

Implicazioni tra metro, testo e lingua. Il caso dell'*Auto de los Reyes Magos*

1. *Alcuni postulati*

Tradizioni poetiche come quella italiana e spagnola medievali ammettono ampiamente l'anisosillabismo e appaiono tolleranti anche in questione di rime¹. Di fronte dunque a un testo in versi che la tradizione manoscritta ci offre privo di uniformità sillabica e/o rimica è doveroso chiedersi se sia lecito intervenire per restituire la regolarità. Che cosa ci garantisce che all'origine ci sia un testo metricamente regolare? Ma d'altra parte chi ci dice che l'irregolarità si debba alla tradizione?

È chiaro che occorre distinguere tradizioni mono- e pluri-testimoniali. Contini osserva che se Bonvesin fosse trådito dal solo Ambrosiano N. 95 sup «otterrebbe un buon punteggio per licenziosità giullaresca»². La tradizione manoscritta di Giacomino da Verona (composta di quattro testimoni) è «perentoria al riguardo» del suo anisosillabismo³. Nel caso del *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*, solo la metà dei versi è correggibile agevolmente, il che «sconsiglia dall'intervenire sulla lezione ereditata anche con interventi semplicemente probabili»⁴. Allo stesso modo, lo stato del manoscritto, di fatto unico⁵, che trasmette la *Lauda dei servi della Vergine* rende impossibili qualsiasi intervento⁶.

* Grazie a Maria Careri, Laura Minervini, Nicola Morato e Giovanni Palumbo per le preziose osservazioni.

¹ È noto che in area oitanica l'anisosillabismo ha carattere 'periferico', malgrado certi casi eclatanti come quello della *Chanson de Guillaume* (cfr. D. McMILLAN, *La Chanson de Guillaume*, 2 voll., Paris 1949). Per alcuni casi di versificazione irregolare in area occitanica cfr. M. PERUGI, *Il "Sermo" di Ramon Muntaner. La versificazione romanza delle origini*, Firenze 1975. Quanto allo spagnolo è d'obbligo il rinvio a P. HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid 1933. Per le 'regole dell'anisosillabismo' nella poesia italiana antica cfr. C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna 1983, che ci serve anche da modello per vari aspetti di terminologia/analisi metrica.

² G. CONTINI, *Esperienze di un antologista del Duecento poetico italiano* [1961], in *Id.*, *Breviario di ecdotica*, Torino 1990, pp. 175-210, a p. 177.

³ G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano - Napoli 1960, I, p. 626.

⁴ *Ibidem*, p. 844.

⁵ Esistono altri testimoni, ma la tradizione è fortemente attiva.

⁶ CONTINI, *Poeti del Duecento* cit. n. 3, II, p. 8.

Menéndez Pidal editore del *Cid* reclamava un 90% di regolarità sillabica come autorizzazione a procedere⁷. «Nous n'irons pas jusque-là», osserva Horrent; «*Roncesvalles* offre néanmoins trop d'irrégularités pour qu'elles puissent être toutes attribuées à la maladresse du scribe ou à la négligence du poète»⁸. In realtà il discorso di Menéndez Pidal è più complesso: il valore che egli indica non è assoluto ma commisurato al fatto che solo il 6,5% delle assonanze sono alterate dalla tradizione⁹.

Sulla scia di questi maestri possiamo provare a formulare alcuni principi metodologici per orientarci nel labirinto in cui ci suole immettere il gioco incrociato di metro e testo.

1) *Regolarità sillabica e regolarità rimica sono normalmente correlate*. Questo può valere per l'originale, giacché come scrive Contini «libertinaggio ritmico e libertinaggio di rime sono 'fenomeni' ... solidali»¹⁰. Ma vale soprattutto per la trasmissione: in principio, le innovazioni dei copisti, la cui motivazione è indipendente dalla metrica, non discriminano tra rime e sillabismo¹¹. Si può escludere dunque che un copista alteri le rime più del sillabismo. Non si può escludere invece il contrario: il sillabismo sembrerebbe meno saliente della rima e dunque, rispetto a questa, più soggetto ad alterazione¹².

2) *Una netta maggioranza di versi regolari è forte indizio di isosillabismo, sebbene non sia necessariamente vero il contrario*. Come argomenta Nelson, il fatto che il testo del *Libro de Alexandre* tradito dai singoli manoscritti – il madrileno **O** (sec. XIV) e il parigino **P** (sec. XV) –

⁷ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de mio Cid*, Madrid 1908 (rist. 1944), I, p. 86.

⁸ J. HORRENT, «*Roncesvalles*». *Étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)*, Paris 1951, p. 77 n. 2.

⁹ Si legga attentamente il passo: «un metro regular quizá sufriría menos que la asonancia por los yerros del copista; pero aunque supongamos que éste con sus equivocaciones destruyó el metro de un 8 ó un 10 por 100 de versos, siempre resultará que es imposible admitir un metro regular que no se conserve en un 90 por 100 de casos».

¹⁰ CONTINI, *Esperienze* cit. n. 2, p. 179. D'altra parte non è necessario che rima e sillabismo siano parimenti regolati: l'epica francese delle origini impiega l'assonanza ma è normalmente isosillabica; la poesia spagnola trecentesca pratica la rima consonante ma tollera l'oscillazione eptasillabo/ottosillabo (cfr. M. BARBATO, *Apocope e regolarità sillabica nella poesia spagnola medievale*, in stampa in *Pour une philologie analytique: nouvelles approches à la micro-variance textuelle en domaine roman*, a cura di G. Giannini e O. Floquet).

¹¹ È anche il punto di McMILLAN, *La Chanson* cit. n. 1, II, p. 117.

¹² Si ricordi ad esempio come in franco-italiano l'italianizzazione risparmi più spesso la rima.

Il *Trésor des simples* di Jean Germain: appunti per un'edizione critica

1. *Preliminari: Jean Germain e il Trésor des simples*

Questo contributo vuole offrire una prima ricognizione della tradizione manoscritta di un testo complesso ed eterogeneo: il *Trésor des simples* (d'ora in poi *TS*) di Jean Germain.

Di umili origini, Jean Germain (Cluny 1396?-Nevers 1461) divenne una figura di primo piano nello scenario borgognone della prima metà del XV secolo¹. Cancelliere dell'ordine della *Toison d'or*, fu il braccio destro di Filippo III di Borgogna (1396-1467) nelle questioni di politica interna ed estera, rivelandosi l'interprete perfetto dell'ideale di *defensio fidei* incarnato dal Duca. Al concilio di Basilea (1433) sostenne le spedizioni contro gli Ussiti², e in quelli di Ferrara e Firenze (1438-1439) si schierò a favore di papa Eugenio IV contro i conciliaristi. Infine, con le sue doti di predicatore e scrittore, Germain diede letteralmente voce alla politica orientale di Filippo. Nel giorno di

* L'edizione s'inserisce nel progetto *EuQu – The European Qur'ān. Islamic Scripture in European Culture and Religion 1150-1850*, finanziato dallo *European Research Council* (ERC) entro il programma d'innovazione e ricerca *European Union's Horizon 2020* (SyG grant agreement n° 810141). Tra gli obiettivi di *EuQu* si colloca lo studio di testi che costituiscano tasselli importanti per tracciare una storia europea del Corano, evidenziando dinamiche di ricezione testuale (diretta e indiretta), modalità di lettura e interpretazione, usi strumentali di polemica inter- e intrareligiosa (cfr. <https://euqu.eu/>, ultima consultazione: 21/01/2021). La redazione di questo articolo non sarebbe stata possibile senza l'aiuto di Eugenio Burgio, Fabio Zinelli, John Tolan e Samuela Simion, che qui sinceramente ringrazio.

¹ Per un profilo bio-bibliografico di Jean Germain, cfr. J. PAVIOT, *Jean Germain, évêque de Nevers et de Chalon-sur-Saône, chancelier de l'ordre de la Toison d'Or*, in *L'Église et la vie religieuse des pays bourguignons à l'ancien royaume d'Arles*, Neuchâtel 2010, pp. 109-127. Un tratto che destò la curiosità dei biografi è lo stato di servitù in cui versava Jean Germain nell'atto della cessione *post mortem* dei suoi beni a Carlo di Nevers. La questione è affrontata in PAVIOT cit sopra., p. 112. La conoscenza tra Germain e Filippo III risale al 1422, quando il Duca gli accordò una borsa di studio per il *cursus* di teologia alla Sorbona. Nel 1430, Martino V nominò Germain vescovo di Nevers, mentre nel 1436 Eugenio IV lo trasferì a Chalon-sur-Saône.

² Per l'impegno di Filippo contro gli Ussiti, cfr. J. PAVIOT, *Les ducs de Bourgogne, la croisade et l'Orient (fin XIV^e siècle-XV^e siècle)*, Paris 2003, pp. 67-72.

sant'Andrea del 1437 pronunziò un sermone volto a promuovere la ripresa del *negotium Crucis*³, mentre al capitolo dell'Ordine di Mons del 1451 accompagnò la presa della Croce del Duca con un discorso solenne⁴ e si fece promotore di una serie di ambasciate europee volte a sostenere la crociata, un progetto destinato all'insuccesso ma al quale Germain sacrificò le sorti della sua carriera politica⁵.

Autore prevalentemente in lingua francese, Germain fu anche un personaggio di levatura europea, inserito nel dibattito teologico del tempo. In particolare, a Basilea conobbe Juan de Segovia, il quale tra il 1454 e il 1455 lo coinvolse in uno scambio epistolare con Niccolò Cusano incentrato sull'opportunità di affrontare l'Infedele *pacis et doctrina* o per mezzo delle armi, via che Germain – a differenza dei suoi interlocutori – ritenne sempre l'unica possibile⁶.

Il già citato capitolo di Mons, punto culminante della carriera politica di Germain, rappresenta un momento chiave anche della sua carriera letteraria, così come della storia del *TS*, definendo la circostanza di composizione del testo e, almeno in parte, le caratteristiche esteriori della sua tradizione manoscritta. A Mons, infatti, Germain fece dono al Duca di «ung grant volume et livre, contenant cinq livres partiaulx, qu'il avoit fait et compilé a l'exaltacion et elucidacion de la religion chretienne et confutacion de la secte erronee de Mahommet»: così definito nel

³ Patrono di Borgogna, Sant'Andrea fu l'evangelizzatore della Morea.

⁴ La *tirade* divenne il testo di una missiva per Carlo VII di Francia conosciuta come *Discours du voyage d'outremer au très victorieux roi Charles VII* e pronunciata nel 1452 da Germain stesso per convincere Carlo a partecipare alla crociata, cfr. C. SCHEFER, "Le discours du voyage d'outremer au très victorieux roi Charles VII" prononcé en 1452 par Jean Germain, évêque de Chalons, publié d'après le manuscrit français de la Bibliothèque Nationale, Paris 1895.

⁵ Le ambasciate presso il papa e i sovrani europei si rivelarono un clamoroso insuccesso. I destinatari restarono sordi a un appello altisonante ma anacronistico, che tradiva una sostanziale mancanza, da parte di Germain ma anche di Filippo, di *Realpolitik*. Caduto in disgrazia tra il 1451 e il 1452 (cfr. PAVIOT, *Jean Germain* cit. n. 1, p. 120), e confinato a Chalons-sur-Saône, Germain dedicò i suoi ultimi anni alla vocazione pastorale, non meno radicata in lui (e forse più autentica) di quella politica.

⁶ Per la corrispondenza tra Germain e Segovia, cfr. D. CABANELLAS RODRÍGUEZ, *Juan de Segovia y el problema islámico*, Madrid 1952 (ora anche Granada 2007) e D. SCOTTO, *Via pacis et doctrine. Le "Epistole" sull'Islam di Juan de Segovia*, Tesi di dottorato, Università di Firenze 2012.

L'ottava d'introito al *Lais* di Villon

Se è vero che su François Villon è stato scritto molto – e non solo da filologi, linguisti e critici letterari, bensì da giuristi, psicanalisti, antropologi, sociologi, storici del costume e della mentalità –, relativamente pochi da segnalare nel rapporto quantità/qualità, dissimili e assai disparati per il valore delle proposte e delle interpretazioni avanzate, il più delle volte scarsamente incisivi e convincenti (a parte episodici e sporadici casi di lampeggiamenti rischiaratori), risultano, ad un bilancio obiettivo, gli studi succedutisi in un arco di tempo che ha ormai superato i cinquecento anni ed accumulatisi fino a raggiungere la quota di diverse migliaia di voci bibliografiche. Sulla figura e sull'opera del funambolico poeta quattrocentesco permangono vaste zone d'ombra ed ampi margini d'incertezza, che sollecitano ulteriori serie applicazioni delucidative dell'ambiguo contesto che fa da sfondo ai prodotti letterari sopravanzati, esplanatrici dei tanti aspetti enigmatici e contraddittori che ancora si riscontrano nelle estrinsecazioni pervenute, districative dei numerosi nodi esegetici che costellano il legato d'un artista divenuto leggendario e che «presque simultanément nous fait sourire, nous émeut, nous surprend, nous choque même, mais surtout nous déconcerte»¹.

Oggetto primario di interesse e di alimentazione del 'mito' Villon è stato innegabilmente il burlesco *Testament*, la sua più estesa, principale, originale ed ultima opera nota; ma suo irrefragabile – e, ciò malgrado, tendenzialmente e generalmente trascurato – presupposto si manifesta il *Lais*, antesignano esercizio rimico giovanile, geniale trovata d'uno scanzonato goliarda, primigenio, superstite, documento della verve provocatoria dello sregolato autore parigino. Non si può dire che lo scritto in versi sbizzato dal Nostro quando aveva venticinque anni sia stato soddisfacentemente penetrato dalla critica moderna e contemporanea in tutti i suoi passaggi e risvolti, specialmente per quanto attiene alla decifrazione di alcuni accenni, simboli, costituenti operativi, significati secondi rimasti fino ad oggi dubbi e problematici. E non tutte le quaranta strofe che compongono la ben ordita – e riuscita – *plaisanterie* si allineano sotto il riguardo ermeneutico sullo stesso

¹ O. PETIT-MORPHY, *François Villon et la scolastique*, Lille - Paris 1977, p. 2.

piano e hanno beneficiato di identica considerazione e di pari tentativi di dirimenti *insights*: mentre, ad esempio, le stanze finali sono state sottoposte a molteplici ed accurate disamine², le ottave esordiali non hanno incontrato altrettante, adeguata, attenzione. Men che meno hanno richiamato particolari analisi ed approfondimenti gli ottonari di avvio, pur solitamente – e notoriamente – luogo privilegiato di dichiarazioni, rivelazioni ed informazioni personali, sede di impegnate e meditate enunciazioni programmatiche, di costruzioni formali diligentemente e a lungo cesellate dai creatori di congegni estetico-letterari. Ecco perché, in una prospettiva investigativa allargata e volta a conferire un senso più pregnante mediante la «mise en relation de l'intérieur et de l'extérieur» e la 'riconquista' dell'originario processo comunicativo, si è ritenuto utile ed opportuno dare l'abbrivo ad un sistematico scrutinio commentato del grottesco e ridanciano testo, partendo dal preambolo, dall'introito lirico, che per comodità conviene qui riportare secondo la 'classica' versione Rychner – Henry:

L'an quatre cens cinquante six,	
Je, François Villon, escollier,	2
Considerant, de sens rassis,	
Le frain aux dens, franc au collier,	4
Qu'on doit ses euvres conseillier,	
Comme Vegece le racompte,	6
Saige Rommain, grant conseillier,	
Ou autrement on se mescompte ... ³	8

Da secoli circola nel continente europeo e soprattutto in Francia il giudizioso apoftegma «Il faut commencer par le commencement!»; nella nostra fattispecie, però, si rivela appropriato e corretto compiere un passo addirittura antecedente al vaglio della sequenza testuale con ordine progressivo e principio dal primo ottonario, soffermandosi preliminarmente sull'intitolazione della burlesca operetta giuntaci.

² Basti il rimando ai contributi principali: L. FOULET, *Villon et la scolastique*, in «Romania», 65 (1939), pp. 457-477; A. BURGER, *L'entroubli de Villon ("Lais", huitains XXXV-XL)*, in «Romania», 79 (1958), pp. 485-495; J.-R. SMEET – P. VERHUYCK, *François Villon, les dernières strophes du "Lais": lyrique et science*, in «Revue des Langues Romanes», LXXXVI (1982), pp. 221-238.

³ J. RYCHNER – A. HENRY, *Le Lais Villon et les poèmes variés*, Genève 1977, I, p. 11.

El romance *Por las montañas de Jaca* en el Ms. Corsini 625

El Ms. Corsini 625 es un pequeño Cancionero musical manuscrito de comienzos del s. XVII conservado en la Biblioteca Corsiniana de Roma, copilado por un guitarrista español afincado en Italia, para la diversión de la corte romana del Príncipe Michele Peretti, el mecenazgo a quien va dedicado. Contiene 33 poemas en español, en su mayoría de carácter tradicional; algunos de ellos son muy conocidos, mientras que otros representan testimonios únicos de poemas que tal vez se compusieron en la misma corte. En el interlinea de los primeros versos de cada texto (salvo el soneto introductorio), se indican, mediante letras del alfabeto, los acordes de guitarra para acompañar su ejecución cantada¹. Otras indicaciones musicales aparecen en las rúbricas, en las que el sintagma «su pasacalle» seguido por cuatro letras indica los acordes de la introducción musical.

Entre los poemas recolectados en el Corsini 625 se encuentran seis romances, todos pertenecientes al Romancero nuevo. Cinco de ellos son *única*, seguramente compuestos en Italia², mientras que el sexto, *Por las montañas de Jaca*, también conocido como el *Romance del Zaragozano*, es un poema que gozó de gran popularidad en España en los últimos años del XVI y los primeros del XVII, a juzgar por el número de testimonios directos e indirectos que han llegado hasta nosotros. Tamaña fama debió de favorecer asimismo su presencia en las cortes hispanófilas de

¹ P. BOTTA, *Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (I): il Ms. Corsini 625*, in «Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos», 4 (2015), pp. 1-12, en línea: www.cancioneros.org/rcim; EAD., *Cancioneros conservados en Roma: el Corsini 625*, in *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas*, ed. A. Baldissera, Como - Pavia 2019, pp. 205-236. Sobre los aspectos musicales de este Cancionero, cfr. F. ZIMEI, *Osservazioni musicali sul "Cancionero" Corsini 625, con una proposta sul suo compilatore*, in «Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos», 5 (2016), pp. 167-188, en línea: www.cancioneros.org/rcim; Id., *Acerca del contexto musical del Cancionero Corsini 625*, en *Poesía, poéticas y cultura literaria*, eds. A. Zinato – P. Bellomi, Como - Pavia 2018, pp. 489-495.

² P. BOTTA – A. GARRIBBA, *Romances en cuatro cancioneros tardíos de transmisión romana: textos únicos*, in *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, ed. J.L. Martos, Alicante 2017, pp. 35-71.

Italia; de hecho, este romance se encuentra también en otro manuscrito conservado en Italia y copiado a finales del XVI.

El romance *Por las montañas de Jaca* tiene asonancia en -é y está compuesto – en la versión del Ms. Corsini 625 – por 76 versos, repartidos en 19 cuartetos según la costumbre del Romancero nuevo. Ocupa los folios 9r-11r y va encabezado por el epígrafe «Canción sexta», conforme al sistema de rubricación de los primeros veinte poemas de este cancionero que hace hincapié en su carácter musical más que en su género métrico, definiéndolos todos «Canción». Sus versos relatan una historia de amor, celos y venganza con ambientación aragonesa, por lo que se puede clasificar entre los romances de tipo caballeresco-amoroso; sin embargo, como se verá, en este poema también se aprecian por un lado elementos característicos de los dos subgéneros romanceriles más en boga a finales del siglo XVI, el ariostesco y el morisco y, por el otro, se reconoce la huella de sucesos y personajes históricos de la época.

El protagonista es un caballero llamado Lucidoro, el cual, al comienzo del poema (v. 4) es definido por antonomasia «Rodamonte aragonés», aludiendo al homónimo personaje del rey moro de Sarza creado por Matteo Boiardo en el *Orlando innamorato* y retomado por Ariosto en el *Orlando Furioso*, caracterizado por su valentía, fuerza descomunal, iracundia desahogada, desmesura verbal y celos violentos³.

³ El personaje de Rodamonte llegó a conocerse en España a través del *Espejo de caballería*, adaptación del *Orlando innamorato* por Pedro López de Santa Catalina (1525, 1527) y Pedro de Reinoso (1547) y luego gracias a las traducciones de los poemas caballerescos italianos. Rodamonte fue protagonista de los primeros romances ariostescos publicados en España, pero pronto la preferencia del público español se dirigió hacia otros personajes y episodios (cfr. M. CHEVALIER, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía del Siglo de Oro*, Madrid 1968, p. 59). Sobre la presencia de este personaje en la literatura española y su transformación paulatina de héroe caballeresco a objeto de mofa y risa hasta llegar a su «desintegración como personaje en el género de las “rodomontadas” al que da nombre», cfr. M.C. MARÍN PINA, *De Rodamonte a las rodomontadas: la conversión de un héroe carolingio en género bufo*, in *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleca*, eds. J.M. Lucía Megías et al., Alcalá de Henares 2008, pp. 471-502, p. 472. Aunque en español el nombre *Rodamonte* no llegó a lexicalizarse y por lo tanto no lo recoge ningún diccionario como nombre común (lo que en cambio pasó en italiano desde época muy temprana, cfr. S. BATTAGLIA – G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino 1961-2002, s.v.), sí se recogen en las obras de la época expre-

Sulla data di Alfonso X, B487/V70

I

Pero da Ponte, paro-vos sinal,
per ante o Demo, do fogo infernal!
Por que con Deus, o Padr'Espirital,
minguar quisestes, mal per descreestes:
5 e ben vej'agora que trobar vos fal
pois tan louca razon cometestes!

II

E pois razon <a>tan descomunal
fostes filhar, e que tan pouco val,
pesar-mi-á en se vos pois a ben sal
10 ante o Diaboo a que obedecestes:
e ben vej'<ag>ora que trobar vos fal
[pois tan louca razon cometestes]!

III

Vós non trobades come proençal,
mais come Bernaldo de Bonaval:
15 e poren non é trobar natural,
pois que o del e do Dem'aprendestes!
E ben vej'agora que trobar vos fal
[pois tan louca razon cometestes]!

iv

E poren, Don Pedr', en Vila Real
20 en mao ponto vós tanto bebestes¹!

* Questo contributo è stato elaborato nell'ambito del progetto STEmma: *Do canto à escrita – Produção material e percursos da lírica galego-portuguesa* (PTDC/LLTE-GL/30984/2017), finanziato dalla FCT – “Fundação para a Ciência e a Tecnologia” portoghese (Unità di ricerca: IEM – NOVA/FCSH).

¹ Testo da F. BARBERINI, *Alfonso X, “Pero da Ponte, paro-vos sinal” (B487/V70). Note ecdotiche*, in «Medievalia», 53 (2021), pp. 65-86: 67-68.

Prezioso termine *post quem* per la datazione di questa *cantiga* di Alfonso X (B487/V70) è la menzione, nella *fiinda* (vv. 19-20), di Villa (oggi Ciudad) Real. Il toponimo infatti non consente di fissare la composizione della *cantiga* a prima del 20 febbraio del 1255, quando Alfonso X, con un diploma emanato da Burgos, ordina di fondare una città con detto nome nella località allora conosciuta come *Pozuelo de don Gil* (in alcune fonti *Pozuelo seco*), attuale Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha. Il nuovo insediamento avrebbe beneficiato del *Fuero* di Cuenca: ai cavalieri che vi si fossero trasferiti si riconoscevano i privilegi di Toledo; ai futuri abitanti si garantiva esenzione dal tributo di *portazgo* in tutto il Regno, eccetto che nei transiti per Toledo, Siviglia e Murcia². Nelle sue linee essenziali, costruzione e popolamento della città dovevano già essere prossimi alla conclusione nella primavera del 1261, almeno stando a un diploma alfonsino, sottoscritto a Siviglia il 9 maggio di quello stesso anno, con il quale si concede al nuovo municipio *aquel fuero [il Fuero Real] que nos fezimos con conseio de nuestra corte escripto en libro e sellado con nuestro sello de plomo*³.

Sulla base di questo riscontro, è opinione generalmente condivisa dalla critica che *terminus post quem* per la datazione della *cantiga* debba essere il 1262, in quanto è solo a partire da questo anno che Villa Real «recibe el impulso personal y directo de Alfonso X, puesto que se aloja entonces en esta villa con su corte camino de Andalucía y a ese tiempo se debe el trazado de la ciudad y la construcción de la muralla»⁴. In particolare, e proprio sulla base della *fiinda*, si è cercato di ricondurre la composizione della *cantiga* a un periodo in cui fosse documentata la presenza di Alfonso X in città, circostanza che, come attestano i seguenti documenti, si verifica tre volte, la prima nell'autunno del 1265, la seconda e la terza, rispettivamente, nell'inverno e nell'autunno del 1266:

² Cf. L. DELGADO MERCHÁN, *Historia documentada de Ciudad Real: la Judería, la Inquisición y la Santa Hermandad*, Ciudad Real 1893 [ristampa anastatica Valladolid 2011], *Apéndice I*. Per le vicende relative alla fondazione di Villa Real (che non è strettamente necessario rievocare nel dettaglio) rinvio a R. VILLEGAS, *Ciudad Real en la Edad Media. La ciudad y sus hombres (1255-1500)*, Ciudad Real 1981.

³ DELGADO MERCHÁN, *Historia documentada* cit. n. 2, pp. 390-392.

⁴ A. JUÁREZ BLANQUER, *Cancionero de Pero da Ponte*, Granada 1988, pp. 21-22 e n. 24. Cf. EAD., *Nuevos puntos de vista sobre la polémica entre Alfonso X y Pero da Ponte*, in *Estudios Románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, Granada 1985, pp. 407-422: 411 e sgg. e F.R. HOLLIDAY, *The relations between Alfonso X and Pero da Ponte*, in «Revista da Faculdade de Letras» [Lisboa], 4 (1960), pp. 152-164: 153-154.

Se questo è un metodo

«Ormai cinque anni fa (2015), veniva pubblicato il volume miscelaneo *Musica e poesia nel Trecento italiano ...*¹, con l'obiettivo di sottoporre alla comunità scientifica i problemi principali, e alcune possibili soluzioni, pertinenti a un'edizione dei testi e delle intonazioni dell'*Ars Nova*». Questo l'esordio di un articolo apparso nell'ultimo fascicolo di «Cultura Neolatina» a firma di Antonio Calvia e Davide Checchi² in risposta alla recensione con cui, esprimendo sincero compiacimento per l'iniziativa, avevo aderito al dibattito³. Gli autori, scambiando forse compiacimento per compiacenza, non hanno evidentemente gradito alcune proposte, mirate a sollecitare una rilettura funzionale del rapporto tra poesia e musica nel rispetto della mentalità dell'epoca e al riparo da convenzioni obsolete. Ne è sortita una replica tanto prolissa e ostentatamente manualistica quanto elusiva rispetto ai temi in discussione, concentrata a spostare il discorso sui dettagli nel tentativo di rintuzzare – con argomenti talora pretestuosi e qualche gratuita insinuazione, al netto delle dovute rettifiche – singoli rilievi mossi a scopo puramente dimostrativo sul piano esegetico ed editoriale. Spiace soltanto che, a scapito di una materia già penalizzata negli odierni programmi di studio, essi abbiano perso l'occasione di riflettere su aspetti tutt'altro che marginali, soprattutto in chiave interdisciplinare, pur sbandierando «questioni di metodo» che varrà a questo punto la pena di passare brevemente in rassegna.

Riguardo al «problema dell'autorialità letteraria»⁴ è bene premettere che, almeno fino all'avvento di un'alfabetizzazione diffusa, la musica è stata il mezzo primario per veicolare la circolazione della poesia. La fortuna di un testo irradiatosi nella forma cantata e messo su carta per l'interesse evidentemente suscitato, non solo presuppone l'efficacia di tale sistema, ma spiega anche la diffusa tendenza, tuttora in vigore, a stabilire una natura-

¹ *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, a cura di A. CALVIA – M.S. LANNUTI, Firenze 2015 (La Tradizione Musicale, 16).

² A. CALVIA – D. CHECCHI, *L'edizione dei testi intonati dell'«Ars Nova»: alcune questioni di metodo*, in «Cultura Neolatina», LXXX (2020), pp. 245-281.

³ F. ZIMEI, «Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»»: in margine all'«Opera completa» di Nicolò del Preposto, passando per una raccolta di saggi, in «Cultura Neolatina», LXXVIII (2018), pp. 277-302.

⁴ Tema a suo tempo affrontato da D. CHECCHI, *I versi della musica, il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'«Ars nova» italiana*, in *Musica e poesia* cit. n. 1, pp. 19-43.

le saldatura tra un contenuto verbale e la sua ‘cassa di risonanza’⁵: una pur accurata redazione non basta pertanto a certificare che l’amanuense avesse contezza dell’identità del poeta, *massime* in un’epoca in cui il ‘divorzio’ dal musico – ossia la specializzazione dei ruoli – appare già conclamato. La cosa non cambia quando era direttamente il compositore a farsi carico delle parole, radicando l’atto creativo nella più congeniale dimensione sonora⁶: condizione d’altronde normale per i maestri dell’epoca e segnatamente per un Francesco Landini, che essendo privo della vista non avrebbe certo trovato comodo concepire delle rime ‘da cantare’ – e farle addirittura divulgare per iscritto – senza il supporto dell’intonazione. Nella fattispecie è ovvio che dinanzi al pubblico l’*auctoritas* del musicista, tantopiù se eminente come lui, assorbisse tutte le residue competenze. I contraddittori, con vano sillogismo, si ostinano invece a pretendere che l’attenzione mostrata da due copisti di acclarata levatura intellettuale come Filippo e Giovanni Benci per i versi di quattro ballate morali landiniane trascritti nel loro *Zibaldone* sottintenda il richiamo della rubrica introduttiva («Canzone del ciecho delli horgani») alla titolarità della parte letteraria. Per trarre codesto ragionamento fuori dai gorghi della bidimensionalità, il fatto che i fratelli fiorentini avessero piena cognizione di quali erano le prerogative dell’autore sarebbe più che sufficiente a coprire il dedotto e il deducibile, ma agli esempi forniti Calvia e Checchi hanno preferito altro genere di appigli⁷.

⁵ Si pensi alle tante citazioni da arie d’opera entrate nel linguaggio corrente, generalmente accreditate al compositore piuttosto che al librettista; per non parlare delle canzonette. Per dirla coi giuristi, «superficies solo cedit».

⁶ Ma ciò avviene anche in numerose forme di poesia popolare, elaborate ancor oggi a partire da un *aere*.

⁷ Il primo concerne la presenza nel codice (Genova, Biblioteca Universitaria, ms. A.IX.28, c. 201v) dell’iscrizione che si legge sulla tomba di colui «quem cunctis Musica solum pretulit», a tre carte di distanza dalla serie contenente le poesie (cc. 204v-206r). Nel sintetizzare il dato per rimarcare finanche la prossimità delle due occorrenze prima di passare ad altri elementi ho scritto, certo inaccuratamente, «è quanto si evince non solo dalla trascrizione del suo epitaffio ... *in apertura della sezione a lui dedicata*, ma anche dalla quantità di riferimenti alle sue intonazioni riverberata dai ‘cantasi come’ del grande laudario Chig. L.VII.266 della Biblioteca Apostolica Vaticana, redatto da Filippo Benci nello stesso torno d’anni» (ZIMEI, «Verso una nuova edizione critica dell’*“Ars Nova”*» cit. n. 3, p. 281; nostro il corsivo), offrendo il destro a un capzioso volo pindarico. Il secondo, relativo appunto alle laude, è stato confutato perché le rubriche non riportano il nome dell’intonatore: pura lana caprina, visto che questo tipo di raccolte aveva la sola funzione di associare testi devozionali a musiche talmente note da essere cantate a memoria; difficile che i Benci, anche in forza dei loro legami con quell’umanesimo fiorentino che aveva tanto celebrato il compositore, non sapessero a chi appartenevano.

RIASSUNTI

MARCELLO BARBATO, *Implicazioni tra metro, testo e lingua. Il caso dell'Auto de los Reyes Magos*

L'analisi incrociata di fatti testuali, metrici e linguistici permette di formulare l'ipotesi che l'*Auto de los Reyes Magos* sia stato scritto in una varietà centrale (identificabile con il contesto toledano di scrittura), impiegando una versificazione isosillabica e un sistema elastico di rime. Tutto ciò fornisce anche l'occasione per riflettere su aspetti poco noti della lingua (es. *biene* non apocopato) e della metrica medievale (enneasillabo con cesura e alejandrino non cesurato), e su limiti e possibilità dell'*emendatio metri causa*. Chiude l'articolo un'edizione del testo con alcune proposte originali.

Cruzando los datos textuales, métricos y lingüísticos, es posible concluir que el *Auto de los Reyes Magos* responde a una variedad central (identificable con el contexto toledano de escritura), una versificación isosilábica y un sistema de rimas flexible. Todo ello nos lleva a reflexionar sobre aspectos poco conocidos de la lengua (p.ej. *biene* sin apócope) y de la métrica medieval (eneasílabo con cesura y alejandrino sin ella), así como sobre los límites y posibilidades de la *emendatio metri causa*. El artículo finaliza con una edición del texto que incorpora varias conjeturas.

IRENE REGINATO, *Il Trésor des simples di Jean Germain: appunti per un'edizione critica*

This paper focuses on the *Trésor des simples (TS)*, an anti-Islamic and pro-crusade treatise written by the French bishop Jean Germain (1396?-1461) for his patron Philip III Duke of Burgundy. Conceived as a preliminary contribution to a critical edition of this text, the paper presents the manuscripts of the *TS*, illustrates the results of their partial collation and explains the remaining doubts and problems. The paper ends by highlighting the points of relevance of the *TS*, namely the original combination of the first French translation of the Latin version of the *Risāla-t-al-Kindī* with Philip the Good's political project and the contemporary European situation, especially the fight against Christian heresies and Protestant movements.

Cet article se penche sur le *Trésor des simples (TS)*, un traité de croisade et de polémique anti-islamique rédigé par l'évêque Jean Germain (1396?-1461) pour son patron Philippe III, duc de Bourgogne. Conçu comme une contribution préliminaire à une édition critique de cet ouvrage, cet essai présente et décrit les manuscrits du *TS*, illustre les résultats de leur collation partielle et expose les questions qui restent ouvertes. L'article se termine en soulignant l'intérêt et l'originalité du *TS*, qui offre à la fois la première traduction française de la version latine de la *Risāla-t-al-Kindī* et une apologie de la religion chrétienne cohérente avec le projet politique de Philippe le Bon et la situation européenne contemporaine, en particulier la lutte contre les hérésies chrétiennes et les sectes protestantes.

SAVERIO GUIDA, *L'ottava d'introito al Lais di Villon*

Ho cercato di riesaminare verso per verso e parola per parola l'ottava introduttiva del *Lais* di Villon, esercizio rimico giovanile e antesignano documento della sua verve provocatoria. È noto che le stanze esordiali dei congegni poetici del medioevo erano generalmente sede privilegiata di rivelazioni ed enunciazioni programmatiche, di speciale e diligente cesello formale; con tale convincimento ho intrapreso un rinnovato tentativo di approccio all'originario processo comunicativo dell'assai sofisticato e stilizzato assieme testuale elaborato da un autore irriverente nei confronti delle regole e degli schemi fissati dalle *artes dicendi et scribendi*, portato, nella vita come nella letteratura, per gli scarti dal normale, i perturbamenti delle convenzioni, il sorprendente.

Je me suis proposé de réexaminer vers par vers et mot par mot l'octave introductive du *Lais* de Villon, un exercice poétique remontant à la jeunesse de l'auteur ainsi qu'un document précurseur de sa verve provocatrice. Il est reconnu par tout spécialiste que les pièces initiales des dispositifs poétiques médiévaux étaient généralement le lieu privilégié pour toute révélation et pour tout énoncé programmatique; avec cette conviction, j'ai entrepris une tentative d'approcher le processus communicatif original de cet ensemble textuel très sophistiqué et stylisé, élaboré par un auteur irrespectueux des règles et des schémas fixés, par un poète enclin, dans la vie comme dans la littérature, aux déviations de la norme, aux perturbations des conventions, au surprenant.

AVIVA GARRIBBA, *El romance Por las montañas de Jaca en el Ms. Corsini 625*

En este trabajo se edita y se estudia *Por las montañas de Jaca*, o *Romance del Zaragoza*, a partir de la versión copiada en el Ms. Corsini 625, un Cancionero musical de comienzos del XVII conservado en la Biblioteca Corsiniana de Roma. *Por las montañas de Jaca* tuvo una difusión notable a finales del s. XVI según demuestran sus otros diez testimonios (de los que se ofrecen las variantes) y una amplia tradición indirecta. A primera vista se trata de una historia de amor y celos ambientada en Aragón, pero un análisis profundizado muestra que el poema, además de tener como modelo romances muy conocidos del género morisco y aristesco, tiene un transfondo histórico y su protagonista, el gallardo caballero Lucidoro, está inspirado en la figura del famoso bandolero aragonés Lupercio Latrás.

This paper studies the romance *Por las montañas de Jaca*, and edits the version copied in Ms. Corsini 625, a musical *Cancionero* from the beginning of the 17th century preserved in the Biblioteca Corsiniana in Rome. *Por las montañas de Jaca* had a remarkable diffusion at the end of the 16th century, as shown by its ten other testimonies (of which the variants are given) and a wide indirect tradition. At first sight it is a story of love and jealousy set in Aragon, but an in-depth analysis shows that the romance, as well as being modelled on well-known Moorish and Ariostesque romances, has a historical background and its protagonist, the brave Lucidoro, is inspired by the figure of the famous Aragonese bandit Lupercio Latrás.