



King's Research Portal

[Link to publication record in King's Research Portal](#)

Citation for published version (APA):

Rachetta, M. T., & Hatzikiriakos, A. M. (2019). Lo Chansonnier du Roi (BnF fr. 844) e la sua storia. Un nuovo approccio alle aggiunte successive. In *Philologie et Musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XIIe-XVIe siècle)* (pp. 143-158)

Citing this paper

Please note that where the full-text provided on King's Research Portal is the Author Accepted Manuscript or Post-Print version this may differ from the final Published version. If citing, it is advised that you check and use the publisher's definitive version for pagination, volume/issue, and date of publication details. And where the final published version is provided on the Research Portal, if citing you are again advised to check the publisher's website for any subsequent corrections.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the Research Portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognize and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the Research Portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the Research Portal

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact librarypure@kcl.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



CLASSIQUES
GARNIER

HATZIKIRIAKOS (Alexandros Maria), RACHETTA (Maria Teresa), « Lo *Chansonnier du Roi* (BnF fr. 844) e la sua storia. Un nuovo approccio alle aggiunte successive », in CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), FLOQUET (Oreste), GRIMALDI (Marco) (dir.), *Philologie et Musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XII^e-XVI^e siècle)*, p. 143-158

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-08170-8.p.0143](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08170-8.p.0143)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2019. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

LO CHANSONNIER DU ROI (BNF FR. 844) E LA SUA STORIA

Un nuovo approccio alle aggiunte successive¹

Il codice BnF fr. 844, noto anche come *Chansonnier du Roi*, è un oggetto classico sia della filologia romanza che della musicologia medievale. Nel primo dominio, esso costituisce un testimone relevantissimo del corpus trovierico² e una fondamentale testimonianza di ricezione in area oitanica di quello trobadorico³. Per quanto riguarda il secondo, il codice è una fonte particolarmente importante e antica per i mottetti profani in notazione quadrata nera⁴, oltre che ovviamente per lo studio

- 1 Il presente contributo è frutto di una ricerca condotta in stretta collaborazione. Il paragrafo introduttivo e quello conclusivo sono stati redatti congiuntamente dai due autori; A. M. Hatzikiriakos è responsabile del primo paragrafo (« Il corpus ») e del quarto (« La musica »), mentre M. T. Rachetta è responsabile del secondo (« Il contesto ») e del terzo (« La lingua »). Si segnala al lettore che il contributo è stato consegnato per la pubblicazione a Febbraio 2016 e rispecchia la bibliografia e lo stato della ricerca dell'epoca.
- 2 Per una rassegna delle edizioni critiche più significative per la valutazione della testimonianza del codice si veda M. C. Battelli, « Il codice Parigi Bibl. Nat. F. Fr. 844: un canzoniere disordinato? », *La Filologia Romanza e i codici. Atti del convegno di Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre 1991*, ed. S. Guida et al., Messina, Sicania, 1993, vol. 1, p. 273, n. 1; il codice è indicato negli studi trovierici con la sigla M.
- 3 Per una messa appunto e un'apertura bibliografica esaustiva su problemi oggetto di ampia discussione quali le fonti dei materiali provenzali in sillogi oitaniche e le matrici dell'adattamento della lingua dei testi in senso oitanizzante si veda M. S. Lannutti, « Sulle raccolte miste della lirica galloromanza », *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale. Atti del Convegno internazionale di Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009*, ed. L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, p. 153-178. Nella tradizione degli studi provenzali lo *Chansonnier du Roi* è indicato con la sigla W; la medesima sigla è utilizzata anche per la testimonianza offerta dalle aggiunte tardive oggetto di questo intervento, nonostante la differenza sostanziale che intercorre tra aggiunte e *corpus* originale del codice per quanto riguarda epoca, contesto di copia e fonti dei materiali.
- 4 Il codice porta la sigla R fin da F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili. Catalogue raisonné der Quellen*, Abt. 1, Handschriften in Quadrat-Notation, Halle, M. Niemeyer, 1910. Riguardo la sezione di mottetti si rimanda anche a M. Everist,

della monodia volgare⁵. Una testimonianza così ricca non ha potuto che favorire già molto precocemente un approccio interdisciplinare, come quello che ha caratterizzato la nota polemica « a distanza » tra Jean-Baptiste Beck e Hans Spanke⁶.

Il codice sembra essere stato progettato e copiato intorno al 1260⁷, in un *atelier* professionale di alto livello che una lunga tradizione di studi colloca nell'area artesiana⁸. L'interesse verso la committenza di un oggetto prezioso e complesso come il fr. 844 ha orientato la sua critica sin dai primissimi studi. L'ipotesi di una responsabilità diretta di Carlo I d'Angiò, in particolare, ha determinato in maniera decisiva sia la prassi editoriale che le proposte interpretative dei Beck. Il repertorio del codice contiene effettivamente elementi interni che indicano la pertinenza di alcuni dei materiali all'ambiente angioino, in particolare l'invio al *reys Karles* della *dansa* occitanica *Ben volgra*,

Polyphonic Music in Thirteenth-century France: aspects of sources and distribution, New York, London, Garland, 1989.

- 5 Per lo studio della quale rimane fondamentale E. Aubrey, *The Music of Troubadours*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- 6 A J.-B. Beck e a sua moglie Louise si deve l'unica edizione del codice, in forma critico-facsimilare, in cui le riproduzioni fotografiche delle carte sono riprodotte nell'ordine ipoteticamente originale: J.-B. Beck, L. Beck, *Les Chansonniers des troubadours et des trouvères: Le manuscrit du roi fonds français no. 844 de la Bibliothèque nationale*, 2. vol., Philadelphia-London, Univ. of Pennsylvania Press – Oxford Univ. Press, 1938. La tesi interpretativa che aveva orientato l'operazione dei Beck, una vera e propria ricostruzione congetturale, fu radicalmente contestata da H. Spanke, « Der Chansonnier du Roi », *Romanische Forschungen*, vol. 57, 1943, p. 38-104.
- 7 Il testo più recente contenuto nel codice – e dunque il *terminus post quem* della silloge – è la canzone del Conte di Bar *De nous seignour que vous est il avis* (RS 1224), composta nel 1253 durante la prigionia in Germania dell'autore (cf. J.-B. Beck, L. Beck, *op. cit.*, vol. 1, p. IX, n. 4).
- 8 Questa sarebbe indicata primariamente dall'affinità, per quanto riguarda il complesso dell'attestazione e ancora più marcatamente la sezione dei mottetti, con lo *Chansonnier de Noailles* (canzoniere trovierico T); cf. E. Schwan, *Die altfranzösische Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann, 1886, p. 22-38, 231-241. La *scripta* del canzoniere T, ricca di piccardismi, contribuì a fondare questa localizzazione; diversamente, lo *Chansonnier du Roi* presenta un sistema grafico poco caratterizzato in senso dialettale (cf. Gautier de Dargies, *Poesie*, ed. A. M. Raugei, Firenze, La nuova Italia, p. 13-22). Su tale localizzazione si veda anche M. Everist, *op. cit.* J. Haines ha recentemente proposto una localizzazione alternativa della compilazione del codice nella Morea, sulla base della presenza del Principe di Morea come primo autore del canzoniere e dell'ipotesi circa una sua committenza della raccolta (cf. J. Haines, « The Transformation of the *Manuscrit du roi* », *Musica Disciplina*, vol. 52, 1998-2002, p. 5-43).

s'esser poges (BE^dT 244,001a)⁹ e la menzione del *princes de terre de labour*, ovvero della Terra di Lavoro, come esempio di nobiltà nel componimento in « forma libera » *Ki de bon est, souef flaire* (RS 165)¹⁰. Entrambi i riferimenti non pertengono tuttavia al corpus originario della raccolta, ma provengono da testi vergati su carte e spazi bianchi del codice in una fase successiva di aggiunte manoscritte, costituita da più di quaranta composizioni e dovuta all'apporto di mani sia testuali che musicali disperate e stilisticamente molto diversificate. L'ipotesi di Beck circa una committenza angioina dell'intero codice, in effetti ben presto ridimensionata, estendeva invece il valore di tali elementi anche al corpus originario del manoscritto¹¹. Con ogni probabilità, al contrario, le aggiunte successive costituiscono un episodio di messa per iscritto di repertorio poetico-musicale radicalmente distinto dal progetto originale del codice. Stefano Asperti ha dato consistenza storica e valore interpretativo all'ipotesi che solo queste aggiunte siano da ricondurre – in parte o in tutto – all'ambiente napoletano, dove il codice sarebbe giunto intorno al 1282, in occasione della discesa in Italia di Roberto II d'Artois, nipote di Carlo e suo alleato nella guerra dei Vespri¹².

La ricerca, più ampia, di cui questo contributo rappresenta una prima apertura, consiste nell'offrire un approccio interdisciplinare: da un lato, si vuole approfondire la tesi napoletana fornendo nuovi materiali, primariamente di natura linguistica e, in via preliminare, relativi ai soli materiali occitanici; dall'altro, si vogliono indicare le direttive per la prima interrogazione della testimonianza delle aggiunte allo *Chansonnier* come accesso a un ambiente di produzione e circolazione musicale della massima rilevanza, fino ad ora conoscibile solo per via indiretta.

9 A. Radaelli, *Dansas provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea, 2004, p. XIV, v. 43.

10 J. Maillard, *Roi-trouvère du XIII^e siècle. Charles d'Anjou*, Dallas, America Institute of Musicology, 1967, p. D, v. 83.

11 J.-B. Beck riteneva che le aggiunte fossero state apposte direttamente da Carlo e dai poeti autori dei diversi testi, in una sorta di aggiornamento collettivo e graficamente amatoriale della raccolta (J.-B. Beck, L. Beck, *op. cit.*, vol. 1, p. IX). Tale ipotesi era stata considerata poco probabile in H. Spanke, *Der Chansonnier...*, *op. cit.*

12 S. Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti « provenzali » e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995, p. 121-133.

IL CORPUS

Lo *Chansonnier du Roi*, la più antica silloge lirica galloromanza insieme al canzoniere trovierico U, si configura come una testimonianza tanto antica quanto complessa. Il corpus originale del codice, infatti, contiene quattro sezioni: la prima e più vasta, che comprende i primi venticinque fascicoli, è dedicata ai trovieri. La seconda, che consiste nei fascicoli 26 e 27, ai trovatori. Completano la raccolta un fascicolo comprendente mottetti in notazione quadrata e un ultimo fascicolo dedicato ai *lais*.

La fisionomia originale dello *Chansonnier* può essere intuita solo per via ricostruttiva, dato che il manoscritto è stato soggetto, nel corso della sua storia, a diversi episodi di modificazione dell'assetto librario. Le diverse sezioni (di mottetti, di *lais*, e le sezioni d'autore dei trovieri) sono per lo più codicologicamente indipendenti, copiate in fascicoli diversi anche a costo di lasciare numerosi spazi bianchi. Questa particolarità dell'ambizioso progetto ha reso possibile due ordini di intervento successivo: da un lato le perturbazioni della sequenza fascicolare originale, dall'altro le aggiunte manoscritte sia mediante l'addizione di nuove carte sia negli spazi bianchi delle carte originali. Maria Carla Battelli e John Haines hanno analizzato a fondo il problema dell'ordinamento attuale dei fascicoli e proposto delle notevoli ricostruzioni della configurazione originaria, sebbene radicalmente differenti, sia per il metodo adottato che per i risultati finali¹³. In questa fase della nostra ricerca faremo astrazione di questo problema specifico e ci concentreremo sulle sole aggiunte. È molto probabile, infatti, che lo *Chansonnier du Roi* sia stato rilegato in epoca relativamente recente¹⁴. A Napoli sarebbe quindi giunto in fascicoli sciolti, condizione particolarmente propizia all'aggiunta di nuovo materiale. Le profonde modificazioni che abbiamo descritto coinvolgono peraltro un oggetto la cui confezione non è mai stata davvero portata a termine. Numerosi sono infatti i componimenti incompleti perché mancanti di parti del testo o della notazione musicale. È difficile

13 M. C. Battelli, « Il codice... », art. cit.; J. Haines, « The Transformation... », art. cit.

14 La possibilità che il manoscritto sia stato rilegato solo in una fase tarda, condizione necessaria per i turbamenti fascicolari che sono avvenuti nella sua storia antica, è corroborata da numerosi segni di usura presenti sulle carte esterne di fascicolo.

inoltre determinare se l'incompletezza sia soltanto un portato delle fonti utilizzate.

A differenza del corpus originario, le aggiunte invece esulano da un'organizzazione codicologica serrata, e si ritrovano esclusivamente negli spazi bianchi del manoscritto. Il problema costituito da come la storia di queste aggiunte si intersechi con il processo delle modificazioni profonde subite dal manoscritto a livello materiale è infatti delicatissimo. Dal punto di vista dell'integrazione delle aggiunte entro i materiali originari occorre distinguere tra due diverse tipologie primarie di interventi sul manoscritto: un primo che riguarda una trentina di melodie, copiate con notazione talvolta mensurale, talvolta priva di indicazione di ritmo, aggiunte ad alcuni dei componimenti originariamente rimasti privi del corredo musicale, e un secondo, che concerne quarantacinque brani copiati *ex-novo*, musica e testo. Questa seconda serie di aggiunte, che rappresenta il vero *focus* del presente studio, è stata copiata, come abbiamo anticipato, su carte addizionali come anche su spazi bianchi delle carte originali. Si tratta di componimenti diversi per genere e lingua, ma in ogni caso differenti dalla forma strofica, dominante nel corpus principale. Rientrano in queste serie, infatti, un gruppo di *descortz* e *dansas* provenzali, una serie di *rondeaux*, e *motets entés*, francesi, alcune riscritture con notazioni mensurali di canzoni già presenti nel canzoniere, una serie di *conducti* latini e alcune danze strumentali, tra le primissime attestazioni del genere¹⁵

I diversi interventi si differenziano inoltre per una gradualità del mimetismo rispetto alla *facies* del corpus originale. I *motets entés*, i *rondeaux* e le *dansas* BEdT 461,092 e 461,196, copiati negli spazi vuoti delle prime cinque carte del codice, ad esempio, vengono trascritti principalmente in corsiva e con una cura minimale alla *mise en page*, spesso in netto contrasto con il raffinato lavoro dei compilatori più antichi. Nel caso del *rondeau* vdB 153, a c.1r, il più radicale in questo senso, la copia non sembra nulla più che una nota avventizia. Si colloca al polo

15 I *descortz* sono BEdT 461,037; 10,045; 461,067a e 205,005. Le *dansas* sono BEdT 461,092; 461,196; 244,001a; 461,020a e 461,230. Le *dansas* costituiscono un gruppo di *unica* dello *Chansonnier du Roi*, quasi esclusivamente a trasmissione monostrofica. I *rondeaux* sono i vdB 153, 154, 155, 156; i *motets entés* sono i M 1069, 1070, 1071 e 1072. Sulla particolarità dei *motets entés* copiati tra le aggiunte dello *Chansonnier du Roi* cf. Judith Peraino, « Monophonic Motets: Sampling and Grafting in the Middle Ages », *The Musical Quarterly*, vol. 85/4, 2001, p. 644-680.

opposto, invece, il gruppo di addizioni provenzali, i due *descortz* 10,045 e 205,005 e la *dansa* *BEdT* 244,001a, alle cc. f.º 185rº-187vº, la cui maggiore cura esecutiva è inequivocabile¹⁶. Per l'aggiunta di questo gruppo è stata attuata una modifica sostanziale alla struttura del fascicolo XXV, ultimo dei trovieri. Il quaternione, modello dominante della struttura codicologica del canzoniere, era già stato incrementato di una singola carta, in fase antica, per consentire di completare la copia della sezione francese. Un copista successivo ha quindi progettato un nuovo spazio, aggiungendo un intero bifolio e rigando dei tetragrammi sul nuovo supporto e sull'ultima colonna di c. 185 rimasta poi bianca. In questo caso la scrittura libraria, i nuovi tetragrammi in rosso, la ripresa attenta della medesima *mise en page* del codice, tradiscono un chiaro intento imitativo nei confronti del corpus originale, e il copista sembra volersi porre in esplicita continuità con il progetto generale del canzoniere:

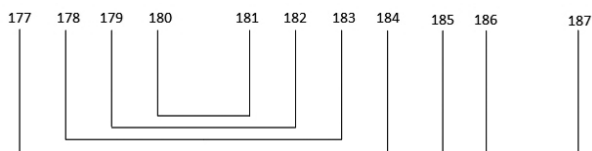


FIG. 1 – Fascicolo 25.

Esiste tuttavia un elemento di rottura molto forte rispetto alle canzoni più antiche, che riguarda la prevalenza dell'interesse per la veste melodica rispetto all'integrità del testo. All'infuori del caso dei *descortz* e di altre forme eterostrofiche, per cui parole e musica sono più facilmente, se non obbligatoriamente, trasmesse in pari proporzione, nel caso delle *dansas* provenzali, invece, esse giungono dotate solo della prima strofa musicata (o prima strofa e *respos*). Solo la *dansa* *BEdT* 244,001a, si mostra completa di tutto il testo, sotto forma di quello che in un manoscritto musicale verrebbe chiamato propriamente *residuum*. La particolarità di questa *dansa* si spiega probabilmente sia per la cura eccezionale e ambiziosa da parte del copista di questa sezione sia per il fatto che la sua *tornada* si rivolge esplicitamente a Carlo I d'Angiò (*reys Karles*), riferimento che, con molta probabilità, il copista non voleva omettere. I numerosi *rondeaux*, e *motets*

16 La *dansa* *BEdT* 461,020a è da considerarsi a parte, in quanto un intervento ancora successivo e di una mano diversa.

entés, la cui trasmissione si fonda su un interesse prettamente musicale, anche se non presenti autonomamente come genere a parte nel corpus antico, vi si ritrovano spesso in forma di canzoni o pastorelle à *refrains*. Trasmettere soltanto i *refrains* di una canzone, è un evento perciò del tutto simile al monostrofismo apparente delle *dansas* provenzali; elementi che in entrambi i casi sottolineano un interesse per la circolazione musicale di vecchi e nuovi generi letterari. Per quanto riguarda buona parte delle addizioni dello *Chansonnier du Roi*, queste, infatti, non possono essere davvero comprese se non le si legge come degli elementi di continuità in un contesto sostanzialmente innovativo.

IL CONTESTO

Le indagini di Stefano Asperti concernenti le aggiunte allo *Chansonnier du roi* si integrano nel contesto più ampio delle profonde modificazioni incorse nelle tendenze di produzione e circolazione della lirica gallo-romanza dopo la crociata contro gli Albigesi. In questa fase l'influsso formale della lirica oitanica su quella occitanica, già ben più che episodico a partire dalla fine del XII secolo, si sviluppa in una particolare produzione, originata dalla Provenza, per la quale sembra delinarsi una vera e propria inversione di prestigio tra le due tradizioni, possibile da osservare in diffusi episodi di contraffazione occitanici di modelli metrico-melodici oitanici. La specificità di tale tendenza emerge soprattutto nel confronto con tradizioni coeve, come quelle di area linguadociana o tolosana, frutto di ambienti più inclini alla fedeltà formale rispetto alla più antica tradizione occitanica¹⁷. È per via testuale che la ricostruzione di Asperti consente di collocare proprio in questo contesto le aggiunte allo *Chansonnier du roi*, valorizzando le analogie formali che legano tale repertorio alle *dansas* tradite dal canzoniere occitanico E come ai testi « a predominanza musicale » trasmessi dalla sezione di *descortz* del canzoniere occitanico M¹⁸. Proprio la connessione con quest'ultimo canzoniere, che si può ritenere di fattura napoletana nonostante la

17 S. Asperti, « Contrafacta provenzali di modelli francesi », *Messana*, vol. 8, 1991, p. 7-49.

18 S. Asperti, *Carlo I...*, *op. cit.*

recente messa in discussione da parte di Alison Stones¹⁹, è confermata – per quanto possibile, considerata l'esiguità dei riscontri – da quanto si riesce a intravedere della tradizione testuale dei *descortz* aggiunti allo *Chansonnier du roi*²⁰.

In mancanza di riscontri prossimi dal punto di vista della notazione e del repertorio musicale, l'onere del confronto con l'ipotesi napoletana (e con le eventuali controipotesi) ricade sull'analisi dei testi. Le peculiarità più evidenti della *mise en écrit* delle aggiunte provenzali sono l'assenza di qualunque tendenza alla francesizzazione dell'assetto fonomorfológico dei testi e l'estrema varietà delle identità grafiche degli scriventi. Sulle peculiarità della *scripta* occitanica delle aggiunte torneremo a breve, sugli aspetti di cultura scrittoria ci soffermeremo in questa sede per aprire alla possibilità che i caratteri paleografici possano avere una rilevanza ai fini dell'individuazione del contesto in cui sono state operate le aggiunte. La pratica di apporre aggiunte sulle carte dello *Chansonnier* ha determinato una situazione documentaria dal nostro punto di vista unica, ovvero la costituzione di un corpus di scritture la cui solidarietà materiale è la garanzia di una continuità negli intenti di copia e nella ricezione di pezzi che ben difficilmente potrebbe essere ricostruita sulla base di sole analogie paleografiche, spesso del tutto assenti.

Il tentativo di sfruttare il dato paleografico ai fini della datazione relativa delle aggiunte ha portato dei risultati interessanti per opera di Judith Peraino²¹. Tuttavia il criterio guida adottato, ovvero considerare un tratto conservativo l'intento mimetico rispetto alla *facies* codicologica del manufatto originario e un tratto innovativo l'adozione di atteggiamenti grafici più correnti, sembra produrre risultati sempre meno sicuri una volta che ci si allontana dal terreno meno sdruciolevole rappresentato

19 A.-Cl. Lamur-Baudreu, « Aux origines du chansonnier de troubadours M (Paris, Bibl. Nat. Fr. 12474) », *Romania*, vol. 109, 1988, p. 183-198; A. Stones, *Manuscripts Illuminated in France: Gothic Manuscripts 1260-1320*, London – Turnhout, Harvey Miller – Brepols, 2013, vol. 1, n. III-21, rileva come lo stile delle illustrazioni non abbia reali riscontri in quella dei codici connessi al contesto di produzione angioino. La studiosa propone come luoghi alternativi di confezione Aix-en-Provence o Avignone; nessuna di queste nuove proposte gode tuttavia delle evidenze di natura testuale che indicano Napoli, ambiente tra l'altro caratterizzato da un sincretismo che giustifica perfettamente la provenienza piccarda dell'illustratore.

20 Vedi *infra*, § 3.

21 J. Peraino, *Giving Voice to Love: Song and Self-expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 155-161.

dalle mani più imitative delle caratteristiche del manufatto originario, che è del tutto ragionevole considerare più antiche²². Ancora da indagare è invece la possibilità che gli aspetti paleografici possano contribuire a illuminare il contesto delle aggiunte e la cultura scrittoria di alcune delle mani che intervengono, tanto varie quanto in diversi casi accomunate da solide competenze nel campo della notazione musicale. I casi più stimolanti in quest'ottica sono prevedibilmente gli episodi dal carattere più avventizio, nell'ottica di un riscontro con le scritture correnti e in primo luogo cancelleresche. Il caso più eclatante in questo senso è quello rappresentato dalla mano – una corsiva molto corrente dai tratti fortemente antifrancesi – che copia due *rondeaux*, vdB 154 alla c. 1r e vdB 156 alla c. 5v. Le possibilità di riscontro puntuale delle grafie sono ovviamente limitate dalla non disponibilità delle carte della cancelleria angioina, distrutti dalle truppe tedesche in una rappresaglia nel settembre del 1943. Questo limita drasticamente ogni possibilità di indagarne l'eventuale sincretismo grafico.

La situazione linguistica e la produzione letteraria della Napoli angioina sono stati negli ultimi anni al centro di un rinnovato interesse critico, che ha portato a numerose nuove acquisizioni sia in termini di sintesi di dati noti che di nuove analisi²³. Mentre tuttavia l'adozione del francese come lingua letteraria nell'area del Regno costituisce un fenomeno capace di una stabilizzazione talmente solida da assumere caratteri di lungo periodo e di ritardare sostanzialmente lo sviluppo di un volgare letterario locale, la ricezione di forme lirico-musicali d'avanguardia è più immediatamente connessa alla capacità di ricezione e produzione di un preciso ambiente competente e in contatto diretto con la Francia come appunto era la corte angioina. Non si tratta soltanto di una scelta

22 È il caso, soprattutto, della mano che interviene alle c. f.^o 185r^o-187v^o nella copia dei due *descortz* *BEdT* 10,045 e 205,005, nonché della *dansa* – l'unica del repertorio occitanico ad essere attestata come pluristrofica – *BEdT* 244,001a. Riproduzioni ad alta definizione dell'intero codice sono accessibili sulla piattaforma web *Gallica* (all'indirizzo: gallica.bnf.fr).

23 Si rimanda, anche ai fini di un'apertura bibliografica, a F. Zinelli, « “je qui li livre scrive de lettres en vulgal”. Scrivere il francese a Napoli in età angioina », *Boccaccio angioino. Materiali per la storia di Napoli nel Trecento*, ed. G. Alfano *et alii*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 149-173; L. Minervini, « Il francese a Napoli (1266-1442). Elementi per una storia linguistica », *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, ed. G. Alfano, Firenze, Franco Cesati, 2015, p. 151-174; C. Lee, « Letteratura franco-italiana nella Napoli angioina? », *Francigena*, vol. 1, 2015, p. 83-108.

linguistica, ma di una vera e propria opzione culturale. Questa trova in effetti un contesto particolarmente verosimile negli anni della guerra del Vespro e della discesa in Italia di Roberto d'Artois²⁴, che vedono il momento di maggiore fioritura dell'*élite* francofona e occitanofona. Mentre l'esplosione demografica che aveva interessato la capitale negli anni immediatamente precedenti contribuì a dimensionarla in maniera duratura, la grande immigrazione delle classi dirigenti – e non solo – vedrà una inversione di tendenza già negli ultimi lustri del XIII secolo, in coincidenza con una progressiva convergenza linguistico-culturale con la nobiltà locale²⁵. Se nel XIV secolo le varietà francese e occitana rimarranno opzioni di primo piano nel plurilinguismo regnicolo, le condizioni per un ambiente culturalmente solidale alla Francia e in grado di recepire attivamente materiali complessi e avanguardistici quali le aggiunte allo *Chansonnier du Roi* non si ripeteranno. Si tratta della testimonianza di un ambiente sincretico, sovralocale ed effimero, la cui fisionomia è tanto affascinante quanto difficile da delineare.

LA LINGUA

L'analisi che segue verterà essenzialmente sulle aggiunte occitane allo *Chansonnier du Roi*. Queste sono caratterizzate, come anticipato, da una *scripta* estranea a fenomeni di francesizzazione. Già questo solo dato segna una discontinuità profonda rispetto al corpus originario del codice. I testi sono copiati costantemente senza attribuzione autoriale. Le principali aggiunte provenzali non unitestimoniali sono i *descortz* *BEdT* 10,045 e 205,005. Nel primo caso, la situazione delle attestazioni non sembra consentire una ricostruzione della tradizione manoscritta, né pare possibile individuare la fonte della specifica riscrittura trädita da *W*²⁶; nel secondo, sebbene alcuni

24 Sulla quale vedi ora J. Dunbabin, *The French in the Kingdom of Sicily. 1266-1305*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 101-119.

25 Si veda, anche come apertura bibliografica, L. Minervini, art. cit., p. 162-163.

26 W. P. Shepard, F.M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Northwestern University Press, 1950, n. 45; si veda, per la testimonianza eccentrica di W, J. H. Marshall, «The Isostrophic *descort* in the Poetry of the Troubadours», *Romance Philology*, vol. 35, 1981-1982, p. 130-157; E. Guadagnini, «*Sill, qu'es caps e guitz* (P.-C. 461,67a): un *descort*

aspetti della ricostruzione sembrano richiedere degli approfondimenti, la solidarietà tra W ed M pare estremamente probabile²⁷. A questi episodi si deve aggiungere la prima *cobla* di *BEdT* 96,002, componimento tradito integralmente da Ia e trasmesso da una tradizione autonoma²⁸. In questo caso la testimonianza di W è però doppiamente isolata: dal carattere prevalentemente musicale della testimonianza, estraneo agli altri testimoni, e dalla peculiarità della notazione musicale, eccezionalmente non mensurale che la rende un *unicum* all'interno del corpus delle aggiunte.

La *scripta* adottata dal copista di *BEdT* 10,045 ; 205,005 e della *dansa* *BEdT* 244,001a presenta dei tratti che la caratterizzano in parte come artificiosa o, forse, malsicura. In particolare, in *BEdT* 205,005 si rileva l'uso del digramma < hn > per notare la nasale palatale nelle serie rimiche *gasabn*: *mabn* (v. 100-100a) e *gasabna* : *plabna* : *remabna* : *mabna* : *babna* (v. 101-105). Le attestazioni di tale grafia sono rare, e i riscontri molto concentrati in episodi di tradizione ben specifici. In particolare, se ne riscontrano esempi nel canzoniere Sg, nei testi di Giraut de Bornelh ma episodicamente anche altrove²⁹. Tale grafia, forse una semplice variante posizionale della consueta < nh > ma certamente molto rara e quindi marcata, non compare negli altri testi copiati dalla mano antica e può quindi forse rimontare al modello di *BEdT* 205,005. In *BEdT* 244,001a si riscontra un ulteriore tratto grafico marcato, ovvero la forma *fab* (v. 41) con < h > per notare l'affricata palatale finale. Questa gode di attestazioni sia in contesto documentario che letterario³⁰, ma per quanto riguarda la tradizione lirica è attestata nel solo codice f³¹, copiato ad Arles e testimone di primissimo piano della produzione provenzale della prima metà del XIV secolo.

provenzale del secondo quarto del Duecento», *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes* (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), Roma, Viella, 2003, vol. 1, p. 395-405.

27 M. Calzolari, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena, Mucchi 1986, n. vii.

28 E. Guadagnini, « Riflessi di una tradizione autonoma: Blacatz, Blacasset e Guilhem Figueura nei canzonieri trobadorici IKa », *Rivista di studi testuali*, vol. 4, 2002, p. 131-139.

29 F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz 1987, p. 261.

30 A. Radaelli, *op. cit.*, p. 228; M. Pfister, « La localisation d'une scripta littéraire en ancien occitan (Brunel Ms 13, British Museum 17920) », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 10/1, 1972, p. 254.

31 F. Zufferey, *op. cit.*, p. 211-212.

In *BEdT* 461,020a, copiato da una mano differente e probabilmente più tarda, viene documentata la possibilità di una fonte occidentale, forse catalana. Portano in questa direzione l'uso della forma *am* da APUD (v. 1 e 12) e di *sie* (v. 12) come forma della terza persona del congiuntivo presente di *esser*, con < e > per vocale neutra centrale. Altrettanto interessante, anche in prospettiva strettamente linguistica, l'uso di < ll > per laterale palatale nelle forme *de llueng* (v. 4; ma *de lueng* subito dopo, al v. 5) e *enlliamma* (v. 9). Tale grafia è tutt'altro che ordinaria nel catalano medievale, ma le attestazioni, sebbene sparse e primariamente di ambito documentario, non sono numericamente trascurabili e in alcuni casi cronologicamente non lontane dalle aggiunte allo *Chansonnier du roi*³². Tuttavia ogni valutazione di questa grafia è da subordinare al problema della sua realtà fonica: ancora all'inizio del XIV secolo, infatti, la palatalizzazione di /l-/ è ben lontana dall'essere un fenomeno dominante nell'area linguistica catalana³³. In *BEdT* 461,230 la pista catalana sembra riemergere nella forma *exernida*, con grafia per fricativa palatale sorda molto spesso equivalente nelle varietà catalane alla grafia occitana < iss >. Infine, ancora in direzione occidentale potrebbe condurre il tratto foneticamente più marcato tra tutti quelli riscontrabili nella aggiunte provenzali, ovvero l'apertura del dittongo da O breve tonica davanti a palatale attestato in *BEdT* 461,020a nelle forme *fualla* (v. 1), *vual* (v. 3), *vualla* (v. 10), e *puascha* (v. 12)³⁴. Fenomeno pressoché isolato nella lingua letteraria – e in generale ignoto alle varietà occidentali – emerge tuttavia in due testi del BnF fr. 14973, miscellanea religiosa copiata in Catalogna durante il XV secolo³⁵.

È difficile dire, al momento, se queste emergenze linguistiche per tengano alle fonti o al contesto di copia; la corte di Carlo I doveva certamente contare una presenza catalana, determinata da quell'alleanza con il regno di Maiorca che era stata consolidata dal matrimonio tra Roberto d'Angiò e Sancha d'Aragona. Se non è possibile trarre da tali dati conclusioni storiografiche, emerge comunque con chiarezza la peculiarità assoluta delle aggiunte dello *Chansonnier* nel contesto del codice linguistico delle testimonianze liriche occitaniche.

32 J. Coromines, « La palatalizació de la l- inicial: data, orígens i extensió antiga del fenomen », *Entre dos llenguatges*, Barcelona, Curial, 1976, vol. 1, p. 70-72.

33 Vedi tra l'altro *ivi*, p. 78 per il dato significativo di rime conservative nel Capellà de Bolquera.

34 Si veda anche A. Radaelli, *op. cit.*, p. 234.

35 C. Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, Droz, 1935, n. 190. *Puasca* è forma attestata nella *Vie de saint Georges*, mentre *fualas* si legge nel *Dialogue du corps et de l'âme*.

LA MUSICA

La notazione musicale utilizzata nelle addizioni provenzali mostra dei tratti peculiari e di sfuggevole collocazione all'interno del panorama delle notazioni di fine XIII secolo. Se è fuori discussione l'esplicito mensuralismo della scrittura, più difficile resta trovare punti di riferimento per questi brani monodici, dove i riscontri per quanto concerne l'altezza cronologica interessata sono soprattutto polifonici. I copisti dei *descortz* e delle *dansas* sembrano usare un linguaggio notazionale solo in parte aderente alle teorie franconiane. Non si rileva inoltre alcun tipo di emancipazione per la semibreve sillabica, tratto innovativo fondamentale, tale valore si riscontra raramente e solo all'interno di figurazioni di *coniuncturae*, *currentes* o *ligaturae cum opposita proprietate*.

Alcuni casi mostrano elementi più innovativi, come le *dansa BEdT* 461,092 e 461,020, Nella prima si riscontrano alterazioni *a parte post* e *a parte ante* segnalate da punti, mentre nella seconda si riscontra un uso delle pause più articolato, che distingue tra pause di durate diverse, tratto del tutto assente nel gruppo di *descortz* e in altre *dansas*. Non si riscontra invece neanche in questi brani alcuna particolare novità rispetto alle semibreve, che fanno comparsa ancora solo in figurazioni complesse. Anche la mano musicale dei *descortz* e di *BEdT* 244,1a, ma anche in parte ancora quelle delle altre *dansas*, utilizzano una tipologia di notazione Franconiana « semplice »: ossia coerente nel rapporto tra grafia e significato mensurale di *ligaturae* e *coniuncturae*, ma che tuttavia si mostra priva, salvo un'unica eccezione, di singole semibreve portatrici di sillaba³⁶.

La notazione è troppo spesso uno degli elementi più sfuggenti quando viene utilizzata per una datazione specifica, come in questo caso: la possibile, se non certa, estraneità di questi manufatti musicali all'ambiente parigino, rende sconsigliabile accostarli agli sviluppi della polifonia

36 L'unico brano che mostra un linguaggio notazionale più complesso, unico a mostrare tratti pienamente franconiani è il *lai* RS 165a, del quale si fa astrazione nella presente sede e si rimanda al noto contributo di T. Karp, « Three Trouvere Chansons in Mensural Notation », *Gordon Arbol Anderson, 1929-1981: In memorium von seinen Studenten, Freunden und Kollegen*, Henryville-Ottawa-Binningen, Institute of Mediaeval Music, 1984, vol. 2, p. 474-494.

francese coeva. I compilatori di questo ristretto corpus occitanico, sembrano forse volontariamente utilizzare il minimo indispensabile delle tecniche notazionali coeve: la distinzione fondamentale tra lunga e breve, un sistema di *ligaturae*, sostanzialmente omogeneo, nonché una regolare applicazione del principio dell'*imperfectio*, mostrano un'*ordinatio figurarum* piuttosto matura. Rari sono tuttavia ulteriori artifici che si trovano nella polifonia coeva, la misura viene scandita, in maniera quasi monolitica dalla lunga perfetta, ed è assente, con poche eccezioni, un sistema di pause di diversa durata. I trattini verticali che compaiono, vengono usati soprattutto per scandire le unità più rilevanti del discorso musicale, che in questo caso, lontano da qualsiasi organizzazione modale assoluta, si modella intorno alla struttura del verso. Nella quasi totalità dei casi, la disposizione delle figure non fa che aderire alla metrica, cesellandone musicalmente la forma. Non è un caso che gli unici esempi di scrittura più articolata si ritrovino in due *dansas*, dove accanto a un principio di metrica verbale si innestano anche necessità di scansione coreutica.

Come è noto, la monodia vernacolare, sia nel Nord quanto nel *Midi*, è del resto trasmessa quasi esclusivamente priva di indicazioni ritmiche, non tanto per motivi di carenza tecnologica, quanto per una questione di statuto di genere. Come si può facilmente riscontrare nell'ampia sezione dedicata ad Adam de la Halle all'interno del codice miscelaneo W francese, la notazione mensurale è prerogativa della scrittura polivocale di mottetti e *rondeaux*, mentre per le canzoni e le *partures*, non si riscontra alcuna distinzione tra lunga e breve. Le canzoni mensurali dello *Chansonnier du Roi*, costituiscono quindi una notevole eccezione, anche se è discutibile se si possa parlare di un *unicum*. Questo gruppo di addizioni si distingue dal corpus originale non solo in quanto suo aggiornamento stilistico, ma anche perché trasmessa con una serie di informazioni sul ritmo della melodia, che nel panorama delle fonti della canzone monodica è stata ritenuta, fino a quel momento (e per molto tempo lo sarà ancora), superflua. Un'eccedenza di informazioni musicali, che tradizionalmente non si riteneva utile fornire. In questo contesto le addizioni mensurali dello *Chansonnier du Roi* rappresentano quindi un « eccesso » musicale, tanto eccezionale quanto sfuggente.

Oltre nell'appena citato di W francese, anche nelle fonti più tarde dotate di corredo melodico (ad esempio i canzonieri R e G per il *coté*

occitanico) l'omissione del ritmo non dipende da una effettiva mancanza di mezzi: i manoscritti della maggior parte della lirica galloromanza sono infatti coevi a un momento estremamente florido per lo sviluppo della scrittura musicale occidentale. Le cause della mancanza o della presenza esplicita del ritmo nella melodia vanno perciò ricondotte ad una precisa intenzionalità da parte del copista, piuttosto che a una sua presunta incompetenza. Per questo motivo la scelta di utilizzare una notazione mensurale, seppur appena tratteggiata, rappresenta una scelta singolare. Possibili sono le motivazioni a monte di tale scelta: all'infuori dell'evidente interesse musicale da parte dei copisti di queste addizioni, che avrebbe indotto a una scrittura ritmicamente più accurata, va considerata anche la novità dei generi lirico-musicali. A nuove forme, corrisponderebbero quindi anche nuove tecniche di scrittura, ipotesi che spiegherebbe anche perché al contrario la consueta canzone strofica di Blacasset sia stata copiata invece in notazione non esplicitamente mensurale, il che è di fatto un'eccezione nell'eccezione. Nel caso invece del *descort* *BEdT* 10,045, ci troviamo di fronte ad una vera riscrittura anche dal punto di vista musicale, giacché l'altro testimone dotato di melodia, il canzoniere occitanico R, benché più tardo, non fornisce invece indicazioni sul ritmo. Un interesse così marcato verso caratteri espressamente musicali ed esecutivi, può quindi suggerire che la copia di queste addizioni, più che mirare a costituire il monumento di una tradizione ormai interrotta, rappresentino la testimonianza di una pratica lirico-musicale ancora viva nel contesto della loro copia. Tale vivacità, non di consueto riscontrabile nella tradizione manoscritta, può quindi legarsi senza troppe difficoltà ad un ambiente come quello angioino, dove la *performance* di generi lirici, musicali e perfino coreutici, vecchi e nuovi, caratterizzava la vita di corte.

La stretta connessione – anzi, in linea di principio, l'inscindibilità – tra due oggetti di indagine come la lirica e la monodia medievale ha reso naturale la collaborazione tra specialisti di tradizioni testuali e tradizioni musicali. Il problema che abbiamo voluto affrontare in sede mostra una delle possibilità forse più interessanti offerte da questo tipo di collaborazione. Le aggiunte napoletane allo *Chansonnier du Roi*, infatti, rappresentano dei lacerti di tradizioni non canoniche e molto poco testimoniate altrimenti. Sia dal punto di vista testuale che da quello

musicale, si tratta di indizi minuti di un ambiente la cui importanza storica – sia in termini di attività creativa, sia in termini di impulsi offerti nel contesto più ampio della produzione romanza duecentesca – non può essere sottovalutata. Dal punto di vista della tradizione manoscritta, tuttavia, i suoi prodotti non sembrano essere diventati oggetto di una nuova canonizzazione, ma si sono innestati su repertori preesistenti e già strutturati. Si tratta di episodi una cultura artistica fortemente innovativa ma probabilmente percepita dai suoi stessi autori come il proseguimento di un'eredità, ovvero una produzione la cui conservazione era giustificata, dal punto di vista dei contemporanei, solo come integrazione e ampliamento. L'unione dell'approccio filologico e musicologico ci consentirà, crediamo, di superare i problemi posti da questa particolare configurazione della tradizione e di dare, con la consapevolezza dei posteri, il giusto rilievo ad una grande stagione creativa.

Alexandros Maria HATZIKIRIAKOS
Università di Verona

Maria Teresa RACHETTA
King's College London