

I trovieri e il Veneto



Direzione / Editors-in-chief

GIOVANNI BORRIERO, Università degli Studi di Padova
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

Comitato scientifico / Advisory Board

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá
ALVISE ANDREOSE, Università degli Studi e-Campus
FRANCESCO BORGHESI, The University of Sidney
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin
DAN OCTAVIAN CEPRAGA, Università degli Studi di Padova
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3
SIMON GAUNT, King's College London
JOHN HAJEK, The University of Melbourne
BERNHARD HUSS, Freie Universität Berlin, Germania
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari - Venezia
GIOSUÈ LACHIN, Università degli Studi di Padova
STEPHEN P. McCORMICK, Washington and Lee University
LUCA MORLINO, Università degli Studi di Trento
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova
ANDREA RIZZI, The University of Melbourne
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR
RAYMUND WILHELM, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

Redazione / Editorial Staff

ALESSANDRO BAMPA, Università degli Studi di Padova
CHIARA CAPPELLI, Università degli Studi di Padova
MARCO FRANCESCON, Università degli Studi di Trento, chief editor
LUCA GATTI, Università di Pavia - Cremona
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Verona
MARTA MATERNI, Università degli Studi di Padova
MARTA MILAZZO, Università degli Studi di Padova
ELENA MUZZOLON, Università degli Studi di Padova
ELEONORA POCHETTINO, Università degli Studi di Napoli Federico II
CARLO RETTORE, Università degli Studi di Cagliari
BENEDETTA VISCIDI, Università degli Studi di Padova, chief editor

*Francigena is an international peer-reviewed journal with an
accompanying monograph series entitled "Quaderni di Francigena"*

ISBN 978-88-86326-01-8

ISSN 2724-0975

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Via E. Vendramini, 13
35137 PADOVA

info@francigena-unipd.com

I trovieri e il Veneto

Miscellanea di studi

A cura di Luca Gatti e Fabio Sangiovanni

This work is licensed under <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Realizzazione grafica a cura di Arun Maltese (biblioteca.bear@gmail.com)

Volume pubblicato nel 2023

DOI: 10.25430/2724-0975/4

INDICE

Luca Gatti, Fabio Sangiovanni Introduzione	5
<i>Studio prospettico per due canzonieri</i>	
Luca Barbieri Sondaggi sulle fonti dei canzonieri francesi di Modena (H) e Zagabria (za)	21
Lucilla Spetia I canzonieri dei trovieri copiati in Italia: nuove considerazioni e proposte interpretative	45
Marie-Geneviève Grossel Sur les traces d'un «amateur de petite récolte» : le chansonnier z ^a , héritage et recueil	83
<i>Tracce e intersezioni</i>	
Stefano Resconi Le liriche francesi trascritte nei canzonieri provenzali allestiti in Italia: per un'interpretazione complessiva del <i>corpus</i>	107
Francesco Carapezza Le <i>chansons pieuses</i> con musica del frammento Antoniano (pd)	133
<i>Radiografie testuali</i>	
Luciano De Santis <i>Molt lieement dirai mon serventois</i> (RS 1835) e il genere storico-politico in antico-francese	165

INDICE

Paolo Di Luca	
Le <i>chansons de malmariées</i> del canzoniere H (con nuova edizione di <i>Dous dames honorees</i> RS 559)	185
Carlo Rettore	
Il maggiore canzoniere veneto e la stemmatica trovierica: questioni a partire da <i>Ja, por ce se d'amer me doel</i>	205
<i>Tradizione e autori, autori e tradizione</i>	
Marianoemi Bova	
Conon de Béthune nella tradizione “veneta” della lirica oitanica	225
Elisa Verzilli	
Osservazioni sulla selezione e il trattamento dei testi nel canzoniere H. Qualche esempio tratto dallo Chastelain de Coucy e da Gace Brulé	249

LE CHANSONS PIEUSES CON MUSICA DEL FRAMMENTO ANTONIANO (*pd*)*

Francesco Carapezza

francesco.carapezza@unipa.it

(Università degli Studi di Palermo)

Il frammento di cui ci occupiamo serve di guardia finale a un codice latino conservato nella Pontificia Biblioteca Antoniana (PBA) di Padova e contiene l'unica attestazione completa di una e frammentaria di due canzoni francesi devote e anonime corredate dalla notazione musicale. Esso fu reso noto nel 1962 dal giovane Alberto Limentani (1935-1986), che ne diede «una prima trascrizione con qualche nota, in attesa che possa essere compiuto a fondo – ad opera del dott. Pierluigi Petrobelli – lo studio della parte musicale, strettamente connessa con quella letteraria: una più ampia redazione [...] del presente lavoro comparirà dunque in altra sede»¹.

Purtroppo l'approfondimento letterario e musicale non fu mai compiuto, e la stessa scoperta del frammento col suo «primo tentativo di lettura»², benché segnalata da Jacques Monfrin e Charles Camproux in due delle maggiori riviste dell'epoca³, non venne recepita dal repertorio metrico di Mölk e Wolfzettel del 1972 né dalla bibliografia di Linker del 1979⁴, forse per via del titolo un po' criptico del contributo, *Reliquie antico francesi nella Biblioteca Antoniana*, che omaggia quelle celebri del Santo esposte nell'attigua Basilica, o della sede di pubblicazione illustre ma appartata⁵. Fatto sta che le tre canzoni padovane, o ciò che di esse è ancora leggibile, non si trovano per ovvi motivi nei due volumi del *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle* curati dai romanisti finlandesi Järnström e Långfors (1910, 1927), *corpus* di riferimento per lo studio di un genere lirico ancora oggi poco esplorato, e nemmeno sono contemplate nei contributi più recenti sull'argomento, come l'*essai de contextualisation* delle canzoni religiose galloromanze dell'ungherese Levente Seláf (2008)⁶.

* Ringrazio Luca Gatti e Fabio Sangiovanni per i consigli; Gabriele Giannini per l'*expertise* paleografica; Alberto Fanton OFM per l'accoglienza in Antoniana.

¹ Limentani 1962, p. 362.

² Ivi, p. 383.

³ Monfrin 1964 («Romania»); Camproux 1964 («Revue de langues romanes»).

⁴ Le due canzoni di cui si è conservato l'*incipit* sono però registrate nel repertorio bibliografico di *French Devotional Texts of the Middle Ages* di Sinclair 1979, nn. 2622 e 3010.

⁵ Nello stesso contributo, Limentani (1962, pp. 363-380) presentava i fogli di guardia anteriori del ms. PBA XXII 532, ovvero due frammenti di un ms. duecentesco dell'*Estoire de Eracles* (libro XII, capitoli 15-16 e 22-24): da qui il termine 'reliquie' al plurale.

⁶ Si tratta di una monografia scaturita da una tesi parigina: si veda almeno la recensione di Savoye 2013, che ne rileva alcuni problemi d'impianto metodologico e argomentativo. Il capitolo sull'*Imitation formelle dans les chansons pieuses* (§ 6), con tentativo di classificazione tipologica delle tecniche imitative, si sarebbe giovato dei testi contenuti nel frammento Antoniano di cui sono identificabili i modelli profani, come pure quello su *Les*

Quando nel 1985, dopo vent'anni dalla pubblicazione del frammento e poco tempo prima della sua scomparsa, Limentani tornerà con una breve nota sulle due 'reliquie' per ricordare l'occasione del suo studio giovanile – affidatogli dal maestro Gianfranco Folena «naturalizzato padovano» e di cui si era interessato «nientemeno che Gianfranco Contini»⁷ – e per segnalarne la curiosa omissione dal catalogo dei manoscritti Antoniani di Abate e Luisetto⁸, egli non mancherà di propiziare la ricerca sui *contrafacta* devoti di ambito oitanico e i suoi «possibili riflessi di tecnica letteraria», riconducendola al problema più ampio della circolazione della cultura francese in Italia (e a quello più specifico della 'genesì dell'ottava rima'): «la raccolta del materiale, per quanto frammentario e malconcio si trovi ad essere, è opportuno sia continuata»⁹.

Ci è sembrato perciò opportuno, in questa sede, tornare a studiare il frammento padovano – la cui pertinenza italiana (non per forza veneta) può essere riferita, come vedremo, soltanto all'ultima fase di circolazione del codice che lo conteneva prima che venisse smembrato – sulla base della schietta presentazione di Limentani che rimaneva per certi aspetti incompleta¹⁰. Dopo aver fatto alcune considerazioni sull'origine e la tipologia libraria del frammento (§ 1), forniremo un'edizione dei tre testi che integra e rettifica il testo di Limentani (§ 2), e discuteremo infine gli elementi d'imitazione formale tra le *chansons pieuses* e i loro modelli profani con specifico riguardo alle melodie (pubblicate per la prima volta), avanzando una proposta d'identificazione anche per il modello della prima canzone frammentaria (§ 3).

1. Il frammento pd

La carta membranacea con *chansons pieuses* annotate, che proponiamo di siglare **pd** (= Padova)¹¹, è legata all'ultimo fascicolo, con funzione di guardia posteriore (c. I'), del piccolo ma voluminoso ms. PBA XXII 544 (208 cc., 127 x 89 mm), contenente una copia della *Summa logicae* del filosofo francescano Guglielmo da Ockham (1288-1347) eseguita in una minutissima e elegante gotica italiana fitta di abbreviature dal frate Astasio da Messina nel 1380: «Explicit summa Magistri Gulermi Ocham anglici ordinis fratrum minorum . scripta manu fratris

'*chansonniers pieux*' (§ 10). A causa della pandemia non sono riuscito a vedere gli studi letterari sulla poesia mariana francese di Arcangeli Marenzi 1968, Gros 1994 e Gros 2004. Una definizione organica del *corpus* occitanico di canzoni mariane dei secoli XIII-XV (46 testi), fondata sullo studio della tradizione manoscritta e della tecnica retorica, è ora offerta dalla tesi padovana di Elies Oliveras 2019-2020.

⁷ Limentani 1985, p. 302.

⁸ Cfr. Abate – Luisetto 1975, vol. II, schede «Ms. 532 Scaff. XXII» (p. 551) e «Ms. 544 Scaff. XXII» (p. 557), dove il contributo di Limentani non è menzionato, mentre se ne cita uno sbagliato di Petrobelli a proposito del foglio di guardia con le canzoni francesi (cfr. poi Cassandro 2000, pp. 79-80).

⁹ Limentani 1985, p. 303.

¹⁰ Limentani (1962, pp. 380-387) si limita a descrivere il frammento e a fornire il testo nudo dei tre componimenti, con alcune annotazioni metriche basate sui modelli profani della seconda e terza canzone individuati dal musicologo padovano Pierluigi Petrobelli (1932-2012).

¹¹ Alla stregua di altri frammenti o piccole sillogi trovieriche come **c^m** = Charleville-Mézières, **I^v** = Leiden, **t^r** = Troyes, **wi** = Wien, **za** = Zagreb (cfr. Gatti 2019, pp. 78-80).

Astasii de Messana eiusdem ordinis anno domini . m°. ccc°. lxxx°.» (c. 208r). All'*explicit* segue una nota di possesso, ancora trecentesca, in inchiostro rosso: «Hec summa venerandi inceptoris est fratris Angeli de Barulo (= Barletta) provincie Apulie» (fig. 1)¹².

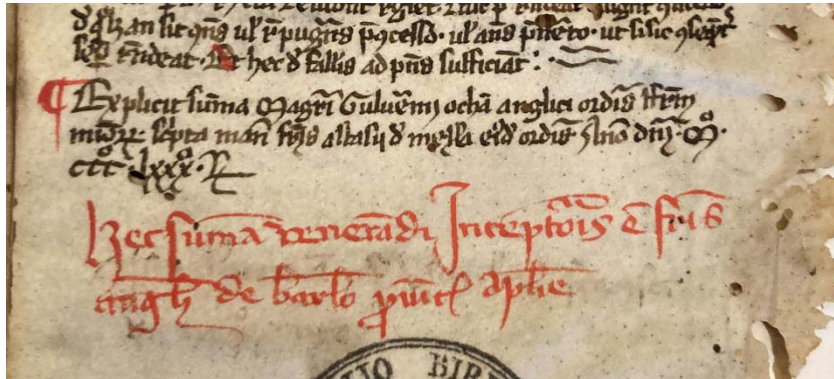


Fig. 1: PBA, XXII 544, c. 208r (part.)

Si tratta perciò di un codice “da bisaccia” ad uso di intellettuali dell’ordine dei Minori, facilmente trasportabile e infatti destinato a frequenti passaggi di mano, che fu prodotto verosimilmente nel meridione d’Italia e poté avere una prima circolazione negli ambienti conventuali del Regno di Sicilia *citra Pharum* angioino¹³. Va detto però che l’origine messinese del copista e pugliese dell’antico possessore non può essere riferita con certezza all’effettivo luogo di copia e di circolazione del codice, in quanto essi potevano trovarsi per motivi di studio o d’insegnamento in sedi diverse da quelle di provenienza¹⁴.

La carta di guardia è leggermente più piccola del codice (125 x 85 mm) e in pessimo stato di conservazione, a causa dell’ingente tarlatura (soprattutto nella metà superiore) e della rifilatura dell’angolo inferiore esterno che impediscono in più punti la lettura del testo (cfr. § 2: figg. 2 e 3)¹⁵. La scrittura, tracciata con inchiostro bruno su un’unica colonna di 31/32 righe, è una minuta gotica comune di modulo irregolare databile alla seconda metà (forse ultimo quarto) del XIII secolo che presenta tratti paleografici di ascendenza francese, come le forme di *g* con occhiello inferiore grande e spigoloso, di *t* finale con uncino ripiegato a sinistra, di *h* con pancia poco convessa e fine del tratto sotto il riga di scrittura. Anche la modesta orna-

¹² L’ultima descrizione del ms. datato è in Cassandro 2000, pp. 79-80 (n. 82), con bibliografia progressiva e riproduzione della c. 125r (tavola XII f.t.).

¹³ Dopo le menzioni dei due «frati studiosi» legati al codice in Cenci 1976, pp. 509-510, e Ciccarelli 2001, pp. 195 e 201, si veda il contributo specifico di Miceli 2009 (che prescinde però da Cassandro 2000 e commette alcuni errori): vi si avanza una labile proposta d’identificazione per Astasio da Messina e si ipotizza più convincentemente che egli abbia potuto copiare il codice a Barletta, dove esisteva uno *studium* generale francescano dal 1370.

¹⁴ Sull’importante emigrazione di studenti siciliani e meridionali in scuole francescane europee o italiane centro-settentrionali, segnatamente Bologna e Padova, nel corso dei secoli XIII-XV si veda almeno Ciccarelli 2001, in part. pp. 191-197.

¹⁵ Una descrizione sommaria della carta è in Peron 1981.

mentazione delle due iniziali di componimento rossa e azzurra, filigranate con inchiostro del colore opposto, potrebbe rimandare, per la semplificazione estrema del modello decorativo, alla Francia del Nord¹⁶. La *scripta* non presenta tratti regionali marcati o elementi che consentano di legarla in qualche modo all'Italia¹⁷. La notazione musicale quadrata su tetragramma tracciato con inchiostro rosso (solo il rigo in fondo a c. I r ha tre linee per esigenze di spazio) indirizza, per la presenza esclusiva della *virga* e la forma delle *ligature* (senza neumi liquescenti), verso modelli oltralpini.

È difficile stabilire dove e quando la carta fu montata in fondo al codice. Dal momento che la nota di possesso in cima al verso (*Iste liber est fratris... / ...anis ab uno f...*), in scrittura «di tipo quattrocentesco e italiano»¹⁸, sembra riferirsi al codice attuale, e che la sua ultima carta (208) è in buone condizioni, si è indotti a pensare che il montaggio sia avvenuto prima dell'arrivo della *Logica* nel convento Antoniano: l'acquisizione va collocata presumibilmente dopo il 1449, quando ancora vi si raccoglievano testi per lo più filosofici in seguito alla promozione della scuola teologica a *studium* generale (1437)¹⁹. Non si può escludere perciò che la carta, appartenente a un piccolo codice di mano francese, sia stata riusata per proteggere il nuovo manufatto di cui condivideva il formato a non troppa distanza dalla sua confezione (1380), probabilmente in ambiente francescano e forse ancora in territorio angioino. Si tratta comunque di un codice che avrà girato molto, protetto da guardie, prima di approdare in Veneto e nella definitiva sede padovana, la cui scuola accoglieva tradizionalmente studenti e maestri siciliani e meridionali, come anche francesi e provenzali²⁰.

¹⁶ L'*expertise* paleografica è di Gabriele Giannini.

¹⁷ La forma pronominale *lie* II ii 2, dell'Ovest (ma *lui* II i 5), è sospetta perché compare in un verso ipometro, come pure *morte* (sost.) II ii 3, in un passaggio di non chiara interpretazione e probabilmente corrotto (cfr. § 2, nota ai vv. II ii 3-5). Tra le grafie si può notare *estoit* II i 1, 3^a p. del presente ind. di *estovoir*, non connotata geograficamente, come anche *frait* II ii 3 (se è FRIGIDUM) in rima con *porrait* (3^a p. condiz. di *pooir*); inoltre *ch* per la velare in *cha* (o *cho*) II ii 3, ma si tratta ancora del passaggio problematico. La nasale non è rappresentata in *meis* I iii 7 (MINUS) e *maigier* II iv 4 (MANDUCARE), forse per caduta del *titulus*.

¹⁸ Limentani 1962, p. 382. Una nota di prestito, sempre quattrocentesca, si legge a c. 208v: «Ista Logica magistri Gullielmi Ocham est ad usum fratris...», segue il nome abraso su cui una mano diversa ne ha poi scritto un altro di difficile lettura.

¹⁹ Cfr. Cassandro 2000, pp. 53-57. Come avverte Limentani, nell'inventario della *libreria* Antoniana del 1449 (ms. PBA 573), in cui si descrivono più di mille volumi e si danno concise informazioni sul loro contenuto, «figurano parecchie copie della *Logica*, ma nessuna, dai dati offerti, può essere identificata con quella che ci interessa. È entrata a Padova più tardi (...)? La descrizione è imprecisa? Non si può dire» (Limentani 1962, p. 381 n. 1). Quel che è certo è che il nostro codice (PBA 544) si trova registrato nell'inventario della biblioteca Antoniana redatto per disposizione pontificia nell'anno 1600 (ms. Vat. Lat. 11280, c. 456r: cfr. Cassandro 2000, p. 56 e n. 34).

²⁰ Tra i nomi di frati francescani, per lo più padovani e veneti, che compaiono come copisti, possessori e lettori di mss. conservati in Antoniana (Cenci 1976), se ne contano almeno cinque d'Oltralpe e un altro siciliano: *Gratianus de Normannia* (*Guilberti*) scrive nel 1465 il ms. PBA 376; *Guillelmus... de provincia Burgundiae* possiede nel sec. XV il ms. PBA 405; *Ioannes de Bethunia* (Béthune) *provinciae Franciae* promette di scrivere un codice verso la metà del sec. XV (ms. PBA 172, guardia IIr); *Bartholomaeus de Aquis* (Aix-en-Provence) *in provincia Provinciae, studens* nel 1454, scrive *in libreria Paduae* parte del ms. PBA 378; *Petrus de Narbona* (*Trinchavelli*) lascia il suo nome (sec. XIV) nel ms. PBA 200; *Iacobus de Cecilia* (Sicilia) scrive il suo nome (sec. XV) in relazione a *Matthaeus de Padua* nel ms. PBA 204.

Difficile è pure pronunciarsi sulla tipologia del manoscritto originario da cui proviene la carta ‘francese’ se non per via congetturale e indiziaria. Il piccolissimo formato e il modesto profilo materiale e esecutivo sconsigliano di pensare alla sezione devota di un canzoniere vero e proprio. Il più piccolo ms. della tradizione lirica oitanica sarebbe **F**, l’Egerton 274 della British Library (150 x 107 mm, tardo sec. XIII), un po’ più grande del frammento *pd* ma di tutt’altro livello materiale e esecutivo²¹. Fra i canzonieri che individuano sezioni autonome di *chansons pieuses* con musica, caratteristica peculiare della tradizione lirica d’*oïl*, troviamo da un lato il grande e lussuoso **a** (306 x 215 mm, Artois, sec. XIV *in.*) e il frammento di canzoniere **j** (375 x 270 mm, piccardo, sec. XIII *ex.*), entrambi con attribuzioni, cui si può affiancare per tipologia il più piccolo e antico **X** (245 x 170 mm, Parigi?, seconda metà del sec. XIII), senza attribuzioni, e dall’altro la raccolta isolata di canzoni mariane anonime aggiunta all’inizio del XIV secolo – insieme ad altri testi non lirici – in fondo al canzoniere **V** (283 x 185 mm, sec. XIII *ex.*), che si segnala per la scrittura irregolare con rigatura molto serrata e la *mise en page* musicale trascurata²². Un cospicuo numero di canzoni mariane apocrife e annotate è poi tramandato, accanto ad altri componimenti musicali e testi di argomento religioso in francese e in latino, nei mss. dei *Miracles* di Gautier de Coinci (1177-1236)²³; ma si tratta di tipologie di libri difficilmente assimilabili al nostro frammento.

Sappiamo inoltre che la lirica mariana conosceva una circolazione extravagante, fuori dai libri di poesia e dagli ambienti aristocratici, come dimostrano le canzoni francesi copiate (iso-

²¹ Si tratta di una miscellanea musicale prodotta in ambiente ecclesiastico o clericale e riccamente decorata (forse tra Cambrai e Tournai) aperta da una cospicua serie di *conductus* religiosi di Filippo il Cancelliere e altri brani liturgici, per lo più sequenze, con notazione musicale continua, cui fa seguito una raccolta di 18 canzoni trovieriche profane di vari autori (cc. 98-118) dove molte delle strofe iniziali sotto al rigo musicale sono state più tardi erase e sostituite da responsori in latino. Per la bibliografia su **F** rimando a Gatti 2019, p. 51 n. 30, e alla scheda catalogografica della British Library: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=egerton_ms_274.

²² Com’è noto, la sezione devota **V**₂ (cc. 148-155, 30 canzoni mariane in parte annotate fra cui una in occitano, *Par vos m’esjau* [BdT 461.192a]) deriva da una fonte indipendente confluita pure nel canzoniere **C**, che ne trasmette le prime 24 canzoni senza musica e aggruppate in ordine alfabetico accanto a quelle profane. Il canzoniere **X** tramanda invece, in fondo alla sezione anonima (**X**₂), 31 canzoni con musica intitolate *Ici comencent les chansons de la Mere Dieu* (cc. 257v-272), e 9 di queste si trovano copiate, senza titolo, in fondo alla sezione anonima di **P** (cc. 194v-198): cfr. Järnström 1910, pp. 5-17; Seláf 2008, pp. 299-365; Elies Oliveras 2019-2020, pp. 113-116. Anche la sezione mariana del canzoniere **a** (cc. 120-127, 15 canzoni con musica e la prima strofa di un mottetto), che occupa per intero un’unità di copia (**XX**), aveva l’intitolazione *Che sont chansons de Nostre Dame*, presente nella tavola ma asportata insieme alla miniatura iniziale (cfr. Tyssens 1998, pp. 18-22, 30-31 e 58-59). Il frammento di canzoniere **j** (2 carte non contigue con 9 canzoni annotate), edito da Bédier 1910, è ora studiato da Gatti 2021 per le questioni attributive (si veda anche Seláf 2008, pp. 524-525).

²³ Ricordo ad es. che nel ms. Paris, BA, 3517-3518 (= *D* o α 4 dei *Miracles*, seconda metà del sec. XIII) canzoni mariane non attribuibili a Gautier sono copiate alle cc. 1-4 insieme ad altri canti monodici e polifonici in francese e in latino prima della *Genealogie Nostre Dame* in ottosillabi (cc. 5-7), poi tra le tavole latina e francese dei *Miracles* insieme a brani latini e a un mottetto in francese (cc. 13r-14r), e ancora alla fine del primo libro dei *Miracles* (cc. 102-104): cfr. almeno Meyer 1889 e Okubo 2003, pp. 356-357. Sulla tradizione dei *Miracles* si veda la raccolta di saggi Krause – Stones 2006. Le canzoni francesi del ms. (cfr. L, p. 51) si leggono in Järnström 1910, p. 103 (n. XLI), e Järnström – Langfors 1927, pp. 84-96.

late o a piccoli gruppi) in miscellanee religiose sia insulari che continentali, come Dublin, TCL, MS 432, cc. 1-58 (sezione antica), o Charleville-Mézières, BM, 100 (c^m)²⁴. Lo stesso accade in ambito occitanico, dove il genere mariano si diffuse più tardi sulla scorta del successo settentrionale: alcune canzoni d'autore sono attestate, quasi sempre adespite, in miscellanee didattico-religiose oppure vengono trascritte in maniera avventizia negli stessi canzonieri o in manoscritti contenenti trattati latini di teologia e di diritto canonico²⁵.

Data la disponibilità della lirica devota e nella fattispecie mariana ad entrare in codici di vario tipo e destinazione, sembra lecito ipotizzare che **pd** riproduca umilmente, imitandone l'impaginazione musicale e gli elementi paratestuali, una raccolta anonima di canzoni mariane simile a quelle confluite nei canzonieri oitanici o nella tradizione dei *Miracles* – caratterizzate da anonimato e massiccia presenza di *unica* –, ma inserendola in un diverso contesto manoscritto. Anche sulla base del codice che lo ospita, di produzione e circolazione circoscritta ad ambienti italiani minoriti, si sarebbe indotti a pensare che il nostro lacerto provenga da un modesto librino d'ispirazione devota. Un manoscritto comparabile per formato, fattura e forse destinazione è Bruxelles, BRB, IV 1005 (65 cc., 128 x 88 mm, Francia dell'Est o Lorena, inizio sec. XIV), studiato di recente da Gabriele Giannini (2016, pp. 45-67; tavola a p. 44): esso si apre con i *Regrets Notre Dame* di Huon le Roi de Cambrai in strofe di Elinando e contiene, dopo altri testi religiosi e agiografici in versi e una guida di Terrasanta in prosa (sezioni 2-6), una lunga serie di preghiere in latino (sez. 7 e 13) inframmezzata da alcune in versi francesi, alessandrini o *couplets d'octosyllabes* (sez. 8-12). Secondo Giannini, «la facture sobre et quelque peu sommaire du volume et son format de véritable livre portatif (...) s'insèrent parfaitement dans la tradition matérielle du livre de dévotion privée, notamment à destination féminine, qu'elle soit religieuse ou laïque, qui a cours à la fin du Moyen Âge (et au-delà)»²⁶.

L'ipotesi della presenza di una serie di canzoni mariane anonime e annotate in un piccolo libro francese di devozione privata, forse anch'esso a destinazione femminile (cfr. § 2) e ancora

²⁴ Il ms. dublinese (204 x 155 mm, Lincolnshire, sec. XIII) si apre con la 'preghiera alla Vergine' di Thibaut d'Amiens, qui adesposta, *Jo ai le quor trop led* (RS 202b = L 253.1, trådita dal canzoniere **X** e da una dozzina di altri mss. non lirici) e tramanda a c. 6r una canzone religiosa anglonormanna con notazione musicale (*Quant le russinol se cesse*, RS 955a = L 265.1451: «Bußlied mit Betrachtungen»), a c. 11r, con rigo musicale vuoto, la canzone mariana *Quant le duz tens renovele* (RS 616a = L 265.1450), di origine continentale e forse derivata da un modello trovierico: cfr. Petersen Dyggve 1911; Järnström – Långfors 1927, pp. 74 e 78; e la scheda IE TCD MS 432 del catalogo in rete della Trinity College Library. Nel ms. c^m, una modesta miscellanea religiosa in francese e latino (sermoni e omelie, testi agiografici, preghiere) probabilmente nord-orientale, furono aggiunte nel tardo Trecento tre canzoni mariane attribuite a Brisebarre le Court de Douai: cfr. Salmon 1896.

²⁵ Le liriche di ambito trobadorico coinvolte in questo tipo di trasmissione sono la canzone *Domna dels angels regina* (*BdT* 338.1) di Peire de Corbiac, l'alba mariana di Guilhem d'Autpol, *Esperansa de tots ferms esperans* (*BdT* 206.1), e soprattutto il cosiddetto 'inno alla Vergine' *Flors de paradis* (*BdT* 461.123, 22 strofe) che ha sei attestazioni, tutte extravaganti, in mss. scaglionati fra Provenza, Linguadoca e Catalogna (fra cui uno oggi perduto con improbabile attribuzione a Peire Cardenal), e viaggia insieme a *BdT* 206.1 in fondo alla miscellanea religiosa BnF, fr. 1745 (Agde, inizio sec. XIV). Cfr. da ultimo Elies Oliveras 2019-2020, pp. 155-157, che parla di «un'espansione del genere al di fuori dei mss. antologici anche in altre tipologie di manufatti che non accolgono nel loro interno la produzione lirica: si tratta di un fenomeno che potrebbe evidenziare non solo la doppia 'natura' delle canzoni mariane (profana e religiosa), ma anche la loro diffusione fra un pubblico borghese e cittadino». Si veda anche Stunault 2010, pp. 118-120.

²⁶ Giannini 2016, p. 66. L'originaria destinazione femminile di BRB IV 1005 si desume dalla presenza di

duecentesco, s'inserirebbe bene nel contesto dell'eterogenea tradizione di questo genere di componimenti, caratterizzata da una produzione su larga scala e da una circolazione al contrario piuttosto limitata (pochi testimoni e moltissimi *unica*), entrambe articolate su livelli socio-culturali diversi.

2. Edizione

Il frammento **pd** contiene: l'ultima parola della seconda o terza strofa e le ultime tre strofe di contenuto didattico-moraleggiante, contro l'amore profano, di una canzone probabilmente mariana (I); un'intera canzone di cinque strofe in lode di Maria (II) che svolge, dopo un esordio soggettivo (str. i), il tema dell'Incarnazione e della Redenzione attraverso la rievocazione del peccato originale; i primi tre versi e l'inizio del quarto di un'altra canzone mariana (III) che ricalcano l'*incipit* stagionale negativo (*Je ne chant pas...*) del modello profano²⁷. I tre testi adespoti si allineano perfettamente all'«honnête médiocrité» e alla scarsa originalità del repertorio lirico devoto²⁸, anche per quanto riguarda le tecniche imitative dei modelli profani (cfr. § 3). In particolare, il tono sentenzioso e lo scabro tessuto retorico del frammento I, fitto di espressioni formulari, è ravvivato da due similitudini paremiologiche, dell'araldo che convoca il torneo e delle anatre che fuggono i falchi; mentre la canzone II esibisce una compiaciuta perizia metrica, nel gusto per la rima equivoca e la spezzatura, e retorica, con figure di preterizione (str. ii), variazione (iii), circonlocuzione (*cil qui ne nos haet mie* = Dio [iii 8]; *cele... qui a femme ennor recovra* = Maria [iv 5-6]). Ciò fa pensare che si tratti di autori diversi, alla stregua delle sillogi mariane dei canzonieri. Alcuni elementi in entrambi i testi – come l'ammonimento *honni soit femme qui s'i fie* (I iv 8) e l'esplicita allocuzione *A damoiseles et a dames l veul je un bon conseil doner* (I v 1-2), il richiamo alla devozione mariana da parte delle donne: *Mout la doit femme ennorer l e servir de tot son cuer* (II v 1-2) – fanno sospettare che essi furono prodotti in prima istanza per un pubblico femminile, in linea con l'ipotesi che si è prospettata (§ 1) riguardo alla tipologia di libro che li conteneva.

L'ispezione del frammento in Antoniana e la sua riproduzione digitale hanno permesso di rettificare e integrare in alcuni punti il testo fornito da Limentani: in part. *tornoi crie* 'chiama un torneo' (non *tornoie* [?]) alla fine del r. I r7 (in rima al v. I iv 3)²⁹ e *garce* 'puttana' (non

una preghiera latina di estensione inconsueta rivolta a santa Margherita, patrona delle partorienti, dove gli aggettivi riferiti all'io orante sono declinati al femminile (*te rogo ego peccatrix et indigna* ecc.), come accade in altri casi consimili nella sezione di preghiere.

²⁷ In mancanza delle strofe iniziali, I si potrebbe catalogare come frammento di *chanson pieuse* sotto L 265.1172bis in base all'*incipit* della terz'ultima strofa: *Mout fet em de chevalerie*; II come *chanson à la Vierge* sotto L 265.339bis: *Chanter m'estoit saintement*; III (frammento) sotto L 265.902bis: *Je ne chant pas por baudor*.

²⁸ Jeanroy – Hoepffner 1928, p. 535: «La valeur littéraire de ces chansons est très inégale. La plupart ne dépassent guère une honnête médiocrité et elles ne brillent presque jamais ni par la beauté de la forme ou la vigueur de l'expression, ni par l'originalité des idées» (Hoepffner). Jeanroy rincara la dose: «déplorable médiocrité» e «genre ingrat» (ivi, pp. 537 e 538).

²⁹ Dopo la parola *tornoi* si legge, sotto un foro, solo la parte inferiore di *c* ed *e*: tra esse si trovava evidentemente il segno di abbreviatura, come in *ypoc(ri)sie* (r. I r1) e *p(ri)ntens* (r. I v22).

garde) alla fine del rigo successivo (= I iv 5); *Tule* (per *Nule*) *langue* r. l'v2, *cha* (o *cho*) r. l'v3, *amie* e *quant deu* r. l'v5, *et* r. l'v6, *que deu* r. l'v7 (= II i 8, ii 1 3 6 7) ecc., non letti da Limentani. In questo modo si leggono ora un po' meglio le strofe I iv e II ii, ma alcuni versi delle prime due canzoni rimangono parzialmente illeggibili a causa della tarlatura o dell'inchiostro evanito. Diamo qui una trascrizione diplomatica della carta e poi l'edizione dei tre testi (in corsivo i caratteri di dubbia lettura, tra parentesi uncinata le correzioni) con traduzione e qualche nota interpretativa. Per le melodie si rimanda al § 3.

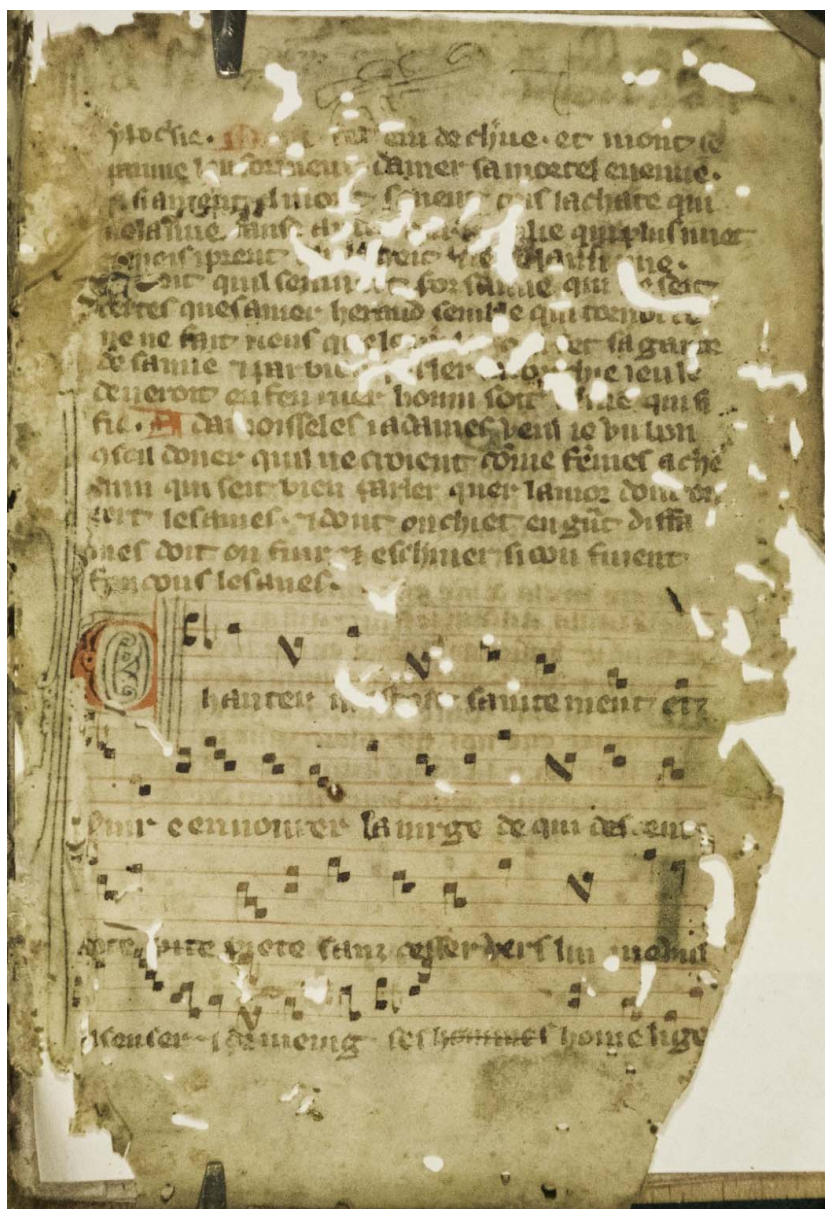


Fig. 2: PBA, XXII 544, c. l'r

ypoc(ri)sie . Mout fet em de ch(evale)rie . et mout se paigne len forment damer sa mortel enemie .	1	[Tr]
(et) si auient el mont souent tels lachate qui ne la mie . fause a.....lie qui plus i met (et) meis i prenttreit (et)?e ne laim mie .	5	
Tel dit quil se muert por samie qui ne seit certes ques amer heraud semble qui tornoi c(ri)e ne ne fait riens que l.....[er] qui fet sa garce de samie (et) par bien parler la conchie len le deueroit en feu ruer honni soit fe(m)me qui si	10	
fie . A damoisseles i a dames veul ie vn bon (con)seil doner . quil ne croient co(m)me fe(m)mes a che ^s cum qui seit bien parler quer lamor dont on pert les ames . (et) dont on chiet en g(ra)nt diffa mes doit on fuir (et) eschiuer si con fuient	15	
faucons les anes . <i>rigo musicale annotato</i>		
C hanter mestoit saintement et <i>rigo musicale annotato</i>		
s(er)uir e ennouer la uirge de qui descent <i>rigo musicale annotato</i>		
tote pite piete sanz cesser vers lui me vul <i>rigo musicale annotato</i>		
asenser (et) deuieing ses hommes home lige /	20	

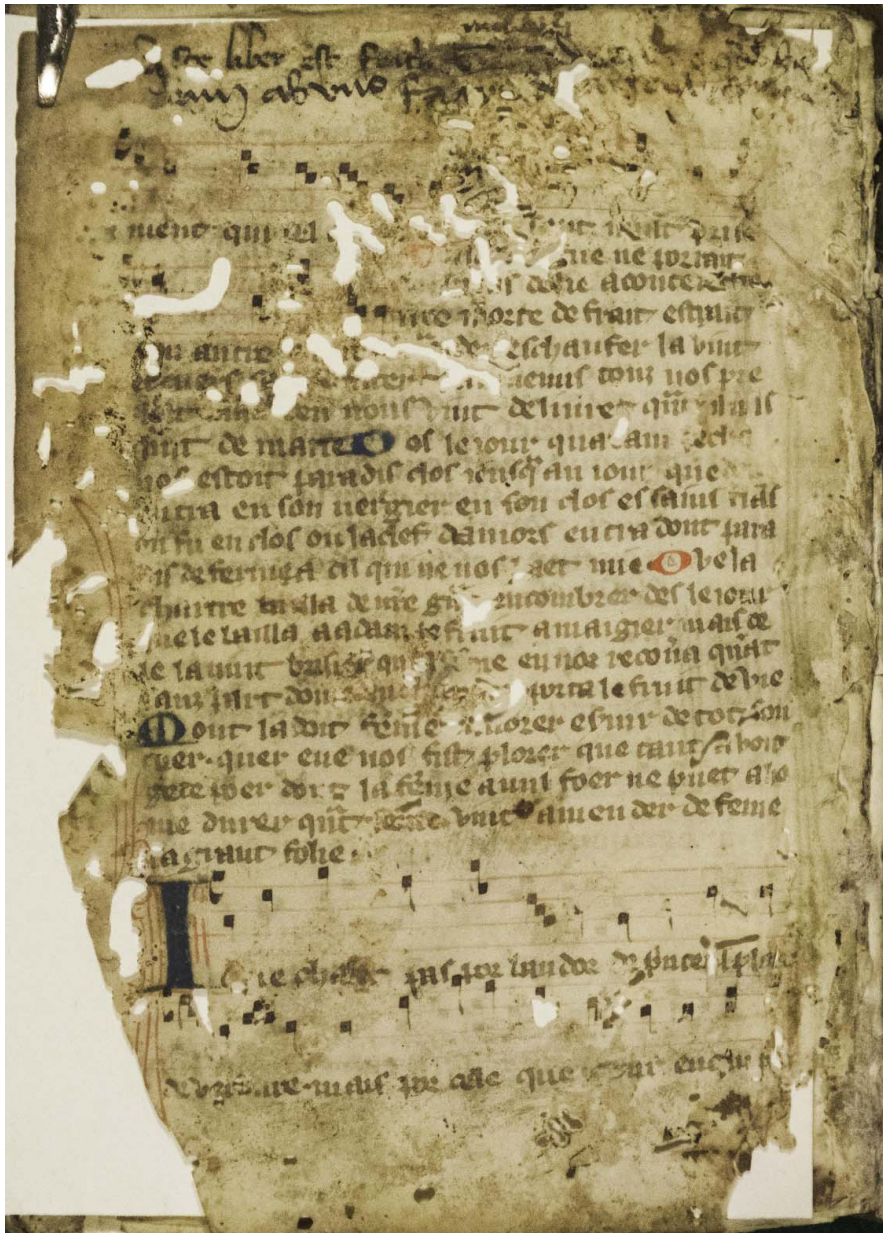


Fig. 3: PBA, XXII 544, c. 1v

<i>rigo musicale annotato</i>		[Γv]
ment . qui <i>del</i> sent veult prise ^r	1	
<i>rigo musicale annotato</i>	T ule langue ne porrait biens de lie aconter cha nre morte de frait estrait	
...n autre <i>am</i> [ie] <i>q(ua)nt</i> deu eschaufer la vint	5	
et vers saer (et) ...uenus touz uos pre ?ait <i>que</i> deu nous vint deliurer q(ua)nt il nas quit de marie . D es le iour quadam pecha nos estoit paradis clos ieusq(ue) au iour que deu entra en son uergier en son clos es sains fla(n)s	10	
ou fu en clos ou la clef damors entra dont para dis defermea cil qui ne nos haet mie . e Ove la chartre bailla de n(ost)re g(ra)nt encombrer des le iour [q]uele bailla a adam le fruit a maigier mais ce le la uint brisier qui a fe(m)me ennor recou(er)a qua(n)t	15	
sanz part dou ...u...[a] ... porta le fruit de vie M out la doit fe(m)me ennorer e s(er)uir de tot son cuer . quer eue nos fist plorer que tant avoit gete poer dont la fe(m)me a nul foer ne puet aho me durer q(ua)nt feme vint amender de feme	20	
la grant folie . <i>rigo musicale annotato</i>		
I e ne chant pas por baudor de p(ri)ntens plain <i>rigo musicale annotato</i>		
de verdure . mais por cele que iaour en qui p...		

Γr6 *por* con *p*- riscritto su *s*- Γv3 *cha* o *cho* (con *titulus* sopra la vocale?) Γv4 *estrait* con *r* espunto?
Γv12 *defermea* con ultima *e* espunta; *O* iniziale in rosso ma letterina d'attesa *e* (*Eve*)

I. Anon, [...] *Mout fet em de chevalerie* (framm.) [L 265.1172bis]

Metrica: 8 a'ba'b a'a'ba' (a = *-ie* [ii, iii, iv], *-ames* [v]; b = *-ent* [iii], *-er* [iv, v]). Rime identiche: iii 5:8 (*mie*), iv 1:5 (*amie*); assonanza: v 8 (*anes*). La strofa di cui si legge l'ultima parola in cima alla carta (*ypocrisie*), non sottoposta al rigo musicale, sarà la seconda oppure la terza, se è rispettata la campitura del supposto modello, ovvero *S'Amours veut que mes chans remaigne* RS 120 = L 24.22 (cfr. § 3), di sei strofe. Il collegamento a *coblas doblas* (*capcaudadas*) della canzone profana sarebbe qui imperfettamente replicato, se la rima a è ripetuta nelle str. ii, iii e iv, mentre le ultime due strofe condividono solo la rima b.

..... ypocrisie.	ii (?) 8
Mout fet em de chevalerie et mout se painne l'en forment d'amer sa mortel enemie et si avient el mont sovent: tels l'achate qui ne l'a mie, fause a.....lie qui plus i met et mei[n]s i prenttreit et ?e ne l'aim mie.	iii 4 8
Tel dit qu'il se muert por s'amie qui ne seit certes qu'es amer: heraud semble qui tornei crie ne ne fait riens que l.....er; qui fet sa garce de s'amie et par bien parler la conchie l'en le devoit en feu ruer: honne soit femme qui s'i fie.	iv 4 8
A damoiseles <et> a dames veul je un bon conseil doner: qu'il ne croient comme femmes a chescum qui seit bien parler, quer l'amor dont on pert les ames et dont on chiet en grant diffames doit on fuir et eschiver si con fuient faucons les anes.	v 4 8

iii 7 meis iv 7 deveroit (*e svarabactica*) v 1 et] i (*per nota tironiana*)

[ii. ...ipocrisia. iii. Si fanno atti di cavalleria e ci si affanna molto per amare la propria nemica mortale, e così avviene spesso nel mondo: chi non ce l'ha la compra, falsa... chi più ci investe meno ne ricava... non la (o lo) ama. iv. Chi dice che morirà per la sua amica certo non sa cosa vuol dire amare: sembra un araldo che chiama un torneo e non fa null'altro che... chi fa della sua amica una puttana e l'abbindola con belle parole, lo si dovrebbe gettare nel fuoco: sia coperta di vergogna la donna che di lui si fida. v. Alle signorine e alle signore voglio dare un buon consiglio: che non credano, come donne (di poco conto), a chiunque sappia ben parlare, perché l'amore che fa perdere le anime e fa cadere in gran disonore bisogna fuggirlo ed evitarlo come le anatre fuggono i falchi.]

iv 3-4. Similitudine (forse paremiologica) che illustra la sentenza precedente (1-2), come in v 5-8. L'espressione idiomatica *tornei crier* 'convocare un torneo' è attestata ampiamente in ambito narrativo: cfr. TL, *crier* 'etw. öffentlich ausrufen' (II, 1058, 28-32), con esempi da *Fergus* («un tornei crier»), *Escanor* («Donc ot li rois un pensement / qu'il feroit un torneiement / crier devant Bauborc el plain»),

Chastelain de Coucy («un tournoiment / cria on»), cui si può aggiungere il fabliau del *chevalier qui fist parler les cons* («tant que il avint a un jor / c'on cria un tournoiment», vv. 52-53).

iv 7. Espressione formulare, anche nel *registre pieux*; cfr. almeno *Quant Diex ot formé l'omme a sa semblance* (RS 249 = L 265.1412), v. 14: «On le deveroit en flamme brüir» (Järnström 1910, n° III), col verbo variato, e detto di chi non crede nel dogma dell'incarnazione.

v 8. Espressione proverbiale: cfr. TL, *ane*, con esempi da *Cligès* («Einsi fuit li faucons por l'ane / et li girfauz por le heiron»), *Enfances Ogier* («Plus le redoutent, ne fait ane faucon»), *Cleomadès* («Que devant s'espee fuioient / com fait ane devant faucon / et grue pour l'alerion»), cui si può accostare il proverbio medio-altotedesco *Wa der valke noch uff gatt, die entte im bilich vedren latt* ('Wo der Falke auch aufsteigt, lässt him die Ente billigerweise Federn'), tramandato nell'anonimo *Göttweiger Trojanerkrieg* (ed. Koppitz 1926, v. 25053), romanzo in versi sulla guerra di Troia databile intorno al 1280 (cfr. TPMA, III, 134: s.v. *Falke*, n° 79).

II. Anon, *Chanter m'estoit saintement* [L 265.339bis]

Metrica: 7 abab baac' (ma ii ...bab'c'), con c fissa (a = *-ent* [i], *-ait* [ii], *-a* [iii-iv], *-er* [v]; b = *-er* [i-ii, iv-v], *-os* [iii]; c = *-ie*): il collegamento strofico *unissonans* del modello profano, *Desoremais est raison* RS 1885 = L 215.2 (cfr. § 3), è dunque abbandonato. Rime equivoche: iii 2-4 (*clos*), iv 1-3 (*bailla*); rima identica: iii 3-6 (*entra*). Sono ipermetri i vv. i 6 (+2) e probabilmente ii 6; ipometro il v. ii 2 (-1), a meno che non si debba leggere *lie* dieretico.

Chanter m'estoit saintement		i
et servir e ennouer		
la Virge de qui descent		
tote pieté sanz cesser:	4	
vers lui me vul asenser		
et devieing ses home ligement,		
qui <i>del</i>sent		
veult priser ...n autre <i>amie</i> .	8	
<N>ule <i>langue</i> ne porrait		ii
biens de lie aconter		
ch'a <nos de> mort e de frait		
estrait quant Deu eschaufer	4	
la vint et vers sa.....er		
et ...uenus touz uos pre?ait		
<i>que</i> Deu nous vint delivrer		
quant il nasquit de Marie.	8	
Des le jour qu'Adam pecha		iii
nos estoit paradis clos		
jeusque au jour que Deu entra		
en son vergier, en son clos,	4	

es sains flans ou fu enclos, ou la clef d'amors entra dont paradis deferma cil qui ne nos haet mie.	8	
Eve la chartre bailla de nostre grant encombrer des le jour qu'ele bailla a Adam le fruit a mai[n]gier; mais cele la vint brisier qui a femme ennor recovra quant sanz part dou...u...a ... porta le fruit de vie.	4	iv
Mout la doit femme ennorer e servir de tot son cuer, quer Eve nos fist plorer que tant avoit geté poer dont la femme a nul foer ne puet a home durer, quant feme vint amender de feme la grant folie.	4	v
	8	

i 4 *pite prima di piete* i 6 *hommes prima di home (+2)* ii 1 *Tule* ii 2 (-1) ii 3 *cha (o cho, forse con titulus sulla vocale)* nre morte ii 4 *estrait con r espunto?* ii 6 (+1?) iii 7 *defermea con e espunto* iv 1 *Ove (letterina d'attesa e)* iv 6 *recov(er)a (e svarabactica)*

[i. Mi tocca cantare santamente e servire e onorare la Vergine da cui discende ogni pietà senza mai finire: a lei mi voglio consacrare e divengo suo fedele servitore, chi del... vuole apprezzare... altra amica. ii. Nessuna lingua potrebbe raccontare bene di lei che ci ha tolto dalla morte e dal freddo (?) quando Dio la venne a riscaldare e verso... perché Dio è venuto a liberarci quando nacque da Maria. iii. Dal giorno in cui Adamo peccò il paradiso era chiuso per noi finché Dio entrò nel suo giardino, nel suo recinto, nei santi fianchi dove fu racchiuso, dove entrò la chiave d'amore con la quale dischiuse il paradiso Colui che non ci odia. iv. Eva stipulò la carta del nostro grande impedimento fin dal giorno in cui diede a mangiare il frutto ad Adamo; ma la venne a spezzare Colei che alla donna ristabilì l'onore, quando senza... portò il frutto della vita. v. Molto la deve onorare la donna e servire con tutto il cuore, perché Eva ci fece piangere che tanto ci aveva abbandonati (per cui la donna in nessun modo può opporre resistenza all'uomo), quando una donna venne a redimere la grande follia di un'altra donna.]

II i 5. *assenser* rifl. 'sich entschließen' (TL).

II i 6. Il verso è ipermetro (di due sillabe), come lo è quasi certamente quello nella stessa sede della strofa successiva, prima di un verso con rima inattesa (b al posto di a). Sulla base del modello di contraffattura (cfr. § 3), che ha al v. 7 *car ses sers sui et ses hom*, si potrebbe pensare a un originario: **et sui ses hom ligement*.

II ii 1-2. Il *topos* dell'ineffabilità in apertura di strofa, riferito alla bontà di Maria, si trova ad es. nella canzone attribuita a un non altrimenti noto Gilles de le Crois nel solo frammento **j** (e tramandata anche da **HCI**), *Douce dame de paradys* (RS 1580 = L 56.1), XI 1-3: «Nus hom ne poroit raconter / vostre grant debonairété, / ne descrire ne deviser» (Bédier 1910, 921; Järnström 1910, n° XLI). Il riscontro testuale (*Nule langue ne porrait... aconter : Nus hom ne poroit raconter*) serve ad avallare la lettura di un segmento di difficile decifrazione, che impone la correzione dell'iniziale rubricata (*T*), sbagliata come in II iv 1.

II ii 3-5. Il segmento *cha* (o *cho*, forse con *titulus* sopra la vocale, per *chan* o *chon*?) *nre* (= *nostre*?) *morte de frait estrait* (con *r* espunto?) è di non chiara lettura, forse a causa di un problema nell'antigrafo. Il séguito spinge a interpretare *morte* (bisillabico) come sost., *frait* 'freddo' (cfr. *DEAF*, *froit*¹), in rima e in opposizione a *eschaufer* 4, *estrait* part. pass. di *estraise*: 'che ha (?) tolto la nostra morte (?) dal freddo', che però non dà senso. Sulla base di luoghi paralleli in canzoni mariane – ad es. Moniot d'Arras, *De haut liu muet la cançons que je cant* (RS 304 = L 185.8), v. 20: «car Dieus par vous de mort nous destourna» (Järnström 1910, n. LVI); Lanfranc Cigala, *En chantar d'aquest segle fals* (*BdT* 282.2), vv. 38-41: «Eva per via torta / nos aduis mort, / e vos [= Maria] conort, / don la gens es estorta» (ed. Branciforti 1954, XXX, p. 239); Arnaut Vidal, *Mayres de Dieu, verges pura* (*BdP* 472.1), vv. 44-45: «car per la virginal porta / intret Dieus dins vostre port / don estort / em tug a durabla mort» (ed. Noulet – Chabaneau 1888, XXXVII, p. 74; Elies Oliveras 2019-2020, p. 231) – si propone di risalire a **ch'a nos de* (poi *nostre* e *nre*) *mort e de frait / estrait* (o *estort*): 'che ci ha tolto dalla morte e dal freddo'. Del calore del concepimento verginale (*quant Deu eschaufer / la vint*), che sarà un portato di tradizione innologica, si può cogliere un'eco nei celebri versi di Dante, *Pd* XXXIII 7-9: «Nel ventre tuo si raccese l'amore / per lo cui caldo ne l'eterna pace / così è germinato questo fiore».

II iv 1. L'immagine inedita di Eva che stipula un accordo scritto (*chartre bailla*) col diavolo, poi spezzato da Maria (v. 5), sembra ricavata dalla famosa leggenda di Teofilo, con cui si apre il primo libro dei *Miracles* di Gautier de Coinci, e che è evocata più volte come *exemplum* nel repertorio francese di canzoni mariane (si veda *Theophilus* negli indici delle edizioni di Järnström e Långfors), in part. *Tant ai servi le monde longuement* (RS 709a = L 265.1650), III 4: «et puis [*scil.* Theophilus] balla chartre de s'arme vendre»; IV 5-7: «et sa chartre li fesistes [sogg. Maria] lués rendre / que il avoit baillié desloiaument / a l'enemi» (Järnström – Långfors 1927, p. 88). Si noti l'*aequivocatio* sulla forma verbale *bailla*, al v. 1 nell'espressione giuridica *baillier chartre* (cfr. *AND*, *bailler* 3 'to put forward, present'), al v. 3 nell'accezione comune di 'dare' (TL).

II iv 2. *encombrer*: «la rima originale doveva certo essere *-ier*» (Limentani 1962, p. 385).

II v 4. La locuzione transitiva *jeter* (*en*) *puer* (< PORRO, avv. 'lontano (da sé), fuori') vale 'espellere, abbandonare, rifiutare', spesso in senso traslato e accezione morale, come nell'uso pronominale con valore neutro *se jeter* (*en*) *puer* 'abbandonarsi, lasciarsi andare' (cfr. almeno *DEAF*, *jeter* 5; TL, *puer*). Intenderei perciò *que tant avoit geté poer* con oggetto sottinteso *nos* del verso precedente.

II v 5-6. Dal peccato di Eva discende l'inferiorità della donna rispetto all'uomo: *a nul fuer* 'um keinen Preis, in keiner Weise'; *durer* 'standhalten, Widerstand leisten' (TL).

III. Anon, *Je ne chant pas por baudor* (framm.) [L 265.902bis]

Metrica: 7 ab'a[b' b'aab']. Lo schema è ricostruito sulla base del modello, *Je ne chant pas pour verdour* RS 2017 = L 192.12 (cfr. § 3), da cui il *contafactum* prende entrambe le rime.

Je ne chant pas por baudor	i
de printens plain de verdure	
mais por cele que j'aour	
en qui p...	4

[i. Non canto per allegrezza di primavera piena di verdura ma per Colei che adoro, in cui...]

3. *Modelli profani e melodie*

Il modello di contraffattura della prima canzone (I), in assenza di strofa iniziale (*incipit*) e melodia, non venne identificato da Limentani e Petrobelli, che non disponevano di un repertorio metrico della lirica francese medievale³⁰. Il MW, pubblicato nel 1972, registra in corrispondenza dello schema rimico a b a b a a b a (n. 627) soltanto un componimento di tutti *octosyllabes* con uscita femminile per la rima a (MW 627.5 [628]), come nella canzone devota. Si tratta di *S'Amours veut que mes chans remaigne* (RS 120 = L 24.22), attribuito a Blondel de Nesle in **MT** e **RP** (a Gace Brulé in **C**, a Moniot d'Arras in **H**, anonimo in **UZ**, e forse presente nel perduto **Me**)³¹, con strofa musicale in *pedes cum cauda* (AB AB CC'DE in **MZT**, AB AB CDEF in **R**)³². Oltre all'unicità dello schema metrico e alla tradizione ampia della canzone d'autore, spinge a ipotizzare il rapporto d'imitazione anche la ripresa di due rime maschili (b) di *S'Amours veut*, ovvero *-ent* (col rimante *souvent* 10 ripreso da *sovent* 4) e *-(i)er*, nella canzone devota: ma è possibile che altre rime e rimanti in comune figurassero nelle due (o tre) strofe iniziali mancanti.

Si osservi poi che la canzone di Blondel sviluppa il tema cortese della donna spietata (*la bele... / qui mon cuer angoisse et mahaigne*, 2-3) e del male d'amore necessario (*se je cest mal refusoie / ja puis ne devoie joïr*, 22-23): le strofe superstiti della canzone devota seguono o ribaltano gli stessi motivi e sembrano trarre spunto dal troviero, con formulazioni parallele o opposte³³: *Trop m'aïre et painne souvent* (*S'Amours veut*, v. 10) : *et mout se painne l'en forment / d'amer sa mortel ennemie* (I iii 2-3); *Puiz que li a amer m'enseigne* (sogg. *Amours*) (v. 13) : *Tel*

³⁰ Limentani 1962, pp. 382-383: «della prima, mancante dell'inizio e della melodia, non è stato possibile identificare la matrice».

³¹ Cfr. Gatti 2019, p. 59 nn. 56, 110, ecc.

³² Secondo Wiese 1904, pp. 31-35, la tradizione testuale si articola in due rami, **MTZ** e **CUH - RP**, suffragando l'attribuzione maggioritaria al troviero piccardo (cfr. anche Lepage 1994, pp. 316-317). Anche la melodia raggruppa **MZT** (con trasposizioni nei *pedes* di **T**), mentre **R** tramanda una melodia diversa: cfr. Bahat – Le Vot 1996, pp. 98-104 (da cui derivano le formule melodiche), e Aarburg 1945, p. 217.

³³ Cito *S'Amours veut* secondo l'ed. Wiese 1904, IX, pp. 139-141 (e 185-187); cfr. anche l'ed. bédieriana di Lepage 1994, XX, pp. 303-318 («texte de M»).

dit qu'il se muert por s'amie l qui ne seit certes qu'es amer (iv 1-2); *A ce qu'om sert de cuer et proie, l voit l'en mout pou de bien venir* (vv. 25-26) : *qui plus i met et mei[n]s i prent* (iii 7). Al motivo della falsità della donna amata (*s'il [= li bel oeill] ne deçoivent par mentir, l bien font samblant, que je les croie*, vv. 31-32) potrebbe attenersi *ypocrisie* (ii 8), ultima parola della strofa caduta, come anche l'agg. *fause* di iii 6, mentre nelle ultime due strofe della *pieuse* la falsità dell'amore profano è riferita all'uomo seduttore, da cui devono guardarsi le donne (iv 5-8, v 3-4).

Sul piano teorico, si rammenti che la trasposizione in chiave religiosa si muove appunto tra imitazione e ribaltamento polemico del contenuto del modello profano, che viene talvolta alluso o citato espressamente tramite autore o *incipit*³⁴. Il fatto che Blondel de Nesle, celebre troviero di prima generazione e rappresentante esclusivo del «code rigoureux de la fin'amour» (Lepage), abbia fornito il modello di altre due canzoni mariane aumenta la verosimiglianza dell'ipotesi di identificazione³⁵.

Il modello della canzone *Chanter m'estoit saintement* (II), individuato da Petrobelli sulla base della melodia (cfr. Limentani 1962, pp. 383 e 384-385), è *Desoremais est raison* (RS 1885 = L 215.2: cinque *coblas unissonans* con schema 7 ab ab baac' [MW 1232]) di paternità contesa tra Raoul de Soissons (C) e Jehan de Neuville (FM)³⁶, senza ripresa dell'*incipit* – come accade per molte altre *chansons pieuses* con modello acclarato³⁷ – ma col mantenimento della seconda rima (-er, in tutte le strofe tranne la terza) e dell'ultima irrelata (-ie, coi rimanti *mie* iii 8 nella stessa sede del modello e *vie* iv 8 = I 8), oltre che del numero di strofe. Tracce d'imitazione testuale si concentrano nella strofa d'esordio, dove l'*incipit* cambiato in *Chanter m'estoit saintement*, col tipico attacco del *grand chant courtois* non a caso frequente nel *registre pieux*³⁸,

³⁴ Secondo Seláf 2008, 287-288, l'indicazione esplicita del modello serve in alcuni casi «à refuter l'idéologie courtoise que le modèle exprime, et à nier les valeurs de l'amour profane», mentre in altri «la motivation n'est pas la polémique, mais plutôt l'imitation». Ma si veda già Frappier 1966, p. 77 (citato da Bec 1977, p. 142), secondo cui la lirica religiosa sarebbe nata «en marge du lyrisme profane, en réagissant contre ce dernier et en l'imitant en même temps».

³⁵ Blondel de Nesle, *Amours dont sui espris l m'efforce* RS 1545 = L 24.4 (9 mss.) è modello di Gautier de Coinci, *Amours dont sui espris l de chanter* RS 1546 = L 72.1 (a sua volta modello musicale dei *conductus* polifonici *Purgator criminum* e *Procurans odium*: cfr. Aarburg 1958), mentre *Quant je plus sui en paor de ma vie* RS 1227 = L 24.19 (12 mss.) è modello di *Quant je sui plus en perilleuse vie* RS 1236 = L 265.1429 (ed. Järnström – Långfors 1927, p. 109), tramandata da BnF, fr. 2193 = ms. o (α15) dei *Miracles* di Gautier de Coinci, ma ritenuta apocrifia dagli editori.

³⁶ Anonima in **ORUVZ** (cfr. Gatti 2019, pp. 119 ecc.). L'attribuzione errata a Guiot de Dijon nel corpo di **M**, ma non nella tavola (*Jehans de Nueville*), si spiega per motivi codicologici: cfr. Zai 1974, p. 33 e Lannutti 1999, pp. XXVI-XXVII. Preferisco l'ed. Richter 1904 (Jehan de Neuville), VIII, pp. 68-70, che cito più avanti con ritocchi, a quella di Winkler 1914 (Raoul de Soissons), XVI, pp. 78-80, basata su **M**, da cui dipende l'ascrizione a Raoul nel Linker (215).

³⁷ Basti il rimando alle identificazioni di 13 modelli profani avanzate da Jeanroy 1911 e 1928 che integrano quelle di Järnström 1910 e Järnström – Långfors 1927 (sulla questione generale delle tecniche imitative si veda poi Seláf 2008, § 6).

³⁸ L'*incipit* *Chanter m'estuet* è condiviso da almeno sei canzoni mariane anonime (RS 1491, 1315, 610, 1181a, 611a, 611b = L 265.331-336) e dalla religiosa *Chanter m'estuet quar volenté m'en prie* (RS 1195 = L 265.339), che lo mutua dal modello Jaque d'Amiens, *Chanter m'estuet quant contesse m'en prie* (RS 1194 = L 119.1). Si noti

riprende in realtà il v. 6 del modello, *amer m'estuet voelle u non*, volgendolo in senso religioso, e serve a tradurre il tema del servizio d'Amore in quello del servizio alla Vergine (si noti la ripresa di *ses hom 7 = ses home 6*). Decisivo è poi il mantenimento del sintagma *vers li = vers lui* 5, dopo la *diesis*, che denuncia il calco sintattico:

RS 1885 (L 215.2)	II
Desoremais est raison	<i>Chanter m'estoit saintement</i>
de mon chant renouveler,	et servir e ennourer
car pris m'a par abandon	la Virge de qui descent
Amours, cui serf sans fausser;	tote pieté sanz cesser;
<i>vers li</i> ne me puis tensesr,	<i>vers lui</i> me vul asenser
<i>amer m'estuet</i> voelle u non,	et devicing <i>ses home</i> ligement (+2)
car ses sers sui et <i>ses hom</i>	qui delsent
et serai toute ma vie.	veult priser ...n autre amie.

Non c'è motivo, a nostro avviso, di sospettare un modello testuale intermedio fra *Desoremais* e *Chanter m'estoit*, come faceva Limentani³⁹.

La melodia della *chanson pieuse* tramandata dal solo **pd** si lascia identificare chiaramente con quella di *Desoremais*, trasmessa da **FORVZ** e strutturata in piedi e coda (AB AB CDEF), che sul *contrafactum* viene trasposta un tono sotto (da SOL a FA, col SI bemolle in chiave), presenta un secondo piede alterato (ma vedi *infra*), e appare sostanzialmente riscritta a partire dalla metà del sesto verso, metricamente incongruo. La pubblichiamo qui per la prima volta, in sinossi con quella del modello profano secondo la redazione di **O**⁴⁰.

che almeno *Chanter m'estuet de la sainte pucele* (RS 610 = L 265.333) non mutua l'attacco dal modello, *Comencement de douce saison bele* (RS 590 = L 77.6), come accade pure nel nostro caso.

³⁹ Limentani 1962, p. 385: «Del modello restano poche tracce (se ci fosse qualche indizio concreto, si potrebbe anche pensare di trovarsi di fronte alla parodia di una parodia, e così spiegare questo pressoché totale rifacimento)».

⁴⁰ La stessa redazione serve da base a Tischler 1997, vol. XII, n. 1077, che ne propone un'interpretazione ritmica con le varianti sinottiche degli altri canzonieri. Ci limitiamo a rilevare che la notazione di **OFZ** si discosta in alcuni punti da quella di **RV**, ma si tratta per lo più di varianti ornamentali.

LE CHANSONS PIEUSES CON MUSICA

1
De - so - - - re - mais__ est__ rai - sons__
Chan - ter__ m'es - toit__ sain - te - ment__

2
de mon chant__ re - no - ve - ler__
et ser - vir__ e__ en - nou - rer__

3
pris__ m'a__ per__ a - - ban - don__
la vir - ge de qui__ des - cent__

4
a - mours__ cui__ ser__ sanz__ fau - ser;__
to - te pie - - té__ sanz__ ces - ser;__

5
vers li__ ne me puis__ ten - - - ser__
vers lui__ me vul a - sen - - - ser__

6
a - mer__ m'es - tuet__ vul - le ou__ non__
et de - vie - ing__ ses__ ho - me__ li - ge - ment

7
car ses sers sui__ et__ ses homs
qui__ del__ ...__ ...__ ...__ ...__ ...sent

8
et se - rai tou - te__ ma__ vi - e__
veult pri - se__ ...n au - tre__ ...__ ...i - e.

Al netto del problematico v. 6 del *contrafactum*, dove la notazione è adattata al testo ipermetro con distribuzione erronea di tre neumi sul bisillabico *devieing* (si hanno dunque 10 neumi per 9 posizioni metriche), e dei pochi neumi illeggibili negli ultimi due versi, si può constatare che la trasposizione un tono sotto della melodia del modello viene impostata in **pd** a partire dal terzo neuma del primo verso (DO contro RE) e prosegue, con alcune irregolarità all'interno del quinto verso, fino al quarto neuma del sesto verso, dopo il quale, come s'è detto, le due intonazioni divergono sensibilmente. Va osservato inoltre che la variazione del secondo piede musicale in **pd** (vv. 3-4) è in realtà frutto di uno scivolamento in avanti dei neumi, a partire dal *porrectus* (SI-LA-SI) sulla parola *pris* del modello che viene scomposto in *clivis* e *virga* (LA-SOL, LA) sulla parola *virge* del *contrafactum*, e fino alla prima sillaba del quarto verso, dopo la quale è ristabilita la corrispondenza (LA contro SI) grazie alla soppressione del primo neuma del quarto verso del modello (*punctum* sulla *a-* di *amours*)⁴¹.

Questi elementi fanno pensare a errori di copia nella tradizione scritta della melodia a monte di **pd**, mentre la divergenza nella parte finale della *cauda*, più esposta a variazioni, potrebbe dipendere da innovazioni di interpreti e notatori, se non dello stesso autore del *contrafactum* devoto. Nel caso in esame non si può tuttavia escludere che l'innovazione musicale sia da mettere in relazione con la corruttela del v. 6 e che derivi da un problema materiale in un antografo di **pd**.

La canzone III, *Je ne chant pas por boudor*, di cui si leggono solo i primi tre versi e il principio del quarto sotto il rigo musicale annotato, è modellata – come videro Limentani e Petrobelli – su *Je ne chant pas pour verdour* (RS 2017 = L 192.12: cinque *coblas unissonans* con schema 7 ab'ab'b'aab' [MW 1107]) attribuita a Perrin d'Angicourt in **KNX** e anonima in **RSVZ**⁴². Il materiale testuale dei primi versi del *contrafactum* è ricalcato sul modello con maggiore aderenza rispetto alla canzone precedente: si riprendono *incipit* (con spostamento del rimante, col morfema variato, al secondo verso: *verdour* → *verdure*) e sintassi (*ains... pour: mais por 3, en qui 4*), anticipando il sintagma *cele que j'aour* dal sesto al terzo verso; *lait tens 2* è riecheggiato dall'antonimo *printens* nella stessa giacitura. Si mantengono pure le rime, ma non sappiamo se il collegamento *unissonans* del modello perdurasse nel *contrafactum*⁴³:

RS 2017 (L 192.12)	III
<i>Je ne chant pas pour verdour</i>	<i>Je ne chant pas por boudor</i>
<i>pour lait tens ne pour froidure</i>	<i>de printens plain de verdure</i>
<i>ains chant pour tres bone Amour</i>	<i>mais por cele que j'aour</i>
<i>en qui j'ai mise ma cure;</i>	<i>en qui p...</i>

⁴¹ Fenomeni simili di *décalage de neumes* si osservano, ad esempio, nella tradizione dei *lais* lirici francesi: cfr. Carapezza 2020.

⁴² Solo il canzoniere **Z** trasmette un *envoi* di quattro versi (b'aab') indirizzato a un non identificato Gui des Prés (cfr. Steffens 1905, pp. 38-39 e 318).

⁴³ Per RS 2017, uso l'ed. Steffens 1905 (Perrin d'Angicourt), VII, p. 212.

de li vient m'envoiseüre
 et de *cele que j'aour*
 ou ja n'ataindrai nul jour
 se pité ne vaint droiture.

Nelle strofe successive del modello profano è cantata la perfezione fisica e morale dell'irraggiungibile signora, paragonata a una torre chiara e pura dov'è prigioniero il cuore dell'amante: «Pris est mes cuers sans retour, / ce soit par bone aventure: / il est mis en une tour / qui n'est mie chartre oscure, / ains est plus clere et plus pure / que n'est li tens de Pascour» (III 1-6). Il contatto tra la *tour clere et pure* e l'epiteto mariano *turris eburnea*, derivato dal Cantico dei Cantici e già corrente nel XII secolo, cui si oppone l'immagine della *chartre oscure*, che rimanda al carcere infernale riferibile al peccato di Eva⁴⁴, potrebbe aver fornito uno spunto per la trasposizione devota, come pure, se l'interpretazione di Steffens è esatta, l'impervia metafora eucaristica dei versi successivi: «el cors eüst grant seignour / s'il fust en autel pasture» (III 7-8)⁴⁵.

Anche il frammento di melodia superstite in *pd* rispecchia fedelmente quella del modello trasmessa da **KNXZ**, in piedi e coda (AB AB CDEB) nella stessa tonalità di SOL⁴⁶. L'unica alterazione di scarso rilievo sarebbe l'abbassamento di un tono dei primi tre neumi del secondo verso (frase B), che peraltro non si riscontra nel quarto (pure B). Pubblichiamo il lacerto musicale di **pd** sotto la melodia corrispondente del modello secondo il canzoniere **K** (base dell'ed. Tischler).

⁴⁴ L'immagine della prigione correlata al peccato originale è topica nelle canzoni mariane: si vedano per es. *Cuers qui son entendement* (RS 670 = L 265.392), III 5-10: «quant par le conseil volage / d'Evain, ou li anemis / s'estoit par envie mis, / dedanz la prison ombraige / au soudoiant avresier / couvenoit chascun plungier» (Järnström 1910, n° VIII); *De bone amour et de loial amie / vaurai chanter* (RS 1102a = L 265.443), I 6-8: «pour nous faire de la prison issir / u nos peres Adans nous fist caïr / et sa mollier Eve par ignorance» (Bédier 1910, p. 906; Järnström – Långfors 1927, p. 53); *Douce dame, roïne de haut pris* (RS 1601 = L 265.552), V 2-4: «por nos racheteir / de la prison ou Adans nos ot mis / por lou consoil que l'on li ot doneit» (Järnström 1910, n. XLIII).

⁴⁵ Steffens 1905, p. 318: «*el cors eüst grant seignour* u.s.w. ist ein kühner, frommen Gemütern vielleicht gar anstössiger Vergleich: "und tief im Innersten hätte es (nämlich das Herz v. 1) den Leib des höchsten Herrn, wenn es auf dem Altare die Abendmahlsspeise wäre". Die Verse sollen wohl einen Gegensatz bilden zu v. 3 (u. ff.), und der Dichter will damit ausdrücken, dass, wenn auch sein Herz der Freiheit beraubt sei, dennoch das, was in dem Herzen selbst eingeschlossen sei, nämlich die Liebe, ihm soviel gelte, wie das heiligste auf Erden, das geweihte Abendmahlbrot, der Leib Christi». Forse meglio: 'nel corpo (separato dal cuore) ci sarebbe un gran signore, se fosse cibo sull'altare'. La ricostruzione è fondata su **KNXZ**, da cui discordano gli altri testimoni (7 *Encor eust S, au cor eust il R; honor S, secours R. 8 tele pasture V, cele p. S, a li en p. R*): si noti il rifacimento di **R**, *au cor eust il grant secours / s'il fust a li en pasture*, che presuppone l'immagine del cuore mangiato dalla dama.

⁴⁶ Le intonazioni di **R** e **V** sono indipendenti da quella maggioritaria e presentano alcuni elementi in comune: cfr. Tischler 1997, vol. XIII, n. 1148. Secondo Steffens 1905, pp. 210-212, la tradizione testuale di RS 2017 si divide in due rami, **Z – SR** e **V – KXN**, ma **V** condivide varianti caratteristiche con (**Z**) **S**.

FRANCESCO CARAPEZZA

1
Je ne chant pas pour ver - dor
Je ne chant pas por bau - dor

2
pour lé tens ne pour froi - du - re
de prin - tens plain de ver - du - re

3
ainz chant pour tres bo - ne a - mor
mais por ce - le que j'a - our

4
en qui j'ai mi - se ma cu - re
en qui p...

La stretta aderenza, in entrambi i casi, al dettato musicale vulgato dai canzonieri porta a credere che la produzione di *contrafacta* devoti avvenisse a partire da esemplari scritti e annotati dei modelli trovierici: il che si accorderebbe con l'idea di una «volonté apologétique concertée» alla base del genere mariano oitanico⁴⁷. L'indagine andrebbe estesa ad altri casi di canzoni di cui è nota la matrice poetico-musicale per aumentare il suo valore euristico.

Ricordo infine che la solida ascrizione del modello di *Je ne chant* a Perrin d'Angicourt, forse identificabile con un Petrus de Angicuria *rector capellae e familiaris* di Carlo I d'Angiò a Napoli nel 1269, è stata messa dubitativamente in rapporto con la circolazione del frammento Antoniano in Italia⁴⁸. Si tratta però di un'ipotesi recondita, sia perché la produzione poetica di Perrin è generalmente databile entro il 1250, sia perché non è possibile stabilire una correlazione diretta fra l'autore del modello profano e quello del suo *contrafactum* devoto. La possibilità che il codice francescano PBA XXII 544 (*Logica* di Ockham copiata nel 1380 da frate

⁴⁷ Bec 1977, p. 149: «Plus que d'interférences registrales on pourrait presque parler ici de registre parasite. Derrière une poétique ainsi détournée, aussi bien dans les grands genres que dans les genres plus populaires, se cachait sans nul doute une volonté apologétique concertée».

⁴⁸ Cfr. Cattin 1985, p. 416 (Cattin 2003, p. 22); Limentani 1985, p. 303: «(ricorderò senza pretesa d'illazioni immediate che uno dei testi parodiati nel frammento antoniano è di Perrin d'Angicourt, troviero operante per un certo tempo nella Napoli angioina)». L'ipotesi d'identificazione risale a Steffens 1905, pp. 43-75; si vedano poi Bertoni 1912 e Barbero 1998, p. 166.

Astasio da Messina e posseduta da Angelo da Barletta) abbia circolato nel Regno di Napoli angioino tra fine XIV e inizio XV secolo e che la sua carta di guardia (**pd**) provenga da un libretto francese di devozione privata (femminile?) databile al tardo Duecento, sono invece due ipotesi più solide che spingono a riflettere sulla ricezione musicale di poesia religiosa in *langue d'oïl* in ambienti conventuali italiani (meridionali?) nel corso del Trecento.

Bibliografia

I. Manoscritti

- | | |
|---|---|
| Bern, BB, Cod. 389 (C) | Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389 |
| Bruxelles, BRB, IV 1005 | Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, IV 1005 |
| Charleville-Mézières, BM, 100 (c ^m) | Charleville-Mézières, Bibliothèque Municipale, 100 |
| Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490 (a) | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regensini Latini 1490 |
| Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 11280 | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani Latini 11280 |
| Dublin, TCL, MS 432 | Dublin, Trinity College Library, MS 432 |
| Leiden, UB, BPL 2785 bis (I ^v) | Leiden, Universiteitsbibliotheek, BPL 2785 bis |
| London, BL, London, Egerton 274 (F) | London, British Library, Egerton 274 |
| Modena, BEU, α.R.4.4 (H) | Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.R.4.4 |
| Oxford, BL, Dou. 308 (I) | Oxford, Bodleian Library, Douce 308 |
| Padova, PBA, XXII 172 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 172 |
| Padova, PBA, XXII 200 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 200 |
| Padova, PBA, XXII 204 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 204 |
| Padova, PBA, XXII 376 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 376 |
| Padova, PBA, XXII 378 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 378 |
| Padova, PBA, XXII 405 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 405 |
| Padova, PBA, XXII 532 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 532 |
| Padova, PBA, XXII 544 (pd) | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 544 |
| Padova, PBA, XXII 573 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 576 |
| Paris, BA, 3517-3518 | Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3517-3518 |
| Paris, BA, 5198 (K) | Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198 |
| Paris, BnF, fr. 844 (M) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844 |
| Paris, BnF, fr. 845 (N) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 845 |
| Paris, BnF, fr. 846 (O) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846 |
| Paris, BnF, fr. 847 (P) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 847 |
| Paris, BnF, fr. 1591 (R) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1591 |
| Paris, BnF, fr. 1745 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1745 |
| Paris, BnF, fr. 2193 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2193 |
| Paris, BnF, fr. 12581 (S) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12581 |
| Paris, BnF, fr. 12615 (T) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615 |
| Paris, BnF, fr. 20050 (U) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050 |
| Paris, BnF, fr. 24406 (V) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24406 |

Paris, BnF, n.a. fr. 1050 (X)	Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 1050
Paris, BnF, n.a.fr. 21677 (j)	Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 21677
Siena, BCI, H.X.36 (Z)	Siena, Biblioteca Comunale degl'Intronati, H.X.36
Stuttgart, KP, fr. perduto (x)	Stuttgart, König Privatbibliothek, frammento perduto
Troyes, BM, 3712 (t)	Troyes, Bibliothèque Municipale, 3712
Wien, ÖN, Cod. ser. n. 285 (wi)	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 285
Zagreb, HDA, MR 92 (za)	Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije, Metropolitana Riedkosti 92

II. Bibliografia

Aarburg 1945

Ursula Aarburg, *Die Singweisen des Blondel de Nesle*, Dissertation, Frankfurt am Main, Goethe-Universität, 1945.

Aarburg 1958

Ursula Aarburg, *Ein Beispiel zur mittelalterlichen Kompositionstechnik. Die Chanson R. 1545 von Blondel de Nesle und ihre mehrstimmige Vertonungen*, in «Archiv für Musikwissenschaft», 15 (1958), pp. 20-40.

Abate – Luisetto 1975

Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana, [a cura di] Giuseppe Abate, Giovanni Luisetto, 2 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1975.

Arcangeli Marenzi 1968

Maria Laura Arcangeli Marenzi, *Aspetti del tema della Vergine nella letteratura francese del medioevo*, Venezia, Libreria Universitaria, 1968.

Bahat – Le Vot 1996

Avner Bahat, Gérard Le Vot, *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle. Mélodies*, Paris, Champion, 1996.

Barbero 1998

Alessandro Barbero, *Letteratura e politica fra Provenza e Napoli*, in *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*. Actes du colloque international de Rome – Naples (7-11 novembre 1995), Roma, Publications de l'Ecole française de Rome, 1998, pp. 159-172.

BdP

François Zufferey, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève, Droz, 1981.

BdT

Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933 (rist. anast. a cura di Paolo Borsa e Roberto Tagliani, Milano, Ledizioni 2013), rifusa e implementata in *BEdT* (bedt.it), diretta da Stefano Asperti.

Bec 1977

Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen-Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, I. *Études*, Paris, Picard, 1977.

Bédier 1910

Joseph Bédier, *Un feuillet récemment retrouvé d'un chansonnier français du XIII^e siècle*, in *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, Paris, Champion, 1910, pp. 895-922.

Bertoni 1912

Giulio Bertoni, *Di un poeta francese in Italia alla corte di Carlo d'Angiò (Perrin d'Angicourt)*, in «Studi di filologia moderna», 5 (1912), pp. 233-240.

Branciforti 1954

Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954.

Buridant 2019

Claude Buridant, *Grammaire du français médiéval (XI^e-XIV^e siècles)*, Strasbourg, ELiPhi, 2019.

Camproux 1964

Charles Camproux, rec. di Limentani 1962, in «Revue des langues romanes», 76 (1964), p. 131.

Carapezza 2020

Francesco Carapezza, *Fautes musicales et fautes textuelles dans les lais lyriques transmis par les chansonniers du Roi (M) et de Noailles (T)*, in *Textus & Musica*, 1 (2020), <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/>

Cassandro (et alii) 2000

I manoscritti datati della provincia di Vicenza e della Biblioteca Antoniana di Padova, a cura di Cristiana Cassandro, Nicoletta Giovè Marchioli, Paola Massalin, Stefano Zamponi, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2000.

Cattin 1985

Giulio Cattin, *La musica a Padova (e nel Veneto) durante il secolo XIII*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio*. Atti del Convegno internazionale di studi (Padova-Monselice, 1-4 ottobre 1981), a cura di S. Bortolami e A. Rigon, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1985, pp. 405-424.

Cattin 2003

Giulio Cattin, *Sacro e Profano. La musica tra il Duecento e il Cinquecento nel Veneto*, in *Alla scoperta dei suoni perduti. Canti, suoni e musiche antiche*. Atti del Convegno tenuto a Castelbrando di Cison di Valmarino nel settembre 2003, Venezia, Regione del Veneto, 2003, pp. 12-57.

Cenci 1976

Cesare Cenci, *Manoscritti e frati studiosi nella Biblioteca Antoniana di Padova*, in «Archivum franciscanum historicum», 69/3-4 (1976), pp. 496-520.

Ciccarelli 1987

Diego Ciccarelli, *Studia, maestri e biblioteche dei Francescani di Sicilia (sec. XIII-XVI)*, in «Schede medievali», 12/13 (1987), pp. 181-207.

Elies Oliveras 2019-2020

Ivo Elies Oliveras, *“Flors chاوزida”: corpus, tradizione manoscritta e retorica della canzone mariana in lingua d’oc*, tesi di laurea magistrale (relatore Giovanni Borriero), Università degli Studi di Padova, 2019-2020.

Frappier 1966

Jean Frappier, *La poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles. Les auteurs et les genres*, Paris, C.D.U., 1966.

Gatti 2019

Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.

Gatti 2021

Luca Gatti, *Sul canzoniere antico-francese j: Thibaut de Champagne (e dintorni)*, in *Thibaut de Champagne. Edizione, tradizione e fortuna*, a cura di Paolo Canettieri, Lucilla Spetia e Samuele Maria Visalli, Roma, L’Erma di Bretschneider, 2021, pp. 39-51.

Giannini 2016

Gabriele Giannini, *Un guide français de Terre sainte, entre Orient latin et Toscane occidentale*, Paris, Garnier, 2016.

Gros 1994

Gérard Gros, *Le poète, la Vierge et le prince: étude sur la poésie mariale en milieu de cour aux XIV^e et XV^e siècles*, Saint Etienne, Université de Saint Etienne, 1994.

Gros 2004

Gérard Gros, *“Ave vierge Marie”: études sur les prières mariales en vers français (XII^e-XV^e siècles)*, Lyon, PUL, 2004.

Järnström 1910

Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle [I-LXV], publiées par Edward Järnström, Helsinki, Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia, 1910.

Järnström – Långfors 1927

Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle [LXVI-CXLV], publiées par Edward Järnström et Arthur Långfors, Helsinki, Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia, 1927.

Jeanroy – Hoepffner 1928

Alfred Jeanroy, Ernest Hoepffner, rec. di Järnström – Långfors 1927, in «Romania», 54 (1928), pp. 535-538.

Jeanroy 1911

Alfred Jeanroy, *Modèles profanes de chansons pieuses*, in «Romania», 40 (1911), pp. 84-86.

Jeanroy 1928

Alfred Jeanroy, *Imitations pieuses de chansons profanes*, in «Romania», 54 (1928), pp. 271-273.

Koppitz 1926

Der Göttweiger Trojanerkrieg, hrsg. von Alfred Koppitz, Berlin, Weidmann, 1926.

Krause – Stones 2006

Gautier de Coinci. Miracles, Music, and Manuscripts, edited by Kathy M. Krause and Alison Stones, Turnhout, Brepols, 2006.

L

Robert W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1979.

Lannutti 1999

Guiot de Dijon, *Canzoni*, edizione critica a cura di Maria Sofia Lannutti, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 1999.

Lepage 1994

Yvan G. Lepage, *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle. Textes*, Paris, Champion, 1994.

Limentani 1962

Alberto Limentani, *Reliquie antico francesi nella Biblioteca Antoniana*, in «Memorie della Accademia Patavina di scienze, lettere e arti», 74 (1961-62), pp. 362-387.

Limentani 1985

Alberto Limentani, *Ancora su due reliquie antico-francesi della Biblioteca Antoniana*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio*. Atti del Convegno internazionale di studi (Padova-Monselice, 1-4 ottobre 1981), a cura di Sante Bortolami e Antonio Rigon, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1985, pp. 301-303.

Meyer 1889

Paul Meyer, *Chansons pieuses du ms. de l'Arsenal 3517*, in «Romania», 18 (1889), pp. 486-491.

Miceli 2009

Carolina Miceli, *Un amanuense messinese del Trecento*, in *Francescanesimo e cultura nella provincia di Messina*. Atti del convegno di studio (Messina, 6-8 novembre 2008), a cura di Carolina Miceli e Agostina Passantino, Palermo, Officina di studi medievali, 2009, pp. 163-172.

Monfrin 1964

Jacques Monfrin, rec. di Limentani 1962, in «Romania», 75 (1964), pp. 414-415.

MW

Ulrich Mölk, Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972.

Noulet – Chabaneau 1888

Jean-Baptiste Noulet – Camille Chabaneau, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle*, Paris, Mai-

sonneuve et Leclerc, 1888 (rist. anast. Genève – Marseille, Slatkine – Laffitte, 1973).

Okubo 2003

Masami Okubo, *Autour de la 'Nativité Notre Dame' et de son attribution à Gautier de Coinci. Première partie*, in «Romania», 121 (2003), pp. 348-381.

Peron 1981

Gianfelice Peron, [scheda n. 256], in *S. Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città: rassegna della stampa*, Padova, Comune di Padova – Edizioni Signum, 1981, pp. 365-366.

Petersen Dyggve 1911

Holger Petersen Dyggve, *Deux chansons pieuses inconnues (Dublin, Trinity College, ms. D. 4. 18)*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 13 (1911), pp. 12-25.

Richter 1904

Die Lieder des altfranzösischen Lyrikers Jehan de Nuevile, Inaugural-Dissertation [...] vorgelegt von Max Richter, Halle, Kaemmerer, 1904.

RS

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Salmon 1896

Amédée Salmon, *Trois poèmes de Jean Brisebarre le Court, de Douai*, in *Mélanges de philologie romane dédiés à Carl Wahlund à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa naissance (7 janvier 1896)*, Mâcon, Protat frères, 1896, pp. 213-224.

Savoye 2013

Marie-Laure Savoye, rec. di Seláf 2008, in «Romania», 131 (2013), pp. 236-242.

Seláf 2008

Levente Seláf, *Chanter plus haut: la chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essai de contextualisation)*, Paris, Champion, 2008.

Sinclair 1979

Keith V. Sinclair, *French Devotional Texts of the Middle Ages. A Bibliographic Manuscript Guide*, Westport – London, Greenwood, 1979.

Steffens 1905

Die Lieder des Troveors Perrin von Angicourt, kritisch herausgegeben und eingeleitet von Georg Steffens, Halle, Niemeyer, 1905.

Stunault 2010

Clémentine Stunault, *La Vierge dans la poésie des troubadours*, in *Le livre dans la région toulousaine et ailleurs au Moyen Âge*, [édité par] Sophie Cassagnes-Brouquet et Michelle Fournié, Toulouse, CNRS – Université de Toulouse Le Mirail, 2010, pp. 109-120.

Tischler 1997

Tropatorum septemtrionalum poemata cum suis melodis. Opera omnia (Trouvère lyrics with melodies. Complete comparative edition), edidit Hans Tischler, 15 voll., Neuhausen, American Institute of Musicology, 1997.

TPMA

Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters, begründet von Samuel Singer, 13 voll., Berlin – New York, de Gruyter, 1996.

Tyssens 1998

«Intavulare». *Tables de chansonniers romans*, II. *Chansonniers français*: 1. *a* (BAV, Reg. lat. 1490), *b* (BAV, Reg. lat. 1522), *A* (Arras, Bibliothèque Municipale 657), par Madeleine Tyssens, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998.

Wiese 1904

Die Lieder des Blondel de Nesle, kritische Ausgabe nach allen Handschriften von Leo Wiese, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, 1904.

Winkler 1914

Die Lieder Raouls von Soissons, hrsg. von Emil Winkler, Halle, Niemeyer, 1914.

Zai 1974

Marie-Claire Zai, *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Berne – Frankfurt am Main, Lang, 1974.