

Über die Folquet-Imitation Giacomos da Lentini unter Berücksichtigung des Vorrangs der Form

Gegen Ende eines Beitrags zur Frage des Verhältnisses der frühen sizilianischen Lyriker zur Musik hat Roberto Antonelli vor nicht allzu langer Zeit die Kanzone *Madonna, dir vo voglio* von Giacomo da Lentini auf die folgende Weise gewürdigt:

... traduzione da Folchetto di Marsiglia su schema metrico diverso e complicatissimo, vero emblema della diversità e originalità siciliana ...: come pensare musicato un testo del genere, in cui sembrano condensarsi, sotto molteplici aspetti che qui tralascio, proprio quelle caratteristiche di ‘alti e nobili soggetti’ generalmente indicati come discriminare fra testi immediatamente musicati e testi concepiti innanzitutto come vettori verbali e ideologici?¹

Dass er sich bei dieser Würdigung so kurz gefasst hat, ist insofern bedauerlich, als man mit der Frage allein gelassen wird, wie der Text eines notorischen Dichter-Sängers wie Folquet de Marselha durch bloße Übersetzung so verändert worden sein könnte, dass er nunmehr die Merkmale aufweist, durch die sich ein nicht mehr für die Vertonung bestimmter Text von einem eben dazu bestimmten Text unterscheidet. Bei dem Versuch, mir diese Frage selbst zu beantworten, bin ich zwar gescheitert, die Bemühung um Verständnis hat jedoch notwendigerweise zu einer eingehenderen neuerlichen Beschäftigung mit dem Gedicht geführt, und deren Ergebnisse möchte ich hier zur Diskussion stellen.

Die beiden ersten Strophen von Giacomos Kanzone (**P** 37, **L** 55, **V** 1) sind schon oft mit den beiden ersten – und einzig erhaltenen – Strophen der Kanzone *A vos, midontç, voill retrair*⁷ *en cantan* (BdT 155,4) von Folquet de Marselha verglichen worden, zu welchem Zweck man die beiden Texte meist untereinander gestellt hat. Stellt

¹ R. ANTONELLI, *I siciliani e la musica, oggi*, in *Musicologia tra due continenti: l'eredità di Nino Pirrotta*, Roma 2010, S. 211-223, hier S. 222.

man sie einander jedoch nicht nur gegenüber, sondern hebt zusätzlich noch die von Giacomo übernommenen Wendungen durch Fettdruck hervor, stellt sie auf gleiche Höhe mit den Versen, in die sie übernommen worden sind, und streicht das Ausgelassene durch, gewinnt man schon rein optisch einen recht guten Eindruck davon, wie sich die beiden Texte zueinander verhalten²:

1 **A vos, midontç, voill retrair'** en eantan
 2 **cosi·m** destreign **Amors** e men a fre
 3 **vas l'arguogll gran,**
 e no·m aguda re, 4 **qe·m mostras**
 en plu merce vos deman;
 5 mas **tan** mi son li consir e l'afan
 6 **que viu quant muer**
 per amar finamen.
 7 **Done muer e viu?**
 non, mas mos cors eeeies
 8 **mor** e reviu de cosir amoros
 9 a **vos, dompna, ce am tan** eoralmen;
 10 **sufrete** ab gioi sa vid' al mort cuisen,
 11 per **qe mal vi la gran beutat** des vos.

1 **Parer non pot per dig** ni per senblan
 2 **lo bens ce vos vogll** ab l'en carnaç fe
 3 mas **niens es so ce vos dic:** si·m·te
 4 **al cor us fiocs** que no·s fremuda o danç.
 5 **Per cals raisons no·m ausi consuma?**
 6 Savi dion e l'autor veramen
 7 **qe longines us, segon dree e raisos,**
 8 **si convertis e natura, don vos**

Madonna, dir vo voglio
como l'amor m' à priso,
inver' lo grande orgoglio
che voi, bella, mostrate, e no m' aita.
 Oi lasso, lo meo core,
 che 'n **tante pene** è miso
che vive quando more
per bene amare, e tene se lo a vita!
Dunque mor' e viv' eo?
No, ma lo core meo
more più spesso e forte
 che no faria di morte naturale,
 per **voi, donna, cui ama,**
 più che se stesso brama,
 e voi pur lo sdegnate:
 amor, vostra 'mistate **vidi male.**

Lo meo 'namoramento
non pò parire in detto,
 ma sì com' eo lo sento
 cor no lo penseria né diria lingua;
 e **zo ch' eo dico è nente**
 inver' ch' eo son distretto
 tanto coralemente:
foc' aio al cor non credo mai si stinguo,
 anzi si pur alluma:
perché non mi consuma?
 La salamandra audivi
 che 'nfra lo foco vivi stando sana;

² Folquets Text nach *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, hg. von P. SQUILLACIOTI, Pisa 1999, S. 416; Giacomos Text nach *I poeti della Scuola siciliana, I: Giacomo da Lentini*, hg. von R. ANTONELLI, Milano 2008, S. 10-12.

Ling Faraò e (è?) “stirpe di Ismaele” (Marcabru, BdT 293,22: v. 8)

1. Nella seconda *cobla* di *Emperaire, per mi mezeis*, Marcabru definisce gli Almoravidi *ling Faraò* (vv. 7-12):

Pois lo Fills de Dieu vos somo
que:l vengetz del *ling Faraò*,
ben vos en devetz esbaudir;
c'outra·ls portz failen li baro,
lo plus, de conduich e de do:
e ja Dieus no·ls en lais gauzir!¹

Questa perifrasi – non banale e priva di paralleli nel *corpus* delle canzoni di crociata gallo-romanze – non è mai stata oggetto (che io sappia) di specifico commento. Il senso letterale non pone problemi: il “lignaggio di Faraone” è il popolo almoravide, vale a dire i ‘pagani’ che bisogna cacciare dalla Spagna. Marcabru però impiega una perifrasi che evoca l’Egitto per descrivere guerrieri che, in verità, provengono dal Marocco, senza contare che Faraone non è affatto divinità (o patriarca) dell’Islam. E proprio l’origine di questa genealogia egiziana resta ancora da chiarire².

* Ringrazio Lucia Lazzerini e Mahmoud Salem Elsheikh per aver letto la prima stesura di questo contributo e per le loro preziose obiezioni.

¹ AU. RONCAGLIA, *I due sirventesi di Marcabruno ad Alfonso VII*, in «Cultura Neolatina», X (1950), pp. 157-183, a p. 182. A questa edizione faccio riferimento per tutte le citazioni del testo marcabruniano.

² Nessuna precisazione in G. ERRANTE, *Marcabru e le fonti sacre dell’antica lirica romanza*, Firenze 1948. Editori e traduttori rendono fedelmente il testo, ma non aggiungono note di commento: cf. M. MILÀ Y FONTANALS, *De los trovadores en España*, Barcelona 1861, p. 79; FR. DIEZ, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig 1882², p. 39; J.-M.-L. DEJEANNE, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse - Paris 1909, p. 110; RONCAGLIA, *I due sirventesi* cit. n. 1, p. 182; M. DE RIQUER, *Los trovadores*, 3 vols., Barcelona 1975, I, p. 199; S. GUIDA, *Canzoni di crociata*, Parma 1992 (e successive ristampe), p. 287; S. GAUNT – R. HARVEY – L. PATERSON, *Marcabru. A critical edition*, Cambridge 2000, pp. 308 e 314 (nota

In linea di principio la soluzione sarebbe semplice. Il sirventese è stato composto in Spagna; gli Islamici di stanza nella Penisola provenivano dal Marocco – l'antica Mauritania (da non confondere con l'attuale) – e per questo erano denominati Mori: non si potrebbe escludere quindi che l'Egitto evocato da Faraone altro non sia che un'allusione all'origine africana degli invasori pagani. Sarebbe inutile (suppongo) obiettare che, all'epoca di Marcabru, l'Egitto non era una provincia dell'impero almoravide (che, sulle coste dell'Africa settentrionale, occupava una zona corrispondente *grosso modo* all'attuale Maghreb³) e sarebbe vano, del pari, sottolineare che questa spiegazione non ha altro fondamento che l'ipotesi preliminare (forse eccessivamente *facilior*) che il trovatore non conoscesse a fondo né gli Almoravidi, né l'Islam. D'altra parte – come ribadiva Ferdinand Lot in altro contesto – «un poète n'est pas un professionnel de la géographie, pas que de l'histoire»⁴ e verrebbe quasi automatico pensare all'autore del *Roland* che colloca Maometto e Apollo nel pantheon saraceno di re Marsilio. È probabile allora che anche per Marcabru la situazione non fosse poi tanto diversa: Egiziani e Marocchini sono popoli africani e, in quanto tali, pagani; ma se si parla di pagani, in fin dei conti, Maometto o Faraone, Marocco o Egitto ... che differenza fa?

ad loc.); cf. R. HARVEY, *Marcabru and the Spanish "Lavador"*, in «Forum for Modern Language Studies», 22 (1986), pp. 123-144, a p. 128, n. 19.

³ Cf. M. SIJELMASSI, *Enluminures des manuscrits royaux au Maroc*, Paris 1987, p. 11: «les Almoravides, Berbères originaires du Sahara, ont fait l'unité du pays et créé, selon leur imagination, leurs concepts, le premier État marocain qui se singularisera à partir de cette époque par rapport à l'orient». Tengo presenti, oltre al classico É. LÉVI-PROVENÇAL, *Histoire de l'Espagne Musulmane*, 3 vols., Paris 1967 (in particolare il vol. II), i lavori più recenti di A. ALMAGRO GORBEA – H. TRIKI – M.J. VIGUERA, *Itinerario cultural de Almorávides y Almohades: Magreb y Península Ibérica*, Granada 1999; A. BORGES COELHO, *Tópicos para a história da civilização e das ideias no Gharb al-Ándalus*, Lisboa 1999 e V. MARTÍNEZ ENAMORADO – F. VIDAL CASTRO (coord.), *Mauritania y España, una historia común: los Almorávides, unificadores del Magreb y al-Andalus (s. XI-XII)*, Granada 2003.

⁴ F. LOT, *Les légendes épiques françaises. V. La "Chanson de Roland"*, in «Romania», LIV (1928), pp. 357-380, a p. 360; si vedano però le obiezioni di AU. RONCAGLIA, *Sarraguce, ki est en une muntaigne*, in Id., *Epica francese medievale*, a c. di A. Ferrari e M. Tysens, Roma 2012, pp. 155-166, in particolare pp. 156-157 (e cf. *ibid.* n. 7 per una rassegna di errori geografici d'autore): riedizione del contributo pubblicato negli *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena 1959, pp. 629-640.

Una testa vitale alla corte di Alfonso X: la *Cantiga de Santa Maria* 96

Nel vasto campionario di *miracula* presente nelle *Cantigas de Santa Maria* galego-portoghese si può leggere di un fatto all'apparenza eccessivamente bizzarro per meritare un posto in una raccolta di liriche che si rifanno ad un orizzonte religioso mariano quasi sempre facilmente riconoscibile¹. Il protagonista della CSM96 è un «ome» che, nel bel mezzo di una zona di passaggio montana, remota e isolata, è da pensare, («*un día passava / per un gran mont'*», vv. 21-22), viene assalito da banditi («*ladrões*», v. 23):

Esto foi dun ome que feit' ouvera
prazer aa Virgen quant' el podera;
mais pēdença prender non quisera
per consello do demo enganador.

El assi andand', un dia passava
per un gran mont' u conpanna estava

* Questo lavoro è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca *Las Cantigas de Santa María: de la edición a la interpretación* (Ref: FFI2014-52710-P), finanziato dal MINECO (Ministerio de Economía y Competitividad) e diretto da Elvira Fidalgo Francisco. Oltre a quest'ultima, per i preziosi suggerimenti all'inizio del lavoro, si ringraziano Nicole Beriou e Jacques Berlioz, il prof. Stephen Parkinson del Centre for the Study of the “*Cantigas de Santa Maria*” di Oxford per le notizie sull'agiografia anglosassone da lui ricevute, e Carme Arronis Llopis per le sue informazioni sulle tarde elaborazioni degli *exempla* in area catalana. Un dovuto ringraziamento va anche al collega Andrea Tondi, a Padre Bertrand dell'Oblats de Marie Immaculée (col suo provvidenziale scanner), alla dott.ssa Corinne Knockaert della Bibliothèque Municipale de Auxerre, nonché ai colleghi Alice Franzon e Francesco Samarini per gli aiuti ricevuti nel reperire alcuni articoli. In quanto segue per *cantiga* e *cantigas di Santa Maria* si utilizza la sigla CSM.

¹ Sulla percepita novità del fatto in ambito confessionale nelle *Cantigas de Santa María*, cf. A. MACKAY – G. MCKENDRICK, *Confession in the “Cantigas de Santa Maria”*, in «*Reading Medieval Studies*», 5 (1979), pp. 71-88, a p. 80.

de ladrões con ùu que andava
con eles, que era de todos mayor².

Dopo averlo tratto fuori dal sentiero principale, i manigoldi non esitano a spiccargli il capo dal collo per derubarlo dei suoi pochi averi e dileguarsi (vv. 26-29):

E quand' est' ome viron, se leixaron
correr log' a el; e poi-lo fillaron
fora do camỹ', o escabeçaron
por mandado daquel mao roubador.

La brutalità del gesto fulmineo – descritto in soli tre versi – lascia subito spazio a un dettaglio ancor più sorprendente: il capo dello sventurato, infatti, mantiene interamente le sue facoltà vitali, così come il corpo. Adagiati uno accanto all'altro, nel «quarto dia» (v. 32), dopo essersi rivolti a due pii francescani in cammino lungo il sentiero e aver chiesto di essere confessati, si rendono protagonisti di un ricongiungimento sotto lo sguardo spaventato degli stessi religiosi; dunque senza alcun intervento umano. Il corpo, ora ricostituito nella sua interezza, può rivelare una portentosa notizia: una vera e propria *disputatio*, infatti, è avvenuta poco prima 'dietro le quinte' del mondo visibile tra Maria e il Diavolo per il possesso dell'anima del decapitato, in quanto ancora sprovvisto di una piena confessione; sacramento che, prima, non aveva voluto ricevere su istigazione dello stesso *demo* («*mais pēdença prender non quisera / per consello do demo enganador*», vv. 18-19). Si riporta il passo appena riassunto (vv. 32-59):

E a quarto dia per y vëeron
dous frades mēores, e voces deron
o corp' e a testa, ond' eles pavor

Ouveron; e meteron ben femença
com' as voces dizian: «Pēdença
nos dade, por Deus e por sa creença,
por que non soframos pēa nen door».

² Per il testo, cf. W. METTMANN, *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María. Edición, introducción y notas*, Madrid 1986, I, pp. 295-297.

El tema del alma y el cuerpo en el discurso de *Les Vers de la Mort*

Tradicionalmente encuadrados en el marco de la literatura didáctico-moral y religiosa, *Les Vers de la Mort* constituían un núcleo textual importante, en tanto que podían persuadir de manera contundente y exitosa, siguiendo el adoctrinamiento de la predicación medieval, aunque con desarrollos temático-formales más influenciados por la retórica. Colocados los textos al servicio de una poética de la atrición, obtenían los más fructíferos resultados con una Muerte que era en sí misma de lo más amenazante e irreparable. Ya su evocadora presencia en el título remitía a un claro objetivo persuasivo, provocador y publicitario de la literatura parenética. El tema dominó durante toda la Edad Media, y su efecto terrorífico estaba ya presente en los *Vers* de Thibaud de Marly, alcanzando una expresividad importante en las distintas versiones de *Les Vers de la Mort* de Hélinand de Froidmont¹ o de Adam de la Halle²; y especialmente en Robert le Clerc d'Arras³ en cuya obra – la más extensa⁴ –, se centra nuestro análisis. El poeta, como los mismos sermonarios, pone en práctica esta «retórica del temor»⁵, recurriendo a todo tipo de argumentos y a todos los registros de la sensibilidad. En todo ello puede sentirse involucrado, en la exhortación a la conversión del corazón por la penitencia, recordando

¹ Hélinand de Froidmont, *Les Vers de la Mort. Los Versos de la Muerte*, ed. y trad. de M. IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Universidad de Valladolid 2003. Todos los textos y la traducción están tomados de esta obra.

² Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. et trad. de P.Y. BADEL, Paris 1995, pp. 413-415. Todos los textos citados están tomados de esta edición.

³ Robert le Clerc d'Arras, *Les Vers de la Mort*, éd. et trad. de A. BRASSEUR – R. BERGER, Genève 2009. Todos los textos citados están tomados de esta edición; y la traducción al español de mi trabajo, A. MARTÍNEZ, *Los Versos de la Muerte. Robert le Clerc d'Arras, Adam de la Halle*, Universidad de Valladolid 2016.

⁴ La versión de Robert le Clerc es la más voluminosa, 312 estrofas de doce versos octosílabos, frente a las 50 estrofas de Hélinand y las 3 estrofas de Adam de la Halle.

⁵ Como es presentada por J.-CH. PAYEN, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale*, Genève 1967.

de alguna manera al pecador la perspectiva de la muerte o del destino *post mortem*.

Para llevarlo a cabo, como buen *clerc*, Robert d'Arras recurre a sus conocimientos teológicos y homiléticos, así como a síntesis y versiones cristianizadas al respecto, y los hace permeables en sus *Vers*, alcanzando incluso la estructura de sus poemas. Él mismo no obvia confirmar a través de sus *Vers* la lectura que tenía de los textos bíblicos (las Escrituras) «*Quanques nos cantons et lisons*» (v. 2534); y la censura que merecen aquellos cuyo afán de riqueza los lleva al desprecio de los mismos: «*Que plus despiront Escriture, / Plus lor acroistera lor biens*» (vv. 1799-1800).

Tal proceso no es en sí mismo nada innovador, siendo frecuente en el ámbito clerical que todo un bagaje teológico y piadoso, recogido por los predicadores, sirva al mismo tiempo de impronta para inspiración de poemas. Esta 'permeabilidad' es señalada por P. Cátedra a propósito de los sermones de San Vicente Ferrer y las *Coplas* de Jorge Manrique:

Legiones de predicadores sintetizaron para sí mismos y para legos variados motivos teológicos, piadosos o culturales para un fin específico como era el de la predicación. Es por eso por lo que pienso que un sermón como éste – si no el mismo – puede estar en el origen de la imagen central de la copla tercera fortalecida en el cuerpo del tópico senequiano y bíblico. Hasta incluso puede pensarse que el recuerdo de la lectura de los sermones vicentinos haya marcado la impronta de la copla quinta⁶.

E. Faral y J. Bastin subrayan respecto a Rutebeuf – prácticamente contemporáneo de le Clerc –, cómo la inspiración de muchos de sus poemas respondía a nociones extendidas entre los cristianos, y a sermones que circulaban al respecto. Señalan, en lo concerniente al tema de la cruzada en su *Nouvelle Complainte d'outremer*, que es catalogada por su mismo autor como un sermón: «*Rutebués son sarmon define*» (v. 366)⁷. Y le Clerc invita a *Muerte* a que vaya a ejercer la predicación bajo el mismo techo de los religiosos: «*Mors, Jacobins et Cordelois / Va preecier dedens*

⁶ P.M. CÁTEDRA, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca 1994, p. 265.

⁷ *Œuvres Complètes de Rutebeuf*, éd de E. FARAL et J. BASTIN, Paris 1959-1960 (reimpresión de 1985), I, p. 496.

Documenti occitanici e balearici trecenteschi in un registro della cancelleria veneziana

1. *Il contesto*

I volumi dei *Commemoriali*, inaugurati alla fine del secolo XIII e oggi conservati all'Archivio di Stato di Venezia, costituiscono un vasto raccoglitore di materiali disparati relativi ai rapporti diplomatici di Venezia, e si distinguono dall'analoga serie dei *Pacta* per il fatto che essi accolgono

non trattati importanti di pace o d'alleanza, ma mille e mille documenti di secondaria importanza, i quali formano quasi il cemento che riunisce le pietre dell'edificio del diritto pubblico e della storia; ivi [confluiva] tutto ciò che poteva formare quel che oggi direbbesi un "precedente diplomatico", tutto ciò che imponeva allo Stato speciali doveri verso terzi, o viceversa.

Così Riccardo Predelli, l'erudito ottocentesco che dei *Commemoriali* procurò un'utile serie di regesti¹.

A partire dall'inizio del secolo XIV i *Commemoriali* ospitano atti scritti in volgare veneziano², ma pure testi in francese, lingua ampia-

* Ringrazio l'Archivio di Stato di Venezia, nella persona di Giovanni Caniato, per avermi autorizzato alla visione diretta dei volumi da cui sono tratti i testi qui editi, normalmente esclusi dalla consultazione. Ringrazio inoltre Stefania Maffei Boillat, Laura Minervini e François Zufferey per aver discusso con me il contenuto di questo articolo: la responsabilità di errori e omissioni resta ovviamente tutta mia. A Marco Corsi devo un prezioso consulto paleografico. Si fa uso di alcune consuete abbreviazioni bibliografiche: GDLI: *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. BATTAGLIA, Torino 1966-2002; LEI: *Lessico etimologico italiano*, fondato da M. PFISTER, Wiesbaden, 1979- (LEI Germ. si riferisce alla serie *Germanismi*, 2000-); LRL: *Lexikon der romanistischen Linguistik*, a cura di G. HOLTUS – M. METZELTIN – CH. SCHMITT, Berlin 1988-2005; OVI: *Opera del Vocabolario Italiano*, corpus consultabile nel sito www.vocabolario.org; SW: E. LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards "Lexique Roman"*, Leipzig 1894-1924; TLIO: vocabolario dell'OVI, consultabile all'indirizzo internet sopra citato.

¹ Cfr. R. PREDELLI, *I libri memoriali della Repubblica di Venezia. Regesti* (8 voll., l'ultimo dei quali a cura anche di P. BOSMIN), Venezia 1876-1914 (la citazione è dal vol. I, p. VII).

² Cfr. L. TOMASIN, *Quindici testi veneziani 1300-1310*, in «Lingua e Stile», XLVIII (2013), pp. 3-48.

mente diffusa nei Regni Crociati e comunemente impiegata anche nei rapporti con corti e cancellerie europee, non solo con quella parigina³.

E se i materiali redatti originariamente in lingue orientali, come il greco, sono di norma tradotti (di solito in veneziano⁴), vi è almeno un caso in cui i *Commemoriali* ospitano, nel secolo XIV, materiale scritto in lingue diverse dal latino, dal veneziano o dal francese. Si tratta di quattro brevi documenti primotrecenteschi che, redatti originariamente da scriventi occitanici (o in un caso forse balearici o catalani), furono trascritti da cancellieri veneziani, i quali li copiarono semplicemente, senza tradurli.

Essi rappresentano un capitolo malnoto della storia dei rapporti linguistici tra Venezia e la Provenza: una storia che possiamo considerare inaugurata dal trovatore veneziano Bertolomè Zorzi, e proseguita dal curioso caso della famiglia di Guglielma Venier nata de Niola, una donna di origine provenzale vissuta a Venezia tra Due e Trecento, e autrice di numerosi attergati i cui lineamenti linguistici mescolano tratti veneti e tratti occitanici⁵.

³ Testi in francese compaiono già nel primo volume dei *Commemoriali*. Per la presentazione di quelli più linguisticamente interessanti mi permetto di rimandare al mio intervento *De qua e de là da mar*, negli atti del convegno *De là da mar. Per una storia del veneziano d'Oltremare* (Venezia, 9 dicembre 2015), a cura di D. Baglioni, in c.s. Il lavoro citato si riallaccia fin nel titolo a quello fondamentale di G. FOLENA, *Introduzione al veneziano de là da mar* (1968-1970), ora in Id., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova 1990, pp. 227-267; dello stesso Folena è *La Romània d'Oltremare: francese e veneziano nel Levante* (1978), ora *ibid.*, pp. 269-286. A una descrizione del francese d'Oltremare ha provveduto L. MINERVINI, *Le français dans l'Orient latin (XIIIe-XIVe siècles). Éléments pour la caractérisation d'une scripta du Levant*, in «Revue de Linguistique Romane», 74 (2010), pp. 119-198.

⁴ Tale è il caso ad esempio delle lettere di Giovanni Comneno e della madre Anna Evengionescita Comnena: cfr. L. TOMASIN, *Sulla percezione medievale dello spazio linguistico romanzo*, in «Medioevo Romanzo», XXXIX (2015), pp. 268-292, a p. 283.

⁵ Cfr. il settimo dei *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, a cura di A. STUSSI, Pisa 1965, e inoltre i testi pubblicati dal medesimo Stussi in *Frammento veneziano del Duecento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XI (1981), pp. 829-834 (rist. in Id., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna 1982, pp. 115-119), nonché in *Notizie dall'Egeo*, in G. Holtus – J. Kramer (edd.), *Romania et Slavia Adriatica. Festschrift für Žarko Muljačić*, Hamburg 1987, pp. 341-347, e ancora *Provenzali a Venezia (1258-1268)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XVIII (1988), pp. 947-960. Sui contesti multilingui della Venezia trecentesca mi permetto di rimandare a L. TOMASIN, *Urban multilingualism: the languages of non-Venetians in Venice during the Middle Ages*, negli atti della *Tagung: Mittelalterliche Stadtsprachen (Regensburg, 11-14 November, 2015)*, a cura di S. Ehrich, Regensburg, in c.s. («Forum Mittelalter – Studien», B. 11).

Itinerario hispánico del *Dialogo della divina Provvidenza* de Caterina da Siena.

Sobre la primera traducción peninsular (Xàtiva, 1546)

1. *La recepción valenciana de la obra de la santa de Siena*

Si nos situamos en los inicios de la recepción que entre finales del siglo XV y principios del XVI obtuvieron la figura y la obra de Caterina Benincasa, más conocida como Santa Caterina de Siena, en el ámbito hispánico, el primer elemento destacable es la temprana y extraordinaria acogida que tuvo en el Reino de Valencia. Y ello, probablemente, por dos motivos principales: por un lado, la estrecha relación entre el reino valenciano y la cultura italiana en esa época, y, por el otro, el interés por la santa en relación a la fundación del convento dominico de Santa Caterina en 1492 en la ciudad de Valencia, al cual estuvieron vinculados personajes de gran trascendencia cultural y social de la época.

En ocasiones asistimos, en Valencia como en todas partes, a una hipertrofia hagiográfica claramente vinculada a unas circunstancias históricas muy concretas. La profusión de textos sobre la vida de Santa Caterina da Siena en el paso del siglo Cuatrocientos al Quinientos en Valencia fue una de ellas. Es conocido el fervor valenciano por la santa en ese intervalo, que supuso el inicio peninsular de la difusión de la vida y la obra de Santa Caterina, hasta ser reconocida Valencia como el primer «foco cateriniano» hispánico, en palabras del estudioso de la fortuna de la Benincasa en la Península, Álvaro Huerga¹.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad, ref. FFI2012-37140/FILO. Agradezco las aportaciones y observaciones de Carme Arronis, Neus Ballbé, Gaetano Damiano, Eulàlia Miralles, Albert Rossich y Verònica Zaragoza.

¹ A. HUERGA, *Santa Catalina de Siena en la historia de la espiritualidad hispana*, in «Teología Espiritual», 12 (1968), pp. 165-228 y 391-419; sobre el foco caterinista valenciano: pp. 167-176.

Tal despliegue comprende desde la inclusión de la *Vida* en versiones catalanas del *Flos sanctorum*, como en las impresas en Barcelona en 1494 y en 1524, o en la manuscrita, de 1502, conservada en el monasterio de Ripoll, hasta las vidas exentas impresas de Miquel Peres (*La vida de sancta Catherina de Sena*, Barcelona 1499) y Tomàs Vesac (*La vida de la seraphica sancta Catherina de Sena*, Valencia 1511)², pasando por la versión anónima y manuscrita de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 8214, de mediados del XV)³. A ello, debemos añadir todavía varias poesías dedicadas a la santa (como las *Cobles en lahor de la gloriosa sancta Catherina de Sena* de Narcís Vinyoles, al final del impreso de Peres) o la presencia de composiciones en verso presentadas a certámenes poéticos valencianos, uno de los cuales, por cierto, fue enteramente consagrado a la santa e impreso en 1511 (*Obres fetes en lahor de la seraphica senta Catherina de Sena*, Valencia)⁴.

Como dije, a excepción de la versión manuscrita a la BNM, que parece anterior al resto, buena parte de tal concentración hagiográfica sin duda estuvo vinculada a la fundación del convento dominico de Santa Caterina de Siena en la ciudad de Valencia en 1492 y a su andadura inicial. Los estudios que se han dedicado a la recepción valenciana de la biografía de la santa son numerosos y por ello no me voy a entretener en este punto⁵. Sin embargo, en ninguno de los estudios

² La traducción de Vesac fue reeditada en Valencia, con la adición de algunos complementos, en 1736 por Teodor Tomàs (J. JUAN-MOMPÓ, *Teodor Tomàs, editor valencià del segle XVIII*, in «Estudis de Llengua i Literatura Catalanes», XLIV, 2002, pp. 77-102).

³ Según C. ARRONIS I LLOPIS – M. GARCIA SEMPÈRE, *Referents italians en la cultura catalana: traduccions i altres versions literàries de la Llegendà de Santa Caterina de Siena*, in *La Catalogna in Europa. L'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni*. Atti del IX Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 14-16 febbraio 2008). <http://www.filmol.unina.it/aisc/attive/Arronis-GarciaSempere.pdf>, p. 4.

⁴ Ediciones modernas de J. PALÀCIOS, *Poesia religiosa del segle XVI*, I [= *Obres en lahor de senta Caterina de Sena (València, 1511)*]. *Obres en loors de la Santtíssima Creu (València, 1515)*], València 1975, con reproducción facsímil, y de A. FERRANDO FRANCÉS, *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, València 1983.

⁵ Sobre esta producción hagiográfica, véanse C. WITTLIN, “*La vida de santa Caterina de Sena*” de Miquel Peres: *ampliació literària d'extrets escollits en el “Chronicon” d'Antonino de Florència*, in *Actes del Vuitè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona 1998, pp. 305-332; E. CASANOVA HERRERO, *Caterina de Sena en català: la traducció de Tomàs de Vesach de 1511*, in M.N. Muñiz Muñiz – U. Bedogni – L. Calvo Valdivielso (ed.), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica*, Barcelona - Firenze 2007, pp. 207-220;

La *lauzeta* di Bernart de Ventadorn e i naturalisti

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contral rai,
que s'oblid' e-s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu vey a jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no-m fon¹.

Poche immagini del mondo trobadorico sono rimaste impresse nell'immaginario occidentale con la stessa intensità con cui ha potuto farlo la *lauzeta* di Bernart de Ventadorn. Potremmo pensare a concorrenti come il «nadi contra suberna» di Arnaut Daniel o l'«amors de lonh» di Jaufre Rudel; però non sarebbero delle vere immagini quanto piuttosto metafore di sentimenti che rimangono memorabili perché cifrano il dramma dell'irraggiungibile, dell'amore impossibile mitizzato da quella cultura che nell'idea dell'impossibilità trovò il nutrimento della poesia e dell'etica cortese. La *lauzeta* di Bernart è invece l'immagine di una vittoria, di una conquista che culmina in una specie di morte simile a quella che sperimenta il mistico il quale, dopo l'estasi della visione sublime, rientra nella realtà del proprio vivere quotidiano. Il lasciarsi cadere dell'allodoletta se può sembrare una morte, in realtà è una forma di pace, un «non desiderare di più» perché con il suo volo ha raggiunto il massimo della dolcezza che l'ha «saziata», direbbe Dante². Il cibo di cui si è nutrita è immateriale, è un raggio di luce, e il corpo che si abbandona e si lascia cadere metabolizza in materia quella luce, l'assorbe nella sua carne, diventa quel peso che la riporta in terra viva e vittoriosa.

Tale dimensione 'positiva' è solo uno dei segreti della durabilità della *lauzeta* nella tradizione occidentale. Avrà contato moltissimo il fatto che l'autore la presenti come un'immagine autonoma, quasi uno 'spettacolo' che egli osserva rapito, anche se poi, con il sottile aggancio di un sospiro (*ai*) l'assorbe nel messaggio della canzone, assegnandole la funzione di un termine di paragone. È un'autonomia costruita con grande sapienza poetica e che, nonostante il tenuissimo legame con il

¹ Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, hrsg. von C. APPEL, Halle 1915, p. 250.

² «Quale allodetta che 'n aere si spazia / prima cantando, e poi tace contenta / de l'ultima dolcezza che la sazia» (*Paradiso*, XX, vv. 73-75).

resto della strofa, contribuisce ad esaltare la luminosità dell'amata, che viene collocata come secondo termine di paragone contrariamente alle consuetudini, ma per magia poetica diventa anch'essa un'immagine autonoma e ugualmente memorabile. Per l'autonomia dell'allodoletta i pochi mezzi che la creano sono il verbo *videndi* (*vei*) e la sottolineatura dell'attimo (*can*) in cui avviene la contemplazione dello spettacolo e l'intuizione del suo significato. A ciò si aggiunge l'uso dell'infinito che trasforma il volare dell'allodoletta in una *proprietas* immutabile (*mover sas alas*), e sottrae al tempo l'immagine che ne risulta, quindi la rende disponibile a venir trasformata in simbolo. Sono tutti elementi di una notevole forza deittica che gli elementi realistici, naturalistici si direbbe, rafforzano ulteriormente.

Ora, non diciamo niente che non sia stato già detto e molto meglio dai numerosi lettori che si sono soffermati su questa memorabile immagine. Vi torniamo solo per notare che nessuno dei suoi tanti interpreti si sia mai chiesto se Bernart veramente 'vedeva' o osservava la *lauzeta* o se ricavasse l'idea del suo modo di volare e perfino qualche spunto relativo all'estasi da qualche testo anziché da un'osservazione diretta. La domanda in parte nasce dall'impressione che il volo della *lauzeta* sia rappresentato come 'spettacolo'. Per il resto la domanda potrebbe sembrare addirittura impertinente perché il solo sospetto che Bernart utilizzi delle fonti potrebbe senz'altro appannare il nitore dell'immagine. A tali comprensibili obiezioni rispondiamo che il 'vedere' del poeta non richiede una spiegazione di tipo 'documentario' o realistico, ma non esclude neppure che Bernart osservasse un fenomeno naturale noto a tutti. La supposizione che questo fosse proprio il caso getta luce su una strategia retorica e poetica, che è quella di far vedere ai lettori quali significati si possano ricavare da dati notissimi e quindi sorprenderli mostrandone significati inediti. Dopo tutto questa dovrebbe essere una risorsa contemplata nella poetica del *trobar leu*. Quanto alla domanda di un possibile ricorso a fonti letterarie, non ci sarebbe motivo di scandalo alcuno: la ricerca delle fonti è un'operazione quasi doverosa quando si tratta di testi medievali che nascono 'letterati' e addirittura ostentano una matrice letteraria, senza che per questo perdano alcunché di originalità. Per un trovatore come Bernart de Ventadorn, e in genere per i praticanti del *trobar leu*, l'originalità era concepita non tanto come invenzione di temi quanto come una rielaborazione originale degli stessi: nella fattispecie utilizzare un'immagine diffusa come quella della *lauzeta* che sale verso il sole e poi cade, e ricavarne una impensata analogia con il poeta innamorato è prova di vera originalità. In ogni modo, qualunque sia la ragione – forse queste fonti letterarie non esistono solo perché nessuno le ha mai cercate o rinvenute – qui vogliamo presentare alcuni dati contemporanei o vicini a Bernart che contengono un'immagine dell'allodoletta simile a quella bernardiana, e provano almeno che il nostro poeta non dicesse niente di nuovo, e che invece abbia trovato un modo nuovissimo di dire ciò che i lettori già sapevano.

I testi che riportiamo sono ricavati da enciclopedie del XII e XIII secolo, quindi da un genere di opere alle quali spettava il compito di illustrare i fatti di

RIASSUNTI

JOACHIM SCHULZE, *Über die Folquet-Imitation Giacomos da Lentini unter Berücksichtigung des Vorrangs der Form*

Die metrische Form von *Madonna, dir vo voglio* kann der Folquet-Imitation nicht als dekoratives Gewand nachträglich übergeworfen worden sein, ihre Wahl dürfte der Adaption der Vorlage vielmehr vorangegangen sein und zu Lösungen genötigt haben, die eher den Vorrang der Form als stilistische oder ideologische Tendenzen des Imitators bezeugen. Welchen Eindruck die neue Form gemacht hat, bezeugen sechs Nachbildungen, die sich nicht allein durch eine vom bloßen Metrum ausgegangene Faszination erklären dürften. Es gibt denn auch Gründe dafür, die Kanzzone «vertont zu denken».

La forma metrica di *Madonna, dir vo voglio* non può considerarsi un indumento decorativo aggiunto posteriormente all'imitazione del modello testuale, la previa scelta formale restringeva invece la libertà dell'adattamento e obbligava a soluzioni che attestano più la prevalenza della forma che non le tendenze stilistiche o ideologiche dell'imitatore. Sei imitazioni attestano l'«impatto» della nuova forma che probabilmente non si spiega con il fascino del solo metro ma del metro «rivestito» di un indumento decorativo d'un altro genere. Non mancano ragioni per «pensare» la canzone «musicata».

FABIO BARBERINI, *Ling Faraò e (è?) “stirpe di Ismaele” (Marcabru, BdT 293,22: v. 8)*

L'articolo si sofferma sull'interpretazione del v. 8 del sirventese di Marcabru, *Empereire, per mi mezeis*. Senza escludere la possibilità che *ling Faraò* sia da interpretare come “stirpe diabolica”, “figli del Diavolo”, si argomenta l'ipotesi che questa perifrasi alluda all'origine in parte egiziana di Ismaele, progenitore dei popoli arabi secondo una tradizione di lunga durata che dalla Bibbia arriva fino all'età moderna. Una breve rassegna di testimonianze patristiche e medievali soprattutto di area iberica (trattati dottrinali e cronache) con-

ferma che nella Castiglia del s. XII il termine Ismaelita era ampiamente diffuso come sinonimo di Arabo/Saraceno e permette di formulare l'ipotesi che Marcabru abbia rielaborato i dati biblici e patristici al lume d'un passo dell'*Adversus nefandam sectam Saracenorum* di Pietro il Venerabile, ospite alla corte di Alfonso VII nello stesso periodo in cui Marcabru compone il suo sirventese.

L'article porte sur l'interprétation du v. 8 du sirventes de Marcabru, *Empeiraire, per mi mezeis*. Sans exclure la possibilité que le *ling Farao* soit à interpréter comme "lignée diabolique", "fils du diable", on envisage l'hypothèse que cette périphrase puisse faire allusion à l'origine en partie égyptienne d'Ismaël, l'ancêtre des peuples arabes, selon une tradition de longue durée qui de la Bible arrive jusqu'à l'époque moderne. Une brève esquisse des sources patristiques et médiévales (traités doctrinaux et chroniques), en particulier de provenance ibérique, confirme que dans la Castille du XIIème siècle le terme Ismaélite était bien connu en tant que synonyme de Arabe/Sarrazin et il permet de formuler l'hypothèse que Marcabru a retravaillé les données bibliques et patristiques à la lumière d'un passage de l'*Adversus nefandam sectam Saracenorum* de Pierre le Vénéral, qui demeurait à la cour d'Alphonse VII dans la même période dans laquelle Marcabru écrit son sirventes.

MANUEL NEGRI, *Una testa vitale alla corte di Alfonso X: la Cantiga de Santa Maria 96*

All'interno delle *Cantigas de Santa Maria*, la CSM96 riporta il curioso dettaglio di una testa che, una volta tagliata, ritorna al corpo di appartenenza per permettere la confessione del peccatore. Il contributo si prefigge di inquadrare la relazione che la CSM intrattiene con la tradizione letteraria che rende testimonianza di tale motivo miracolistico, come il *Bonum Universale de Apibus* di Thomas de Cantimpré. Al termine, verranno evidenziate le strategie retoriche e dottrinali che caratterizzano il testo alfonsino, incline all'estremizzazione della vicenda con la finalità di sottolineare il potere e la versatilità dell'intervento mariano nel contesto del ritardo della morte per la confessione.

In the *Cantigas de Santa Maria*, the CSM96 shows the curious detail of a head that, when cut, goes back to the belonging body in order to allow the confession of the sinner. The contribution is intended to frame the relationship that the text in verse, composed in the scriptorium of Alfonso X the Wise, has with the literary tradition which testify of such miraculous reason, such as Thomas de Cantimpre's *Bonum Universale de Apibus*. At the end are noted doctrinal and rhetorical strategies that characterize the text of the Alfonso's *scriptorium*, prone with extremes of this matter with the aim to emphasize the power and versatility of the intervention of Mary in the context of the delay of death for confession.

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ, *El tema del alma y el cuerpo en el discurso de Les Vers de la Mort*

He tratado dilucidar la presencia de la *oppositio* alma/cuerpo, como eslabón importante entre los lugares comunes que colorean los *Vers*, y que, formando parte del grupo de subtemas literarios que incluye la obra, ofrecen, en cierto modo, los puntos clave de la cosmovisión medieval sobre la Muerte. Esta confrontación que trasluce todo un bagaje teológico y predicativo difuso, pero efectivo, se inserta en el texto construyendo propia historia, sus múltiples estructuras, que llegan incluso a esbozar una forma de debate o diálogo. Estructura incipiente importante de subrayar, así como su asimilación a la finalidad edificante de una sociedad urbana apartada de la integridad moral exigida, que se perfila en los *Vers*.

I have tried to explain the presence of the *oppositio* soul/body as an important link between the common places that color the *Vers*, and that, forming a part of the group of literary sub-subjects that the work includes, offer, in a certain way, the key points of the medieval worldview of Death. This confrontation – that reveals a whole theological and predicative diffuse, but effective, baggage – is inserted in the text constructing own history, his multiple structures, which even manage to outline a form of discussion or dialog. Incipient structure important of underlining, as well as his assimilation to the edifying purpose of an urban society isolated from the moral demanded integrity, which is outlined in the *Vers*.

LORENZO TOMASIN, *Documenti occitanici e balearici trecenteschi in un registro della cancelleria veneziana*

L'article présente quatre textes en provençal et en catalan copiés dans le registre de la chancellerie vénitienne des *Commemoriali* dans la première moitié du XIV^{ème} siècle, concernant les rapports politiques et commerciaux entre Venise et la région comprise entre Marseille, Montpellier et les Baléares. Ces documents attestent d'un côté la disponibilité des chanceliers vénitiens à copier dans leurs registres des textes écrits dans des langues romanes différentes par rapport à la langue vulgaire locale (qui pouvait déjà compter à cette époque sur un usage constant) ou aux variétés italoromanes les plus proches ou les plus prestigieuses, de l'autre côté la remarquable fidélité de la transcription, dans laquelle les éléments d'interférence linguistique sont plutôt limités, de manière que les traits locaux des originaux sont encore bien détectables.

L'articolo presenta quattro testi in provenzale e in catalano copiati nel registro cancelleresco veneziano dei *Commemoriali* nella prima metà del secolo XIV e relativi ai rapporti politico-commerciali tra Venezia e l'area compresa fra Marsiglia, Montpellier e le Baleari. Tali documenti attestano da un lato la disponibilità dell'apparato cancelleresco veneziano ad accogliere nei suoi registri testi pratici scritti in una lingua romanza diversa dal volgare locale (che poteva già contare a quest'epoca su un uso consolidato) o alle varietà italo-romanze più vicine o più prestigiose; d'altra parte, essi sembrano essere frutto di una tra-

scrizione notevolmente fedele, in cui gli elementi d'interferenza linguistica restano limitati e consentono d'intravedere ancora i tratti più propriamente locali degli originali.

PEP VALSALOBRE, *Itinerario hispánico del Dialogo della divina Provvidenza de Caterina da Siena. Sobre la primera traducción peninsular (Xàtiva, 1546)*

Después de la intensa recepción valenciana de las *Vitae* de Caterina de Siena en el paso del Cuatrocientos al Quinientos, se produce un avance en el contacto directo con la obra de la Benincasa: la traducción al catalán del *Dialogo della Divina Provvidenza* en 1546 promovida por Jerònima d'Aragó, monja e hija natural del virrey de Valencia, Fernando de Aragón, Duque de Calabria. Se trata de la primera traducción hispánica de esta obra cateriniense, prácticamente desconocida hasta hoy, más de un siglo anterior a la de Lucas Loarte, en castellano, impresa en Madrid (1668). La traducción anónima parte de un texto latino. Tal iniciativa se inserta en un contexto de renovación espiritual en la primera mitad del Quinientos en la Corona de Aragón.

A seguito dell'importante ricezione valenzana delle biografie di Caterina da Siena tra Quattrocento e Cinquecento, si verifica un progresso nel contatto diretto con l'opera della Benincasa: la traduzione (da un testo latino) di un'opera della stessa Benincasa in catalano, il *Dialogo della Divina Provvidenza*, eseguita nel 1546. Praticamente sconosciuta, è la prima versione in una lingua ispanica, di più di un secolo anteriore a quella considerata la prima, in castigliano, stampata a Madrid nel 1668. La traduzione fu patrocinata da Jerònima d'Aragó, monaca e figlia illegittima del Viceré Ferdinando di Aragona, Duca di Calabria. Tale iniziativa si inserisce nel contesto del rinnovamento spirituale nella prima metà del Cinquecento nella Corona di Aragona.

PAOLO CHERCHI, *La lauzeta di Bernart de Ventadorn e i naturalisti*

L'immagine dell'allodoletta celebrata da Bernart de Ventadorn è simile a quella che descrivono alcuni enciclopedisti coevi – Alessandro Neckam, Tomaso di Cantimpré, Alberto Magno e Vincenzo di Beauvais – i quali, però, non sono una 'fonte' per Bernart. Essi provano solo che l'immagine era molto diffusa e che Bernart non esita a usarla perché sa trasformare in poesia un'osservazione molto diffusa, e ciò in linea con la sua poetica del *trobar leu*.

The famous image of the *lauzeta* by Bernart de Ventadorn presents close similarities with the description found in contemporary 'encyclopedias' – Alexander Neckam, Thomas of Cantimpré, Albertus Magnus and Vincent de Beauvais – that, however, were not a 'source' for Bernart. Their descriptions prove only that the image was quite common, and Bernart had no hesitation of using it because he was able to turn a well-known image into poetry, a practice allowed by the principles of *trobar leu*.