che Ugo compie proditoriamente, del cavallo di un uomo del seguito di Gormond (vv. 263-4), forse lo stesso Isembart (cfr. Panvini 1990, p. 74), non si hanno idee chiare: l'episodio, che è tramandato anche dai testi posteriori dipendenti dal *Gormond* (Philippe Mousket, *Loher und Maller*) nonché da un passo del *Fergus* (cfr. Bayot 1931, p. xi), viene generalmente considerato l'ultimo dei *mauvais tours* che i due cavalieri cristiani giocano a Gormond, ma il riferimento che sia Mousket sia il *Fergus* fanno alla capacità di Ugo nel domare l'animale lo collocano piuttosto nella categoria delle prove di abilità e di valore a cui i cavalieri si sottoponevano. Un'altra interpretazione, connessa ancora alla diversa considerazione del personaggio di Ugo (si veda la n. 43), dà Bennet 1979.

trascurabili sia per la critica della canzone sia per lo studio del rituale cavalleresco interessato (nonché del motivo letterario corrispondente). Come ho già accennato, quest'ultimo ha la sua origine in analoghe pratiche dell'antico mondo scandinavo che si svolgevano in occasione della riunione, cerimoniale e conviviale, del *comitatus* dei guerrieri raccolti intorno a un capo. Generalmente si trattava di una serie di promesse, per lo più indirizzate al compimento di grandi azioni guerresche, che i presenti alla riunione esprimevano toccando un cinghiale consacrato e bevendo dalla coppa comune. La connessione fra il *vœu* francese e la pratica vichinga del giuramento sul cinghiale è già stata indicata da tempo in vari studi sull'epica e la cavalleria francesi e sulla religione germanica<sup>26</sup>. Recentemente, in un'accurata puntualizzazione storica sulle forme del vanto guerresco, Massimo Bonafin ne ha ripercorso lo sviluppo<sup>27</sup>, facendo riferimento agli usi della *heitstrenging* (il voto solenne) e del *man-njafnadr* (il confronto verbale fra guerrieri) che si trovano nelle saghe vichinghe. Si tratta in realtà di veri e propri motivi, di valenza sia etnologica sia letteraria, che sono da porre all'origine del tema del *gab*, largamente diffuso nella letteratura epica e romanzesca della Francia medievale e realizzato come genere letterario nel celebre e discusso *Voyage de Charlemagne* e appunto nei *vœux* trecenteschi. Proprio il *gab* romanzo rappresenta la categoria culturale e letteraria sopraordinata che consente di raggruppare le due forme complementari del voto e del vanto, reciprocamente implicate sin dall'antica letteratura scandinava<sup>28</sup>.

A questo punto, l'episodio del pavone nel *Gormond et Isembart* verrebbe a costituire un intermediario non trascurabile fra il mondo nordico e quello cavalleresco francese, specialmente se terremo conto che il tipo di testo interessato è in questo caso un'autentica *chanson de geste* e non una sua ripresa parodica (*Voyage de Charlemagne*) o un romanzo cortese (*Vœux*). Certo, il motivo del voto compare nel *Gormond* già sottoposto a modificazioni in direzione cortese: la sua corrispondenza nel tipo e nell'ordine delle operazioni connesse alla cerimonia così come sono presentate dai *vœux* attestati, la presenza, anche se assunta da uno dei due protagonisti,

<sup>26</sup> Cfr. Rajna 1884, p. 405 («si pronunziavano [i voti] soprattutto in occasione di certi sacrifici: particolarmente di quello del cinghiale [...]; e certo ne emanano i *Voeux du paon, de l'haïron*, e altra roba consimile, che a priori si credette immaginata o venuta in uso per opera della cavalleria»), che però dipende da K.J. Simrock e J. Grimm. Anche Huizinga 1919 [1966], p. 123 rimanda all'uso normanno di toccare il cinghiale. Per un'indicazione ulteriore cfr. de Vries 1956, § 339.

<sup>27</sup> Cfr. Bonafin 1990, pp. 76-115.

<sup>28</sup> Cfr. Bonafin 1990, pp. 103-115.

della figura della *pucele* e forse l'accenno (che discuterò più sotto) alla *folie* di Gormond ne sono indizi a mio modo di vedere consistenti. La connessione fra la cultura vichinga e il *Gormond* conserva nondimeno la sua importanza, anche per la datazione generalmente alta – entro il primo terzo del sec. XII – della canzone<sup>29</sup> e la presenza in essa di richiami a tecniche e strumenti militari antiquati e di origine nordica<sup>30</sup> nonché ad atteggiamenti culturali sensibilmente arcaici<sup>31</sup>.

Altrettanto interessanti sono le conseguenze che si traggono dall'episodio del pavone per la critica della *chanson de geste* stessa. L'incremento di conoscenza non si realizza nel recupero di un antefatto che verosimilmente doveva essere narrato nella parte iniziale perduta della canzone: per questo rimangono ancora delle incertezze, che la combinazione dei dati offerti dal *Gormond* con quello ripreso nella citazione di Guiraut de Calanson sembra complicare piuttosto che risolvere<sup>32</sup>. Riprendiamo ancora una volta il filo degli avvenimenti: Ugo serve il pavone al banchetto e lo offre a Gormond; questi (oltre forse a non gustarne) non si esprime come il rituale vorrebbe ma, come egli stesso ammette, per dire *folie*; a che cosa si riferisce il re pagano? È possibile che si sia trattato di un voto troppo grandioso ovvero di un vanto esagerato, di un vero e proprio gabbo, che per l'oltranza o la mancanza di cortesia ha esposto al ridicolo e alle critiche chi lo ha espresso, ovvero ancora di un impegno legato a una proposta di accordo o di servizio rivolta a Ugo, messaggero di Luigi ma forse anche patteggiatore o spia<sup>33</sup>. È altrettanto possibile, mantenendo l'ipotesi del travestimento di Ugo, che questi abbia partecipato indebitamente al banchetto del pavone, riuscendo così a sentire i voti che Gormond e i suoi uomini esprimevano e che avranno verosimilmente riguardato i piani dell'invasione e della bat-

<sup>29</sup> Uno schema delle datazioni proposte è in Ashford 1985, p. 201. Secondo Panvini 1990, pp. 11-2, essa è anteriore al 1104, e forse anche al 1088.

<sup>30</sup> Cfr. Bush-Larson 1930.

<sup>31</sup> Cfr. Györy 1966, pp. 675-84. Anche la probabile origine storica del *Gormond*, collegato a un'invasione normanna della Francia (per i più quella degli anni 880-881, conclusasi con la battaglia di Saucourt, vinta dai francesi guidati da Luigi III: cfr. Ashford 1985, p. 200) e alla memoria collettiva di tale avvenimento, conferisce una certa suggestione alla presenza nella canzone di un motivo etnoletterario di origine vichinga, ma in questo caso il collegamento non deve essere considerato significativo per la diffusione – che dobbiamo supporre più ampia di quanto i documenti ci attestano – del motivo stesso.

<sup>32</sup> Non si può naturalmente escludere, come vuole Keller 1908, p. 211-2, che Guiraut risalga a una versione differente da quella giunta fino a noi. Di parere diverso, ma senza entrare nei particolari, è Pirot 1972, p. 393.

<sup>33</sup> Cfr. Bayot 1931, p. x e Bennet 1979, p. 28, n. 15 (Ugo è ritratto in questo modo in Philippe Mousket e nel *Loher und Maller*).

taglia imminente. Meno probabile che la *folie* sia il voto stesso, considerato negativamente in una diversa prospettiva cortese, più raffinata e 'clericale' e avversa agli aspetti più marcatamente guerreschi della cultura cavalleresca<sup>34</sup>. Inoltre Ugo – come ci informa Guiraut de Calanson – dopo aver portato a Gormond il pavone, non provvede a farne le parti: si può pensare che abbia voluto lasciare questo compito a un altro cavaliere o allo stesso Gormond o piuttosto che, invitato da questi a tagliare il pavone, si sia rifiutato per modestia o, al contrario, per orgoglio. Siamo di fronte a una questione cortese di precedenza o piuttosto a un contrasto verbale fra guerrieri, come sappiamo che spesso si produceva nell'ambito delle riunioni conviviali dei Vichinghi, con conseguente sospensione della solidarietà collettiva nel banchetto e nei voti<sup>35</sup>?

Come si vede, la soluzione degli interrogativi posti dalla perdita della parte iniziale del *Gormond* resta ancora lontana e tuttavia, in questo caso, l'incertezza che permane al livello dell'intreccio narrativo è largamente compensata dal riconoscimento della funzione svolta dalla sequenza interessata. Come ho cercato di dimostrare, con l'episodio del pavone non ci troviamo di fronte né a un episodio digressivo incentrato su una generica beffa o su una forma di umorimos culinario né all'azione incantatoria di un personaggio soprannaturale<sup>36</sup>, ma alla ripresa di un motivo corrispondente a una pratica cavalleresca diffusa, motivo e pratica a loro volta dipendenti da un tema etnoletterario specifico, il *gab*, dalle caratteristiche particolarmente arcaiche. L'aspetto interessante, ma piuttosto difficile da determinare con esattezza, è proprio questa posizione intermedia che il voto occupa nella canzone, non più assimilabile alle *heitstren-gingar* vichinghe ma certo non ancora ridotto alle dimensioni di una festa cortese. In questo senso la posizione del motivo è perfettamente equivalente a quella occupata dal *Gormond* stesso nella cronologia relativa che possiamo istituire fra mondo scandinavo e ca-

<sup>34</sup> Thomas 1927, p. 29 ricorda l'aspra critica morale portata ai *vœux* alla fine del Trecento da parte di Philippe de Mézières, in epoca però ormai lontana da quella della composizione del *Gormond*. Bonafin 1990, p. 101 osserva come il *gab* sia stato oggetto di rifiuto nell'ambito della lirica trobadorica, legata ai valori della segretezza e della misura nel rapporto amoroso.

<sup>35</sup> Cfr. Bonafin 1990, pp. 84-6, 89-90. Merita ricordare, oltre al *mannjafnadr*, anche l'altro motivo scandinavo della *flyting* (presente nel *Beowulf*): «uno scambio di provocazioni verbali, insulti e vanterie, fra due, o più, personaggi maschili, eroi o guerrieri, in una situazione determinata. Pure significativo [...] è che [...] la situazione narrativa della *flyting* implica un eroe viaggiatore che entra in un territorio estraneo e viene sottoposto ad un'interrogazione ostile» (Bonafin 1990, pp. 111-2). In questo caso, l'accostamento alla situazione di Ugo, messaggero (o spia) nel campo nemico, è certamente possibile.

<sup>36</sup> È questa l'interpretazione di Bennet 1979, per la quale si veda più avanti la n. 43.

valleria del tardo Medioevo. Si può tuttavia ancora segnalare qualche carattere particolare all'uso che di esso viene fatto nella nostra canzone. È noto il carattere di lussuoso gioco di società che i *vœux* hanno nella tradizione trecentesca, carattere che non viene sostanzialmente modificato dalla presenza in taluni di essi (in particolare in quelli legati ad avvenimenti politico-militari) di aspetti di autentica e anche grave serietà<sup>37</sup> fra gli elementi cortesi dominanti<sup>38</sup>. Al contrario, con il *vœu* del *Gormond* mi sembra che ci troviamo in presenza di una ritualità nel complesso sensibilmente più seria, corrispondente a una valenza antropologica forse non molto mutata rispetto a quella detenuta all'interno della cultura nordica. Si osservino in primo luogo i modi della sua manifestazione: il contesto bellico e la violenza dello scontro, fisico e verbale, fra Ugo e Gormond, nei quali si consuma l'epilogo del banchetto del voto di qualche giorno prima, non lasciano dubbi sull'assenza di qualsiasi riconnazione in senso cortese dell'episodio, salvo gli elementi, di tipo soprattutto esterno, che ho elencato in precedenza. Il carattere insieme intenso e austero dello stile del *Gormond*<sup>39</sup> rafforza ulteriormente l'impressione. Questa soluzione eroica del voto, innanzitutto determinata dalla assunzione del motivo all'interno del modello 'grave' e 'sublime' della *chanson de geste*, non esclude naturalmente gli aspetti comici, che non mancano nei voti e nei gabbi<sup>40</sup> e che sono a buon diritto presenti anche nell'epica<sup>41</sup>; come è facile supporre, la scena del banchetto del pavone doveva probabilmente contenere anche elementi faceti o beffardi, che invece mancano del tutto nei *vœux* trecenteschi. In secondo luogo, il duello fra Ugo e Gormond, con le parole che lo accompagnano (fra le quali spicca il *vanter* eccessivo [v. 256] rimproverato dal pagano al cristiano) e che lo collegano all'antefatto del banchetto del pavone, sembra costituirsi come

<sup>37</sup> Cfr. Huizinga 1919 [1966], p. 124: «Evidentemente si vedeva ancora nel voto un fermo proposito e un serio rischio. [...] Alcuni fanno prudentemente dei voti condizionati che provano nello stesso tempo e l'intenzione seria e l'accontentarsi delle belle apparenze». Più nettamente Whiting 1945, p. 278: «*Les Vœux du Héron* is neither 'pretty and playful', [...] nor 'une agréable fiction', but a grimly satirical document which, when the Hundred Years War was just beginning, foreshadowed what is was in the main to be, a struggle productive only of destruction, frustration and suffering». Osservazioni congruenti si trovano anche in Grigby 1990.

<sup>38</sup> Fra i quali è particolarmente significativo quello di voti anche femminili, espressi dalle dame e damigelle presenti al banchetto, come nei *Vœux du paon*, nel *Parfait du paon* e nei *Vœux du héron* (cfr. Thomas 1927, pp. 11, 26, 78). Anche il richiamo, nella formula del voto, alle donne come garanti delle promesse (insieme all'uccello e talvolta a Dio) è un sicuro carattere cortese (cfr. Huizinga 1919 [1966], p. 123).

<sup>39</sup> Cfr. Calin 1962, pp. 56, 108.

<sup>40</sup> Cfr. Bonafin 1990, p. 105.

<sup>41</sup> Cfr. Pasero 1982 [1990], con ampia bibliografia, e Bonafin 1987, pp. 18-9.

lo scioglimento di questo e quasi il compimento, la verifica dei voti che vi erano stati formulati e forse degli accordi che erano stati tentati. Come avverte Bonafin, il rapporto fra enunciazione ed effettuazione del gabbo non è né frequente né necessario nell'utilizzazione del tema, tuttavia l'unico esempio di realizzazione testuale del *gab* relativamente antica, il *Voyage de Charlemagne*, fa dell'obbligo a soddisfare con gli atti i vanti espressi una componente importante della costruzione narrativa nonché dello statuto parodico dell'opera, che può riflettersi in senso generale sullo stesso modello del gabbo<sup>42</sup>. Anche in questo senso, il *guerredon* (v. 248) che Gormond rende a Ugo – un violento colpo di spiedo al fianco, che ferisce e disarciona il barone cristiano – è il segno di una serietà che il *voeu* non manterrà più nella tradizione successiva<sup>43</sup>.

WALTER MELIGA  
Università di Ferrara

<sup>42</sup> Cfr. Bonafin 1990, p. 104.

<sup>43</sup> L'interpretazione qui fornita dell'episodio del pavone comporta necessariamente il rigetto di quella proposta da Bennet 1979 a proposito della figura di Ugo. Com'è noto agli studiosi del Gormond, i tentativi di identificazione storica del personaggio non hanno dato esito soddisfacente (cfr. de Vries 1959, p. 54; Panvini 1990, p. 21) e i collegamenti istituiti da altri autori medievali (per Guglielmo di Malmesbury l'Ugo della canzone è Ugo Capeto) sono da considerare con molta cautela. Secondo Bennet però Ugo è figura totalmente astorica, di origine folklorica, assimilabile al personaggio del nano incantatore presente in altre *chansons de geste*. Certamente, alcune caratteristiche del personaggio di Ugo lo distinguono da quelli degli altri baroni francesi che prendono parte alla battaglia contro Gormond: lo studioso inglese ha ragione di osservare che l'identificazione di Ugo e il suo titolo sono lasciati indeterminati nella canzone (o, meglio, in quanto ci è rimasto di essa), tuttavia questo dipenderà, a mio giudizio, piuttosto dal ruolo più importante che egli ricopre rispetto agli altri cavalieri (la stessa cosa peraltro accade anche per Isembart); Bennet osserva ancora giustamente che Ugo non sembra avere altro statuto che quello di essere amico del re francese, che gli si rivolge chiamandolo 'fratello', ma anche questo non è un argomento sufficiente per affermare lo statuto di aiutante magico, giacché Ugo sarà stato probabilmente un nutrito nobile del re, un «nipote» tenuto accanto quasi come un figlio. Non si deve poi dimenticare che Ugo stesso, prima di affrontare Gormond, rivendica di fronte a Luigi la nobiltà delle sue origini (vv. 218-9). Per quanto riguarda poi il supposto incantamento al banchetto del pavone, la mia interpretazione dell'episodio lo esclude totalmente, come riduce di molto le possibilità che un altro incantesimo sia da cercare nell'episodio del ratto del cavallo. Infine un'osservazione sul nome del personaggio, che io ho sempre riportato come Ugo: nella canzone in effetti esso è talora indicato come *Hu(g)elin*, e dall'uso della forma diminutiva (ma soltanto in 5 o 6 occorrenze su 18) Bennet induce una connotazione di giovinezza o di piccolezza fisica, ben adatte alla figura di un nano incantatore; anche in questo caso tuttavia, mi sembra che l'induzione non sia sicura, giacché forme diminutive del nome sono, anche se più raramente che le altre (i tipi *Hue*, *Hu[gl]on*), comunque reperibili per altri personaggi epici non folklorici (cfr. Langlois 1904, pp. 352, 354 [nn. 82, 111], l'oscillazione del nome nelle sue diverse forme, senza particolari significati, era peraltro già stato affermato da Bayot 1931, p. 55). Già Calin 1962, p. 101, osservando che Ugo è «the first major character to appear in the Christian side», aggiungeva: «Hugon is the type of fearless young warrior, warm-blooded and kind-hearted, full of enthusiasm with just a touch of *démésure*».

## BIBLIOGRAFIA

- AFW = A. Tobler - E. Lommatzch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin 1915-1932, Wiesbaden 1956 ss.
- Ashford 1985 = J.B. Ashford, «État présent des recherches sur *Gormont et Isembart*», in *Olifant* 10 (1985), pp. 188-209.
- Bayot 1931 = *Gormont et Isembart*. Fragment de chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle, éd. par A. Bayot, Paris 1931<sup>3</sup> (CFMA, 14).
- Beaune-d'Arbaumont 1884 = *Mémoires d'Olivier de la Marche*, par H. Beaune - J. d'Arbaumont, Paris 1884.
- Bennet 1979 = P. Bennet, «Le personnage de Hugelin dans *Gormont et Isembart*», in *Marche romane* xxix (1979), pp. 25-36.
- Bonafin 1990 = M. Bonafin, *La tradizione del « Voyage de Charlemagne » e il 'gabbo'*, Alessandria 1990.
- Bossuat 1951 = R. Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du moyen âge*, Melun 1951.
- Bossuat 1986 = F. Viellard - J. Monfrin, *Manuel bibliographique [...] Troisième supplément*, I, Paris 1986.
- Branca 1967 = *Tutte le opere* di Giovanni Boccaccio, a c. di V. Branca, I, Milano 1967.
- Bush-Larson 1930 = St. H. Bush - H. Larson, «The duel of king Louis and Gormond», in *Modern Language Notes* 45 (1930), pp. 181-288.
- Calin 1961 = W.C. Calin, «Sur la composition de *Gormont et Isembart*», in *Cultura neolatina* xxi (1961), pp. 57-65.
- Calin 1962 = W.C. Calin, *The Old French Epic of Revolt: Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormont et Isembard*, Paris-Genève 1962.
- Curtius 1948 [1992] = E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo Latino*, trad. it., Firenze 1992.
- de la Grange 1864 = *Hugues Capet*, par le Marquis de la Grange, Paris 1864.
- de Vries 1956 = J. de Vries, *Altgermanische Religionsgeschichte*, Berlin 1956<sup>2</sup>.
- de Vries 1959 = J. de Vries, «La chanson de *Gormont et Isembart*», in *Romania* Lxxx (1959), pp. 34-62.
- Faral 1925 = E. Faral, «Gormond et Isembart», in *Romania* LI (1925), pp. 481-510.
- Faral 1938 = E. Faral, *La vie quotidienne au temps de saint Louis*, Paris 1938.
- Fluri 1895 = Th. Fluri, *Isembart et Gormond. Entwicklung der Sage und historische Grundlage*, Basel 1895.
- Fresne de Beaucourt 1863 = *Chronique* de Mathieu d'Escouchy, par G. du Fresne de Beaucourt, Paris 1863.
- Godefroy 1880-1902 = F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, Paris 1880-1902.
- Gosman 1987 = M. Gosman, «Au carrefour des traditions scripturaires: les 'Vœux du paon' et l'apport des écritures épique et romanesque», in *Senefiance* 20-21 (1987), pp. 551-65.
- Grigsby 1985 = J.L. Grigsby, «Courtesy in *Les vœux du paon*», in *Neuphilologische Mitteilungen* Lxxxvi (1985), pp. 566-75.
- Grigsby 1990 = J.L. Grigsby, «L'intertextualité interrompue par l'histoire. Le cas des *Vœux du Héron*», in *Courtly Literature. Culture and Context. Selected papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society* [ . . . ], Amsterdam-Philadelphia 1990, pp. 239-48.



- Györy 1966 = J. Györy, «Epaves archaïques dans *Gormond et Isembart*», in *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers 1966, pp. 500-35.
- Hehn 1870 = V. Hehn, *Kulturpflanzen und Haustierte in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien* [ . . ], Berlin 1870.
- Huizinga 1919 [1966] = J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, trad. it., Firenze 1966.
- Jensen 1990 = F. Jensen, *Old French and Comparative Gallo-Romance Syntax*, Tübingen 1990.
- Keen 1984 [1986] = M. Keen, *La cavalleria*, trad. it., Napoli 1986.
- Keller 1908 = W. Keller, «Das Sirventes 'Fadet joglar' des Guiraut von Calanso», in *Romanische Forschungen* 22 (1908), pp. 99-238.
- Lacurne de Sainte-Palaye 1826 = J.-B. Lacurne de Sainte-Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, Paris 1826.
- Langlois 1904 = E. Langlois, *Table des noms propres de toute nature compris dans les chansons de geste imprimées*, Paris 1904.
- Lyons 1965 = F. Lyons, *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève 1965.
- Panvini 1990 = *Gormond e Isembart*, a c. di B. Panvini, Parma 1990.
- Paris 1878 = G. Paris, [recensione di A. Birch-Hirschfeld, *Ueber die den provenzalischen Troubadours des XII. und XIII. Jahrhunderts bekannten epischen Stoffe*, Halle a. S. 1878] in *Romania* 7 (1878), pp. 448-60.
- Pasero 1982 [1990] = N. Pasero, «Livelli di cultura nelle 'chansons de geste'», in *Metamorfosi di dan Denier* [ . . ], Parma 1990, pp. 151-78.
- Pirot 1972 = F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Barcelona 1972 («Memorias R.A.B.L.B.», xiv).
- Rajna 1884 = P. Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, Firenze 1884.
- Schultz 1889 = A. Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig 1889<sup>2</sup>.
- Stone-Rothwell 1977 ss. = *Anglo-Norman Dictionary*, ed L.W. Stone - W. Rothwell, London 1977 ss.
- Strubel 1983 = A. Strubel, «Le rire au Moyen Age», in *Précis de littérature française du Moyen Age*, a c. di D. Poirion, Paris 1983, pp. 186-213.
- Thomas 1927 = A. Thomas, «Jacques de Longuyon, trouvère», in *Histoire littéraire de la France*, t. xxxvi, Paris 1927, pp. 1-35.
- Whiting 1945 = B.J. Whiting, «The Vows of the Heron», in *Speculum* xx (1945), pp. 261-278.
- Zenker 1896 = R. Zenker, *Das Epos von Isembart und Gormond. Sein Inhalt und seine historischen Grundlagen*, Halle a.S. 1896.
- Zenker 1909 = R. Zenker [recensione di Keller 1908], in *Zeitschrift für romanische Philologie* 33 (1909), pp. 486-91.