



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

**Lo *Chansonnier du Roi***  
**Luoghi e autori della lirica e della musica europee del Duecento**

**Facoltà di Lettere e Filosofia**  
**Dottorato in Musica e Spettacolo**  
Curriculum di Storia e Analisi delle Culture Musicali

**Candidato**  
**Alexandros Maria Hatzikiriakos**

Tutor  
Prof. Emanuele Giuseppe Senici

Co-Tutor  
Prof. Davide Daolmi

*a Nicolò*

## Ringraziamenti

Seppur licenziata sotto il nome di un solo autore, questa tesi ha raccolto una considerevole quantità di debiti, nel corso dei suoi tre anni di gestazione, che mi è impossibile ignorare. Agli studi e al prezioso aiuto di Stefano Asperti devo non solo il fondamento di questo lavoro, ma anche un supporto indispensabile. Parimenti ad Anna Radaelli, sono grato per un sostegno costante, non solo scientifico ma anche morale ed emotivo. Non di meno, i numerosi consigli di Emma Dillon, spesso accompagnati da confortanti tazze di caffè nero e bollente, mi hanno permesso di (ri-)trovare ordine nel coacervo di dati, intuizioni e deduzioni che ho dovuto affrontare giorno dopo giorno. A Simon Gaunt devo un prezioso aiuto nella prima e confusa fase della mia ricerca. A Marco Corsi e Stefano Palmieri devo una paziente consulenza paleografica e a Francesca Manzari un'indispensabile *expertise* sulle decorazioni del *Roi*.

Ringrazio inoltre Davide Daolmi per la guida, il paziente aiuto e le numerose “pulci”; Maria Teresa Rachetta, filologa romanza, per aver lavorato e presentato con me i primi frutti di questa ricerca, lo *Chansonnier du Roi* per avermi dato l'opportunità di conoscere Maria Teresa Rachetta, l'amica; Livio Giuliano per ragionamenti improbabili ad ore altrettanto improbabili, sulla sociologia *arrageois*; Cecilia Malatesta e Ortensia Giovannini perché ... *il resto nol dico, già ognuno lo sa*.

A Emanuele Senici, oltre all'essermi stato tutor e maestro, devo anche l'aver ricoperto il ruolo ben più difficile dell'amico.

## Indice

Introduzione	p. 1
Capitolo 1 – Il codice	p. 13
Capitolo 2 – Il canzoniere	p. 67
Capitolo 3 – I lettori	p. 99
Capitolo 4 – Musiche da una corte effimera	p. 159
Colophon	p. 182
Bibliografia	p. 189
Trascrizioni	p. 200
Indice dei manoscritti citati	p. 258



## Introduzione

*...soni pereunt quia scribi non possunt.*

Lo studio dei manoscritti musicali rappresenta oggi una delle declinazioni più interessanti e produttive della musicologia medievale. Il rapporto con le fonti, siano esse orali, manoscritte, a stampa, audiovisive o multimediali, è indubbiamente alla base della ricerca musicologica di qualsiasi ambito; soprattutto quello medievale, dove lo studio bibliografico e materiale è stato la colonna portante di oltre un secolo di ricerca. Gli sconvolgimenti interni che hanno rivoluzionato la medievistica, musicale e non, alla fine dello scorso millennio, si sono riflessi anche sul rapporto con le fonti, cambiandone radicalmente la disciplina.

Parte dei nuovi contributi e delle nuove suggestioni per un differente approccio alle fonti medievali sono stati al centro di un'ampia e vivace discussione, i cui frutti si è voluto riunire, a torto o a ragione, sotto l'etichetta di *New Philology*. Non è questa la sede per entrare nel dettaglio di questo momento della storia della critica, e mi limiterò perciò a riportare alcuni dei tratti fondamentali e più utili al discorso. L'inizio della *New Philology* viene comunemente rintracciato ne *L'éloge de la variante* dello studioso francese Bernard Cerquiglini, un vero e proprio *pamphlet* al vetriolo, in cui l'autore critica senza riserve la filologia tradizionale, il metodo lachmaniano e il "buon manoscritto" di Bédier.<sup>1</sup> Cerquiglini pone al centro della sua riflessione la nozione, già zumthoriana, di *monvance*, da contrapporsi alla visione propria dell'ecdotica tradizionale, basata sul concetto di "errore". La destituzione della gerarchia stemmatica e, in generale, della predominanza del valore di un testimone su di un altro, apre una nuova prospettiva sulla scrittura medievale, dove ogni manoscritto assume, proprio in virtù delle proprie varianti, caratteristiche proprie e diventa un'oggetto di studio singolo e non replicabile.

Nonostante le molte e facilmente prevedibili critiche alle posizioni di Cerquiglini, una importante risposta al suo saggio viene da un gruppo di studiosi americani che, in un numero monografico della rivista *Speculum* del 1990, pubblica una serie di contributi imperniati intorno al ruolo della filologia alla fine del XX secolo.<sup>2</sup> Come ha giustamente notato Maria Caraci, la *New Philology* non può essere definita una scuola né propriamente un orientamento del tutto omogeneo bensì «un ambizioso progetto di rinnovamento della critica testuale medievista».<sup>3</sup> Alla base di questo rinnovamento vi sono alcuni obiettivi condivisi dalla maggior parte degli studiosi tra cui: l'ampliamento verso nuove prospettive, come la teoria della ricezione e la critica letteraria; la visione del manoscritto quale oggetto comunicante vivo e aperto; il confronto con i metodi di trasmissione orale. La *New Philology* è stata spesso accusata di essere una "non filologia" e di voler destituire i fondamenti della critica testuale. Tuttavia, nonostante alcuni dei punti più

---

<sup>1</sup> BERNARD CERQUIGLINI, *L'éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Seuil, Paris, 1989.

<sup>2</sup> Gli interventi occupano un'uscita monografica di «Speculum», LIV, 1990, n. 1.

<sup>3</sup> MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici. Volume II*. Lucca, LIM, 2009, p. 123.

aggressivi del pensiero di Cerquiglini possano offrire il fianco a critiche, la *New Philology* non è mossa da un desiderio totalmente anti-filologico. Non si tratta di una critica *alla* filologia, bensì di una critica *della* filologia. In anni che hanno visto l'affermazione dei Cultural Studies e della critica post-moderna, gli studi medievali sembravano esseri rimasti in uno stato di totale isolamento. Seppure da un punto di vista pratico, la *New Philology* abbia in parte cercato di destituire il ruolo dell'ecdotica, la cui importanza non può e non deve essere scalfita, a questa corrente rimane il merito di aprire un dialogo tra la critica testuale e il resto degli studi umanistici, ma soprattutto tra il Medioevo e il mondo contemporaneo.

Filologia materiale e critica letteraria sono state molto di frequente viste come discipline del tutto separate e autonome, se non contrastanti; nel migliore dei casi l'una preliminare all'altra. A tale distinzione tra descrizione e interpretazione può aver contribuito la deriva formalista del *New Criticism* a metà del secolo scorso. Tradizionalmente, inoltre, il testimone manoscritto è un oggetto ambiguo: è sì meritevole di aver conservato fino a noi un testo, ma anche colpevole di averlo corrotto. L'operazione di un editore funziona perciò al negativo: egli diffida dell'oggetto che studia e cerca di restituire il testo alla sua forma incorrotta e originaria. Negli ultimi decenni del millennio molti studiosi hanno riflettuto a tal proposito, ridefinendo il metodo e il ruolo stesso dell'ecdotica. Nel 1988 Jerome McGann si è domandato se l'editore, oltre a dover individuare e correggere una lezione differente, non dovesse anche chiedersi il perché di tale variante.<sup>4</sup> L'ecdotica può quindi tentare di capovolgere il suo ruolo. Se il procedimento consueto è quello di estrarre un ideale dal concreto (sia esso l'archetipo o il buon testimone), la peculiarità del manoscritto medievale può richiedere il percorso inverso. Sostiene infatti Thomas Tanselle che «what every artefact displays is the residue of an unequal contest: the effort of a human being to transcend the human [...] in writing down a message, one brings down an abstraction to the concrete».<sup>5</sup> Si deduce da questo l'impossibilità di astrarre un testo dalla suo supporto materiale, dalla sua realtà fisica. La forma diventa partecipe del significato e la scrittura non è più soltanto un'operazione di trascrizione ma anche un atto performativo. Tutto ciò è riassumibile nella formula, coniata da McGann, di “materialist hermeneutics”.

Del resto non è vero neanche che la filologia tradizionale è rimasta impassibile e impegnata soltanto nel campo dell'ecdotica, trascurando l'aspetto storico e culturale. Nel corso degli anni Ottanta avvengono infatti radicali innovazioni all'interno della filologia romanza, da ricondurre soprattutto tipo di approccio del tutto innovativo ai testimoni manoscritti. La cosiddetta “filologia dei canzonieri”, che nasce soprattutto per opera di d'Arco Silvio Avalle, affronta i codici delle letterature romanze non solo

---

<sup>4</sup> JEROME MCGANN, *The beauty of inflections: literary investigations in historical method and theory*, Oxford, Clarendon Press, 1985

<sup>5</sup> THOMAS TANSELLE, *A rationale of textual criticism*, Philadelphia, Princeton University Press, 1989. pp. 64-5.

come semplici contenitori, testimoni latori di errori da studiare ed emendare ma anche, e forse soprattutto, come individui materiali, dotati di valore storico e identità culturale intrinseche.<sup>6</sup>

Tale rinnovamento del dibattito filologico ha avuto naturalmente dei riflessi anche sulla musicologia medievale, dove il rapporto tra fonti ed edizioni è sempre stato fortemente problematico. Margaret Bent espone alcuni delle principali problematiche che il musicologo si trova ad affrontare in un codice musicale medievale. Bent è consapevole che la trascrizione di un mottetto o di una messa polifonica da una fonte manoscritta consiste nella traduzione da un linguaggio notazionale all'altro:

[...] unless we learn to use a score, any score, with allowance for what it distorts and what it doesn't tell us, and to read it with allowance for what we are missing. Verbal translations are read with such awareness. A reader familiar with the original language knows that puns and verbal flavours are being missed, and may make a partial attempt to restore that original while reading the translation. Musical translations offer the same challenge.<sup>7</sup>

Bent è molto acuta nell'individuazione puntuale dei limiti dell'ecdotica tradizionale e la sua riflessione mette più o meno esplicitamente in rilievo l'importanza del manoscritto come oggetto fisico per l'analisi musicologica.

Nella riflessione recente sui manoscritti musicali una svolta importante avviene con lo studio del 2002 di Emma Dillon sul *Roman de Fauvel*.<sup>8</sup> Come esplicita il titolo del suo libro *Medieval music making and the Roman de Fauvel*, l'oggetto della ricerca riguarda soltanto le interpolazioni del celebre romanzo, quanto il processo di creazione del singolo testimone. Dillon si concentra sui processi di produzione del manoscritto, delle peculiarità materiali e dell'importanza che la musica ha avuto nella sua realizzazione. Tale ricerca non solo apre una finestra sull'affascinante realtà delle botteghe scrittorie, musicali e non della Parigi tra Due e Trecento, ma offre anche un valido modello per uno studio più ampio della realtà materiale della musica medievale.<sup>9</sup> Il caso delle musiche di fr. 146, interpolazioni musicali a un manoscritto

---

<sup>6</sup> Mi riferisco in particolare a D'ARCO SILVIO AVALLE, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in ALFREDO STUSSI, *La critica del testo*, Bologna, Il mulino, 1985. pp. 363-382. Per una sintesi di questa prospettiva critica e relativa bibliografia cfr. LINO LEONARDI *Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avalle*. In FRANCESCO LO MONACO, LUCA CARLO ROSSI, NICCOLÒ SCAFFAI (ed), "Liber", "Fragmenta", "Libellus" prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2006.

<sup>7</sup> MARGARET BENT, *Editing early music: the dilemma of translation*, p. 374, «Early Music», XXII, 1994, n.3, pp. 373-74+376-92.

<sup>8</sup> EMMA DILLON, *The Medieval Music-Making and the Roman de Fauvel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

<sup>9</sup> A Emma Dillon si deve anche una breve ma completa riflessione metodologica sui manoscritti musicali del medioevo cfr. EMMA DILLON *Music Manuscripts* in EVERIST *The Cambridge Companion ...*. In italiano è invece

prevalentemente letterario, ci permette di ampliare la visione consueta sulle fonti musicali. Lo studio dei manoscritti musicali non può essere ristretto ai codici contenenti solamente musica, ma può e deve concernere anche quelle fonti in cui la musica sembra avere apparentemente (o ha realmente) un ruolo minore, se non addirittura assente. Invece di manoscritti musicali sarebbe più utile parlare di musica nella scrittura medievale, aprendo a riflessioni sul rapporto delle forme musicali e della notazione con le miniature, con le tecniche scrittorie e i metodi di compilazione di ogni manoscritto. È sempre più diffusa, infatti, la convinzione che esista una articolata strategia compositiva nell'ideazione e nella costruzione di un codice, che si esprime nella dialettica tra testo, immagini e notazione, spesso ai fini di un unico progetto narrativo.

Molti lavori importanti degli ultimi dieci anni seguono chiaramente questa prospettiva. Tra questi è necessario almeno citare i vari contributi di Elizabeth Randell Upton sul Codice Chantilly, che costituiscono uno studio fondamentale su una delle fonti principali dell'*Ars Subtilior*. Randell Upton cerca di andare oltre lo studio del solo repertorio e della complessità della sua notazione, argomento certamente non ancora esaurito ma non privo di una cospicua letteratura. Il codice Chantilly viene quindi affrontato non solo come testimone di un'importante repertorio musicale, ma anche cercando di ricostruire la storia del manufatto, dalla sua fase di creazione fino a suoi successivi possessori, studiosi e "lettori".<sup>10</sup> Un altro recente studio che segue questa linea critica è la tesi di dottorato di Sean Paul Curran, sul manoscritto La Clayette.<sup>11</sup> Si tratta di una fonte molto particolare, non un manoscritto musicale ma un codice di testi religiosi volgari a cui sono stati aggiunti dei fascicoli contenenti un nutrito *corpus* di mottetti latini e bilingue. Nonostante le addizioni musicali siano sempre state ritenute come aggiunte estranee al resto del codice, Curran si serve di una meticolosa analisi codicologica, paleografica e notazionale per dimostrare come i mottetti rientrino invece pienamente nel progetto devozionale del codice.

---

disponibile un'importante antologia di studi internazionali sulla materialità delle fonti musicali, non solo medievali, cfr. CARLO FIORE (ed.) *Il libro di musica: per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, Palermo, L'Epos, 2007.

<sup>10</sup> ELIZABETH RANDELL UPTON, *The Creation of the Chantilly Codex (Ms. 564)*, «Studi Musicali», NS, III, 2012, n. 2; ma anche il suo *Music and Performance in the Later Middle Ages*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

<sup>11</sup> SEAN PAUL CURRAN, *Vernacular Book Production, Vernacular Polyphony, and the Motets of the "La Clayette" Manuscript* (Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 13521), tesi di dottorato, University of California, Berkeley, 2013. Parte del lavoro è edito come *Writing, Performance and Devotion in the Thirteenth-Century Motet: the 'La Clayette' Manuscript*, in HELEN DEEMING AND ELIZABETH EVA LEACH (ED), *Manuscripts and Medieval Song: Inscription, Performance, Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 193–220, e *Composing a Codex: The Motets in the 'La Clayette' Manuscript* in JUDITH PERAINO, (ED), *Medieval Music in Practice: Essays in Honor of Richard Crocker*, Middleton, WI, American Institute of Musicology, 2013, 219–53.

## Lo *Chansonnier du Roi* tra filologia e musicologia

Il caso dello *Chansonnier du Roi* (BNF fr. 844) è utile per comprendere le specifiche sfide metodologiche poste del canzoniere medievale. Noto agli studiosi di lirica francese con la sigla °M e ai provenzalisti come \*W, fr. 844 è una delle fonti più antiche del *corpus* trovierico e trovadorico, probabilmente secondo solo al canzoniere °U. Il *Chansonnier du Roi* è un oggetto estremamente complesso per il suo contenuto, le sue caratteristiche codicologiche e il suo valore storico. Oltre ad essere una collezione fondamentale di lirica medievale, infatti, il codice raccoglie anche un gruppo di quarantotto mottetti a due e tre voci, una sezione di *lais*, nonché addizioni successive di composizioni monodiche francesi, provenzali e latine di vario genere, *estampies* e *ductia*, tra le prime attestazioni manoscritte di musica strumentale a noi pervenute. La storia della compilazione del manoscritto, iniziata intorno al 1260 e continuata fino agli inizi del XIV secolo, nonché la varietà di notazioni (dalla quadrata, alla mensurale di tipo franconiano) e di generi rendono lo *Chansonnier du Roi* un *unicum* nell'ambito dei canzonieri, una *summa* delle forme e degli stili musicali del Medioevo europeo. Dal punto di vista materiale il codice si rivela molto caotico: numerosi sono stati gli interventi di interpolazione e di aggiunta al *corpus* più antico, sia di singoli testi che di interi fascicoli, e lo stesso nucleo originario presenta attualmente una fascicolazione alterata. È tuttora incerta inoltre la storia della compilazione e della committenza del *Roi*; diversi studiosi hanno proposto numerose ipotesi, che esporrò poco oltre. L'oggetto si presenta quindi sostanzialmente come un coacervo di generi, scritture e tradizioni diverse, nonché un punto d'interesse comune a più discipline.

Tale amalgama riguarda anche la storia degli studi sul *Roi*. Fin dalla sua fase di esordio, infatti, il codice è stato oggetto di attenzioni congiunte da parte della musicologia e della filologia testuale. La prima e finora unica edizione facsimile del *Chansonnier du Roi* risale al 1938, per opera del musicologo alsaziano, di formazione filologica, Jean Beck e di sua moglie Louise.<sup>12</sup> Jean Beck fu uno dei principali protagonisti della prima grande fase di ricerca musicologica sul *corpus* trovadorico e trovierico a cavallo tra Otto e Novecento. Insieme a Pierre Aubry e Friedrich Ludwig fu uno dei promotori della discussa teoria dei modi ritmici e della loro applicazione alla monodia profana.<sup>13</sup> La sua edizione del *Roi* faceva parte di un

---

<sup>12</sup> JEAN BECK; LOUISE BECK, *Les chansonniers des troubadours et des trouvères: le Manuscrit du Roi: fonds français n. 844 de la Bibliothèque Nationale*. 2 voll. *Corpus cantilenarum medii aevii*, no. 2, ser. 1. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938.

<sup>13</sup> Beck fu protagonista insieme a Aubry altresì di un celebre alterco accademico, passato poi a vie giudiziarie, riguardo la paternità della suddetta teoria modale. La vicenda ebbe una certa risonanza al tempo e generò la leggenda della morte di Aubry, per mano dello stesso Beck durante un duello riparatore. Aubry morì effettivamente poco tempo dopo il verdetto del tribunale che assegnava a Beck tale paternità, ma la faccenda del duello rimane tuttora dubbia. Cfr. al riguardo JOHN HAINES, *The 'Modal Theory', Fencing, and the Death of Pierre Aubry*, «Plainsong and Medieval Music», VI, 1997, 143-50.

ambizioso progetto scientifico, il *Monumentum cantilenarum lyricorum Franciae medii aevii*, che prevedeva la pubblicazione in otto volumi delle principali fonti della monodia medievale francese con annesse trascrizioni. Il progetto, dopo molte modifiche e difficoltà materiali, si fermò all'edizione di due soli canzonieri, il *Cangè* (BNF fr. 846) e, per l'appunto, lo *Chansonnier du Roi*. L'approccio degli editori al nostro canzoniere è molto particolare: i Beck non si limitano a presentare il codice in edizione fotografica, nel suo stato di fascicolazione attuale e corredato con un ricco apparato critico, ma pubblicano una vera e propria ricostruzione del manoscritto, montando la sequenza delle immagini secondo l'ordine della fascicolazione originaria da loro ipotizzata. Lo spirito di tale operazione appare molto vicino a un pensiero critico lontano dalla concezione ecdotica moderna, ma trova la sua origine nella lettura storica che i Beck espongono in apparato. La convinzione dei Beck che il manoscritto sia stato commissionato e posseduto da Carlo d'Angiò si poggia su alcune considerazioni di tipo materiale, tra cui la rigida gerarchia che caratterizza l'ordine per autore del canzoniere, la collocazione in terza posizione delle canzoni dell'angioino, il numero rilevante di canzoni provenzali e la presenza di composizioni autografe del re di Napoli.

Molti di questi punti sono stati messi in discussione da studi più recenti, che avrò modo di approfondire nel corso della ricerca, ma uno in particolare necessita di qualche considerazione immediata. L'interesse dei Beck nel legare il codice alla figura di Carlo d'Angiò tradisce in maniera evidente il loro modo di intendere il canzoniere medievale come rappresentazione individuale del singolo. La prestigiosa fattura, la ricchezza di miniature, le caratteristiche del *corpus* contenuto, l'organizzazione della raccolta, tutti questi elementi sono espressione della persona pubblica di un celebre monarca ma anche dei suoi gusti personali e delle sue preferenze poetiche e musicali. Tale lettura, di indubbio fascino per l'interprete moderno, mostra il canzoniere come la manifestazione di una soggettività cosciente; la ritroveremo, seppur in forme diverse, anche nei testi di altri studiosi. L'edizione dei Beck rimane tuttavia controversa, e, dal punto di vista dell'interpretazione dei dati materiali, può dare adito a riserve. Nonostante si tratti dell'unica edizione facsimile commentata ad oggi esistente e sia un punto di partenza fondamentale per lo studio di fr. 844, va presa con le dovute precauzioni. L'ipotesi di fascicolazione originaria e l'attribuzione di Carlo d'Angiò come committente, supervisore della compilazione e perfino autore di alcune canzoni del codice sono state contestate. Tuttavia il lavoro rimane oggi proficuo per comprendere un particolare modo di avvicinarsi alle fonti medievali, forse metodologicamente superato, ma utile allo storico delle idee.

Una delle prime e più rilevanti risposte all'edizione del *Chansonnier du Roi* venne da Hans Spanke, importante filologo tedesco e compagno di studi dello stesso Beck.<sup>14</sup> Nel suo lungo articolo-recensione del 1943, Spanke critica severamente alcuni dei punti più importanti dell'operazione dei Beck. Il filologo tedesco mette in risalto la quasi totale assenza di riferimenti agli studiosi precedenti, soprattutto nomi importanti quali Gaston Raynaud, Friedrich Ludwig e Friedrich Gennrich, ma soprattutto critica il legame con Carlo d'Angiò e le attribuzioni delle canzoni cosiddette "autografe". Spanke si rivela molto scettico a proposito del particolare restauro effettuato dai Beck, soprattutto riguardo l'ordine di fascicolazione. Il recensore è molto cauto nelle attribuzioni, a suo dire troppo soggettive, e ripropone l'uso della cartulazione attuale del manoscritto. Oltre alla stroncatura dei Beck, l'articolo di Spanke è utile soprattutto per la sua parte *costruens*, un'ampia e accurata descrizione e interpretazione paleografica del manoscritto, ad oggi tuttora utile e interessante.

Dopo il 1943 troviamo una cesura di rilievo nella storia degli studi dello *Chansonnier du Roi*: l'articolo di Spanke non solo costituisce l'ultimo lavoro importante su questo codice fino alla metà degli anni Novanta, ma rappresenta anche l'ultimo momento di dialogo tra filologia romanza e musicologia sul tema. Tutti i contributi successivi sono frutto di lavori specialistici, svolti separatamente all'interno di una delle due discipline e utilizzando quasi esclusivamente le proprie metodologie di ricerca. Tale situazione incarna anche la maggiore emancipazione e l'affinamento degli strumenti critici di entrambe le materie, che ha caratterizzato la loro storia nella seconda metà del Novecento. Tale "divorzio" tra musicologia e filologia testuale ha però prodotto anche un'inspiegabile sordità reciproca e spesso incomprensioni.

Gli studi sul *Roi* conoscono una seconda e più recente fortuna a partire dall'ultimo decennio del secolo scorso. A richiamare per prima l'attenzione sulle sue peculiarità codicologiche è Maria Carla Battelli in un suo contributo del 1992.<sup>15</sup> Battelli parte dalla constatazione del carattere estremamente caotico dello stato attuale del codice, riscontrabile soprattutto nel confronto tra l'indice posto in apertura del manoscritto e il contenuto effettivo del canzoniere. Contrariamente a quanto ipotizzato da Spanke, Battelli ritiene che l'indice sia stato compilato proprio per il *Roi* e non per un altro esemplare della stessa famiglia stemmatica, e propone quindi una sua ipotesi di ricostruzione della fascicolazione originale che sia coerente con la tavola iniziale. Il suo contributo, di natura sostanzialmente codicologica, chiarisce chiaramente molti dei problemi di lettura del codice anche allo studioso meno allenato alla filologia

---

<sup>14</sup> HANS SPANKE, *Der Chansonnier du Roi*, «Romanische Forschungen», LVII, 1943, pp. 38-104. Altre recensioni più sintetiche si trovano ad opera di Mario Roques in «Romania», LXV, 1939, pp. 143-44, e di Artur Langfors in «Neuphilologischen Mitteilungen» XL, 1939, pp. 350-52.

<sup>15</sup> MARIA CARLA BATTELLI, *Il codice Parigi, Bibl. Nat.f.fr 844: un canzoniere disordinato?* in *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno, Messina, Università degli studi - Facoltà di Lettere e Filosofia (19-22 Dicembre 1991)*, a cura di S. Guida e F. Latella, 2 voll, Messina, 1993, I, pp. 273-308.

materiale. Battelli è inoltre tornata più volte su questo canzoniere, considerandolo all'interno della tradizione manoscritta oitanica, con ulteriori interventi fondamentali per tentare di comprendere il contesto culturale del *Roi*.<sup>16</sup>

Un ulteriore passo nell'interpretazione storica dello *Chansonnier du Roi* viene da un suggestivo libro di Stefano Asperti del 1995 incentrato sulla lirica trovadorica alla corte di Carlo d'Angiò.<sup>17</sup> Nel tentativo di ricostruire l'ambiente letterario della Napoli angioina, Asperti rilegge le addizioni provenzali del *Roi* alla luce della tradizione musicale e poetica della corte reale di Carlo I. Le *dansas* e gli altri generi rappresentati nelle aggiunte provenzali del *Roi* sarebbero quindi stati copiati in aere napoletano e il manoscritto portato nella capitale angioina da Roberto II d'Artois, nipote di Carlo. Questa ipotesi aiuta forse a chiarire la storia e la geografia del *Roi*: copiato nell'Artois, come testimonierebbe la predominanza di trovieri artesiani nella raccolta, il manoscritto viene portato a Napoli da Roberto non prima del 1282, forse come dono all'illustre zio, qualora non fosse già di proprietà angioina come ritenevano i Beck. Lì molti dei numerosi spazi e fogli bianchi del manoscritto vengono riempiti con nuovi testi e nuove musiche, molto distanti per metrica, genere, scrittura e notazione dal *corpus* più antico. Il *Roi* rivestirebbe così l'importante ruolo di rarissimo testimone della vita culturale della corte angioina di Napoli prima del Trecento.

Diverse prospettive di interpretazione vengono invece da due tesi dottorali nord americane della metà degli anni Novanta. La prima, *New music, notions of genre, and the "Manuscript du Roi" circa 1300*, discussa da Judith Peraino a Berkeley nel 1995, tratta quasi esclusivamente delle addizioni posteriori; la seconda, *The musicography of the "Manuscript du Roi"*, discussa da John Haines all'Università di Toronto nel 1998, si concentra invece su questioni di filologia materiale sotto una prospettiva musicologica. Sebbene sia cronologicamente successivo, discuto in questa sede prima il lavoro di Haines, in quanto presenta considerazioni più generali.

Nell'introduzione alla sua tesi Haines fa una esplicita dichiarazioni di intenti e metodologie, ossia offrire un'analisi principalmente materiale del manoscritto, limitata a elementi codicologici, notazionali e di paleografia musicale: «The dissertation purports to be nothing more than this, "The musicography of the *Manuscript du Roi*". Other topics such as script and melodic analysis for example, still await thorough

---

<sup>16</sup> MARIA CARLA BATTELLI *La ricezione della lirica provenzale nei codici M (B.N.f.fr. 844) e U (B.N.f.fr. 20050): alcune considerazioni*, in *Contactes de langues, de civilisations et intertextualité, IIIe congrès international de l'AIEO Montpellier 1992* Vol. 2, pp. 595-606 e *Le antologie poetiche in antico francese, cit.*

<sup>17</sup> STEFANO ASPERTI, *Carlo I d'Angiò e i trovatori: componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trovadorica*, Ravenna, Longo, 1995, in particolare il capitolo 6, *Canzoni per ballo e musica nuova 2: il canzoniere W (=canz. franz. M)*, pp. 121-33.



analyses. The graphic study of musical signs is the chosen focus here».<sup>18</sup> Haines vuole altresì definire i limiti di una nuova branca della filologia musicale, da lui definita *musicography*. Tale disciplina si pone l'obiettivo di analizzare le fonti musicali non solo dal punto di vista della notazione, ma anche da quello della *mise en page*, della rigatura e dell'analisi dettagliata delle scritture musicali; in pratica una sorta di contraltare musicologico della paleografia e codicologia tradizionali. Accanto a questa prospettiva, sotto cui conduce la quasi totalità della sua ricerca, Haines propone anche un'interessante storia del manoscritto, dalla compilazione del nucleo originario fino alle sue vicende in età moderna, all'arrivo nella *Bibliothèque du Roi*, e alla sua ricezione critica nel Novecento. Uno dei punti focali del lavoro di Haines si trova nella sua proposta di lettura della compilazione del *corpus* principale del *Roi*. Lo studioso riprende la tesi, già avanzata dallo storico Jean Longnon, della commissione del codice da parte del signore crociato Guillaume de Villehardouin.<sup>19</sup> Sulla base di una nuova interpretazione codicologica, Haines propone una lettura alternativa della sua storia. La posizione centrale nel primo fascicolo della sezione del Principe di Morea, interpretato da Longnon come Villehardouin, e la difficoltà di collocare M all'interno di un preciso *scriptorium* francese, vengono addotte dallo studioso come prove della propria interpretazione storica. Haines ribadirà la sua posizione in due articoli, usciti a distanza di dieci anni.<sup>20</sup>

Judith Peraino si è interessata molto a lungo al *Manuscrit du Roi*, riprendendo e ampliando la sua ricerca in più pubblicazioni. Nel già citato *Re-placing Medieval Music* propone una suggestiva interpretazione delle addizioni di M alla luce di due famosi trattati di musica e versificazione del primo '300, il dantesco *De vulgari eloquentia* e il *De musica* di Johannes de Grocheio.<sup>21</sup> Il punto a mio avviso fondamentale del suo intervento è la visione post-moderna che Peraino offre delle addizioni, o meglio del rapporto tra le liriche aggiunte e il *corpus* originario. Le operazioni di aggiunta che riguardano sia il riempimento di spazi bianchi, che quello dei tetragrammi vuoti ma con un testo già copiato, rappresentano per la studiosa delle scritture "al margine", il cui centro è costituito dalle liriche più antiche. Esiste quindi un rapporto dialogico, una tensione, tra il *corpus* originario e la sua alterità, le addizioni. Si tratta nello specifico di un'alterità di genere: Peraino mette in risalto le differenze metriche e melodiche delle addizioni, che si rivelano forme e strutture orientate verso una tradizione poetico-musicale ormai lontana dalle *cansos* e dalle *chansons* dei

---

<sup>18</sup> JOHN HAINES, *The Musicography of the "Manuscrit du Roi"*, tesi di dottorato non pubblicata, University of Toronto, 1998. p. vii.

<sup>19</sup> JEAN LONGNON, *Le prince de Morée chansonnier*, «Romania», LXV, 1939, pp. 95-100.

<sup>20</sup> JOHN HAINES, *The transformations of the "Manuscrit du Roi"*, «Musica Disciplina», LII, 1998-2002, pp. 5-43, e *The songbook for William of Villehardouin, Prince of the Morea (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Français 844): A Crucial Case in the History of Vernacular Song Collections* in SHARON E. J. GERSTEL, *Viewing the Morea: Land and People in the Late Medieval Peloponnese*, Dumbarton Oaks Byzantine Symposia and Colloquia, Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013. Di questo articolo discuterò in particolare nelle conclusioni.

<sup>21</sup> JUDITH PERAINO, *Re-placing ...*. La lettura dei due trattati compare anche nella prima parte della sua tesi.

secoli XII e XIII, e più prossima allo stile del primo Trecento. Un'ulteriore prospettiva si trova nel suo contributo più recente, il volume *Giving voice to love: song and self-expression from the troubadours to Guillaume de Machaut* del 2011.<sup>22</sup> L'operazione che la studiosa cerca di compiere è ripercorrere la soggettività e l'espressione dell'Io nella lirica della Francia medievale attraverso la riflessione e l'analisi dei suoi testi e delle sue musiche. Nei capitoli centrali del libro, in particolare il terzo (*Changing the subject of the "Chanson d'amour"*), Peraino ritorna sullo *Chansonnier du Roi*, questa volta considerandolo integralmente. La studiosa propone di leggere i canzonieri medievali come espressione della soggettività dello scrivente, che viene elevato dal ruolo di semplice esecutore materiale a vera e propria individualità autonoma, impressa sulla pagina del manoscritto. Tale lettura prende spunto dalla possibile esistenza di *booklets*, come quelli di Thibaut de Champagne o Gace Brulé, ossia dei fascicoli di un singolo autore che circolavano sciolti e costituivano una parte importante del materiale necessario alla compilazione di un canzoniere. In questo senso anche le addizioni posteriori vengono lette da Peraino come espressioni di soggettività autocoscienti. Gli scribi delle nuove musiche rielaborerebbero le *chansons* trovieriche, ormai appartenenti ad un'estetica precedente, con forme e linguaggi nuovi e più vicini alla loro sensibilità individuale. Peraino propone riflessioni originali e sicuramente alternative a quanto proposto dagli studiosi a lei precedenti e contemporanei.

### **Struttura del lavoro**

La tesi si articola intorno a due aspetti in particolari dello *Chansonnier du Roi*. Nella prima parte mi occupo del canzoniere in quanto oggetto librario, e della sua storia relativamente più antica, dal progetto compilativo originario fino all'inserimento del *libellum* Mt. Nel primo capitolo affronto gli aspetti materiali del codice: mani, decorazioni e soprattutto la struttura codicologica. Nel secondo mi occupo soprattutto di ricostruire la *ratio* compilatoria e, se possibile, il suo significato, alla luce della tradizione della lirica e della musica francesi del Duecento; completa il capitolo una tavola descrittiva del contenuto del manoscritto.

Nella seconda parte affronto invece l'aspetto più interessante della storia del codice, ossia il suo arrivo nella Napoli angioina di fine Duecento. Nel terzo capitolo presento una lettura soprattutto storica delle addizioni, mentre nel quarto approfondisco la mia lettura angioina delle addizioni, cercando di inserirle nel contesto delle conoscenze attuali sulla Napoli di fine Due e inizio Trecento.

Nel "*Colophon*", cerco di trarre delle conclusioni, seppur brevi e provvisorie, ad una delle questioni che penso abbia più tormentato la storia degli studi, soprattutto musicologici, di questo canzoniere, ossia il

---

<sup>22</sup> JUDITH PERAINO, *Giving voice to love: song and self-expression from the troubadours to Guillaume de Machaut*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

problema dell'Autore. NOTA: Come già si sarà osservato nel corso di queste prime pagine, invece della segnatura o delle consuete sigle ho scelto volontariamente di chiamare il codice *Chansonnier du Roi*. Innanzitutto perché nessuna delle sigle tradizionali, come dirò a breve, può essere correttamente estesa a tutto l'oggetto e, in secondo luogo, per evitare confusione con gli altri testimoni lirici che andrò a citare nel corso di questo elaborato. Sul perché preferisca chiamarlo *chansonnier* invece che *manuscrit* darò risposta nel capitolo secondo.

**Nota:** Per evitare equivoci, ho scelto di riferirmi al codice come *Chansonnier du Roi* o semplicemente *Roi*. Nel corso del lavoro tuttavia faccio costante riferimento anche ad altri codici della lirica francese e provenzale tramite le sigle consuete, antepoendo un simbolo distintivo per le due tradizioni: ° per le sillogi oitaniche, \* per quelle occitane.

# Capitolo 1

## Il codice

### **Struttura generale allo stato attuale.**

Il codice francese 844 della Biblioteca Nazionale di Parigi è un manoscritto di estrema complessità, sia per via dell'articolata struttura codicologica, che per l'eterogeneità di fonti e di tipologie dei diversi corpora che lo compongono. A questa situazione di complessità si interseca un fattore di caoticità sostanziale derivato dalle numerose perturbazioni che la fascicolazione del manoscritto ha subito a numerosi livelli della sua storia ma anche dallo stato di incompletezza con il quale il codice ha lasciato l'atelier. Va da sé che la complessità della materia componente il codice, unita alla caoticità della forma generata dalla stratificazione di aggiunte, sottrazioni e alterazioni sostanziali dell'ordine e della facies del manufatto ne hanno complicato sempre più la lettura critica. È oggi, al lettore moderno, estremamente faticoso orientarsi al suo interno, evitando il rumore di informazioni ed elementi disordinati che si generano sfogliandone anche solo velocemente le carte. Nel corso di questo e del capitolo successivo si cercherà di orientare a una lettura del codice più "ordinata", decodificandone prima l'aspetto attuale e quindi cercando di comprendere i motivi di tale disordine.

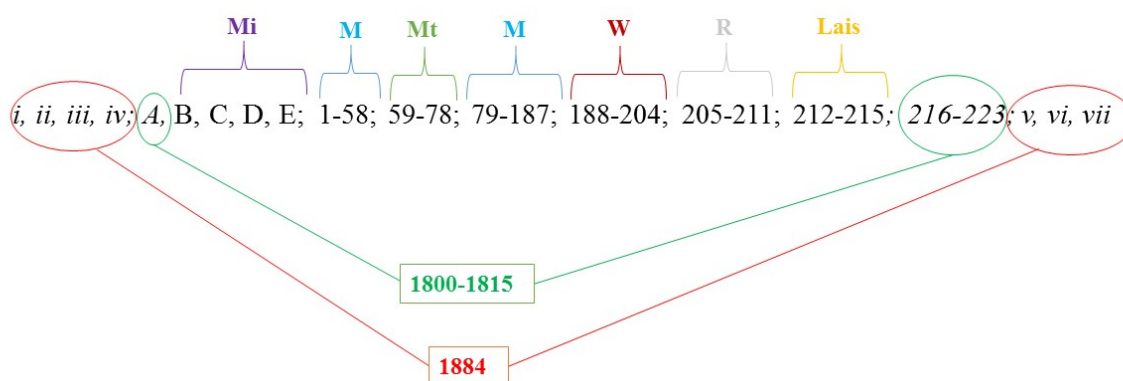
Iniziamo quindi con descrizione della composizione materiale del codice al suo stato attuale. Come si ritrova nello schema, il manoscritto consta di 213 carte pergamenee, sebbene alla cartulazione se ne contino erroneamente 215.<sup>1</sup> Queste carte costituiscono lo *Chansonnier du Roi*, comprendente una tavola descrittiva del suo contenuto, detta °M<sup>i</sup>, un'importante sezione di lirica francese, chiamata °M, il *Liederbuch* di Thibaut de Champagne denominato °M<sup>t</sup>, la sezione provenzale \*W, una collezione di mottetti, siglata R da Friedrich Ludwig, e una breve sezione di *lais* in lingua ibrida francese-provenzale. A guardia del canzoniere si aggiungono anche otto fogli di guardia cartacei, che proseguono la numerazione fino a c. 223, sebbene il recto degli ultimi due riporti la cifra barrata, probabilmente dalla stessa mano che li ha numerati. La numerazione è stata probabilmente applicata contemporaneamente alla legatura attuale, che sui piatti riporta la sigla di età napoleonica "RF" (*Rèpublique Française*) e vanno perciò ricondotte al primo quindicennio

---

<sup>1</sup> Chi ha numerato le carte, probabilmente la stessa mano primo-ottocentesca che ha ricopiato la tavola °M<sup>i</sup> alle cc.216-221, ha saltato erroneamente la c. 11 e fuso nel conteggio la c. 154 alla 153, per segnalare la lacuna che intercorre in quel punto.

dell'Ottocento.<sup>2</sup> Il canzoniere è dotato inoltre di una tavola originale (cc. B-E) coeva al corpus principale, denominata tradizionalmente Mi, ma che non rappresenta in nessun modo un vero indice del manoscritto, poiché priva di riferimenti precisi e ne rispecchia solo in parte il contenuto effettivo. Il rapporto tra tavola e canzoniere è stato a lungo oggetto di discussione e sarà al centro di più approfondita trattazione a breve.

Il manoscritto mostra tracce di un'operazione di restauro più recente come si nota dall'aggiunte di una serie di carte di guardia (numerate in numeri romani corsivi), chiaramente meno usurate e di qualità diversa. A c. iv, una nota del conservatore datata 31 Luglio 1884 riporta un conteggio delle carte e un censimento delle carte mancanti e danneggiate, e ci permette, con molta probabilità, di ricondurre questo ultimo intervento d'aggiunta alla data riportata. Lo schema seguente rende quindi in forma grafica il manoscritto allo stato attuale.



Nel 1980 il manoscritto ha inoltre subito un restauro, finalizzato soprattutto a rinforzare i fogli danneggiati e a fissare le carte non più solidali. In questa occasione sono stati anche coperti i tagli causati dall'asportazione delle miniature con delle toppe di pergamena moderna. Tale operazione ha però coperto necessariamente alcuni millimetri di testo, rendendo difficile, in alcuni casi, la lettura di testo, soprattutto musicale.

<sup>2</sup> L'identificazione del digramma "RF" come *chiffre de Napoléon* risale a Paulin Paris. Cfr. PAULIN PARIS, *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi: leur histoire et celle des textes allemands, anglais, hollandois, italiens, espagnols ...* Paris, Teichner, 1836-1848, 6 voll; vol. 6, pag. 450.

### **Supporto.**

Pegamena di qualità media e di dimensioni 320x220 mm. Le carte non mostrano particolari danni, se non segni di usura, particolarmente accentuati in corrispondenza di posizioni esterne di fascicolo o di gruppi di fascicolo corrispondenti a booklet più o meno organici. Questo elemento suggerisce che il manoscritto deve essere rimasto per molto tempo sciolto o comunque privo di una legatura fissa. La mancanza di fori guida visibili suggerisce una rifilatura già in fase antica. La presenza di molte rubriche tagliate sul margine esterno della carta indica invece una seconda rifilatura in fase di rilegatura, non necessariamente coeva alla rilegatura attuale. La proporzione delle misure ( $L/H = 0,6$ ) è conforme agli standard del libro gotico francese del Duecento.

### **Specchio di scrittura e rigatura**

°M, °M<sup>i</sup> e °M<sup>t</sup> presentano lo stesso tipo di rigatura a mina di piombo con 42 rettrici formanti 41 linee di scrittura di 5,2 mm ca. La *mise en page* è su due colonne di 75 mm con intercolumnio di 12 mm, margine interno 20 mm, esterno 30 mm, inferiore 85 mm e superiore 20 mm. L'unica evasione alla griglia di rigatura avviene a c. B, dove il titolo della prima canzone *Glorieuse virgene* è copiato sopra la prima rettrice. Un *unicum* giustificato per motivi probabilmente estetici, come segnala anche la G capitale ornata a filigrana rossa e turchina, che indica l'inizio della tavola.

### **Inchiostro**

Sia su °M, che su °M<sup>i</sup> l'inchiostro utilizzato è bruno, mentre su °M<sup>t</sup> un inchiostro marrone. Per le mani successive vedi l'apposito paragrafo.

### **Apparato decorativo**

#### **Capilettiera con figura d'inizio sezione**

°M: Per almeno 55 delle ottanta sezioni di autore è stato previsto un capolettera istoriato con la rappresentazione del troviere, rappresentato secondo un progetto iconografico che riflette la gerarchia sociale dell'autore. Di questi capilettiera, gran parte è stata asportata e rubata in età moderna, ma almeno sedici capilettiera rimasti permettono di leggerne l'apparato decorativo in maniera sufficiente.<sup>3</sup> Alison Stones riconduce le miniature del *Roi* al complesso di codici decorati ad Arras nella seconda

---

<sup>3</sup> Una lista delle miniature presenti e assenti, divise tra miniature asportate parzialmente o integralmente, o perse per caduta dell'intera carta si legge nelle ultime pagine di JEAN BECK, LOUISE BECK, *Les chansonniers* ... vol. II, pp. 207 – 209.

metà del Duecento, in particolare i canzonieri °A e °a.<sup>4</sup> Se lo stile decorativo generale è compatibile con l'area del nord est francese, l'iconografia degli autori, soprattutto i nobili dei primi fascicoli, trova un vero e proprio riscontro negli altri due canzonieri artesiani, di poco successivi. I trovieri nobili vengono rappresentati a cavallo, e riconoscibili nell'impresa araldica dipinta su scudi e armature. I trovieri borghesi vengono invece rappresentati in abiti cittadini, in piedi oppure intronati. Rispetto ai due altri canzonieri artesiani, il *Roi* si differenzia solo per una maggiore semplicità ornamentale nei capilettera: mancano i pinnacoli e gli elementi architettonici che racchiudono i ritratti e le antenne sono evidentemente meno elaborate. Le antenne dei capilettera abitati del *Roi* mostrano comunque elementi zoomorfi e antropomorfi simili a quelli dei due canzonieri artesiani.

Le sedici miniature conservate rappresentano i seguenti trovieri:

2	Li cuens d'Angou	c. 4ra	La miniatura occupa 14 righe e rappresenta il Conte d'Angiò a cavallo, con la spada sguainata su sfondo d'oro. La figura è orientata a sinistra verso un alto cipresso. Gigli d'oro in campo azzurro decorano lo scudo e la veste del destriero. Sopra la figura, parte della bacchetta si sviluppa in una chimera che afferra una lepre.
3	Li cuens de Bar	c. 5ra	La miniatura occupa 14 righe e rappresenta il Conte di Bar a cavallo, con la spada sguainata e su sfondo d'oro. La figura è orientata a destra. La sua impresa decoro scudo e veste del destriero. Sopra la figura, parte della bacchetta si sviluppa in una chimera che morde l'iniziale
4	Li dux de Brabant	c. 6ra	La miniatura occupa 14 righe e rappresenta il Duca di Brabante a cavallo, con la spada sguainata su sfondo d'oro. La figura è orientata a sinistra verso un alto cipresso. Un leone rampante d'oro in campo nero decora lo scudo e la veste del destriero. Sopra la figura, parte della bacchetta si

<sup>4</sup> ALISON STONES, *Manuscripts Illuminated in France: Gothic Manuscripts 1260-1320*, London – Turnhout, Harvey Miller – Brepols, 2013. Parte I, vol. 2, pp. 158 – 162. Riguardo le miniature cfr. anche MAX PRINET, *L'illustration héraldique du Chansonier du Roi*, dans *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*, Paris, 1928, p. 521–537 ; SYLVIA HUOT, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*. Ithaca, NY e London, Cornell University Press, 1987, pp. 53 – 64.

			sviluppa in una chimera che morde l'iniziale. Sopra ancora è posato un uccello dal piumaggio verde.
5.	Li Vidames de Chatres	c. 7ra	<p>La miniatura occupa 14 righe e rappresenta il Visdomino di Chartres a cavallo, con la spada sguainata e su sfondo azzurro con bianchi girari d'oro.</p> <p>La figura è orientata a destra. La sua impresa decora scudo e veste del destriero. Sopra la figura, parte della bacchetta si sviluppa in una chimera che morde l'iniziale e accanto un cane.</p>
20	Me sire Morisses de Creon	49ra	<p>La miniatura occupa 15 righe e rappresenta il troviere a cavallo, con la spada sguainata e su sfondo d'oro.</p> <p>La figura è orientata a sinistra. L'impresa a scacchi bianchi e viola decora scudo e veste del destriero. La lettera è formata da due chimere incrociate. Sopra la figura si vedono due putti combattere con pugnali.</p>
21	Me sire Gilles de Beaumont	49vc	<p>La miniatura occupa 14 righe e rappresenta il troviere a cavallo su sfondo d'oro con una mano sul petto e un pennacchio bianco sopra l'elmo.</p> <p>La figura è orientata a destra. L'impresa non del tutto leggibile è rossa su campo d'oro e decora scudo e veste del destriero. Sopra la figura la bacchetta si sviluppa in una chimera</p>
22	Me sire Hues d'Oisy	50r	La miniatura è rimasta incompleta e si legge l'indicazione <i>nota.</i>
23	Me sire Jehans de Louvois	51vca	<p>La miniatura occupa 14 righe e rappresenta il troviere a cavallo su sfondo d'oro con una lancia nella mano destra.</p> <p>La figura è orientata a destra. L'impresa è a bande nere diagonali su campo blu e decora scudo e veste del destriero. Sopra la figura si vedono due putti che lottano</p>
28	mon Seigneur Gilon de vies maisons	80ra	<p>La miniatura occupa 13 righe e rappresenta il troviere a cavallo su sfondo d'oro con la spada sguainata.</p> <p>La figura è orientata a sinistra. L'impresa è una banda nera diagonale su campo blu e decora scudo e veste del destriero.</p>



			Sopra la figura si vede una chimera che avvolge nella coda due cani.
32	Me sire Piere de Creon	86rb	La miniatura occupa 13 righe e rappresenta il troviere a cavallo con la spada sguainata su sfondo azzurro con pentafogli dorati. La figura è orientata a sinistra. L'impresa è a scacchi oro e rossi e decora scudo e veste del destriero. La bacchetta in alto si sviluppa in una chimera.
33	mon Signeur Gautiers	87ra	La miniatura occupa 12 righe e rappresenta il troviere a cavallo con la spada sguainata su sfondo azzurro con trifogli dorati. La figura è orientata a sinistra. L'impresa rossa su campo oro che decora scudo e veste del destriero, non è più visibile. La bacchetta in alto si sviluppa in due chimere.
42	Maistre Willeaumes li Viniers	105ra	La miniatura occupa 14 righe e rappresenta il troviere in come chierico seduto su un sedile incrociato. È rappresentato con un bastone nella mano destra e la mano che indica verso un altro personaggio che gli porge un rotolo. Sfondo d'oro. Sopra la figura si vedono una chimera e due personaggi in abiti borghesi.
46	Colars li Boutelliers	126vc	La miniatura occupa 14 righe e rappresenta il troviere in inginocchiato di fronte alla dama. Sfondo d'oro. Sopra la figura si vede un centauro che ha appena scoccato una freccia, una papera o un'anatra azzura trafitta e un albero al centro dei due.
54	Roberts de le Piere	160ra	La miniatura occupa 14 righe e rappresenta il troviere in piedi con in mano un rotolo aperto. Sfondo d'oro. Sopra la figura una chimera con testa di uccello
55	Pierekins de la Coupele	163ra	La miniatura occupa 14 righe e rappresenta il troviere incoronato e seduto sopra un trono policromo e decorato con sopra un grande baldacchino, nell'atto di suonare la viella. Sfondo d'oro. Sopra la figura una chimera.

### **Capiletteria decorati d'inizio testo**

°M: i capiletteria sono turchino, rosso chiaro e oro pallido, con dei decori fitomorfi in bianco e oro una frequenti disposizione dei colori a chiasmo. Iniziali interne sono filigranati e a colori alternati blu e rosso/oro e turchino.

°M<sup>t</sup>: i capiletteria, opera di un decoratore diverso, imitano quelli del corpo principale ma il rosso è più chiaro, tendente al rosa pallido e i decori interni sono solo bianchi. Le iniziali interne sono invece solo in color rame con piccoli decori a penna turchini e turchini con decori a penna rosso carminio.

### **Decorazioni successive :**

Due capiletteria decorati non sono stati eseguiti subito ma da una mano successiva e in stile diverso:

**171vd:** capiletteria a puzzle rosso e blu con decori filigranati a viticci rossi e caulicoli turchini sull'esterno e sulla bachetta nell'interno bianchi girari rossi e turchini.

**175vd:** capiletteria a puzzle rosso e blu anch'esso riccamente decorato con viticci rossi e caulicoli turchini filigranati.

Per i capiletteria delle addizioni vedi i paragrafi di ogni singola mano.

### ***Mise en page e mise en texte.***

La *mise en texte* chiede invece un discorso più articolato, sia per le caratteristiche innovative che contraddistingue la copia della lirica vernacolare a versi ritmici, che comporta quindi esigenze diverse rispetto alla poesia latina classica, sia per la presenza di notazione musicale su rigo. L'ordine di esecuzione della copiatura sembra essere sostanzialmente semplice da individuare: calcolato lo spazio necessario per il testo e la musica, i copisti prevedono solitamente cinque o sei strofe, viene tracciato poi il tetragramma (7-8 mm in totale, 2-3 mm di spaziatura), quindi copiato il testo e solo alla fine si aggiungono i capiletteria decorati (le iniziali filigranate di strofe, invece, sono presumibilmente opera del copista del testo, vergate contemporaneamente alla scrittura), e per ultimo le rubriche. In °M la disposizione del testo rispetta la divisione in strofe, lasciando un breve spazio alla fine di ogni unità (spazio che viene subito riempito con semplici decori a penna policromi), e segnalando l'iniziale di ogni primo verso con decori a filigrana. A ogni strofe si alternano spesso i colori delle iniziali interne: blu e rosso/oro e turchino. Questo sistema permette di facilitare la lettura delle liriche, aiutando a seguire meglio il testo e sottolineando la struttura del componimento. Nei fascicoli di °M<sup>t</sup> la disposizione del testo è invece "in prosa": rimangono capilettere a colori alternati, ma le strofe sono state copiate senza soluzione di continuità. Le melodie sia della *chanson* francese che della *canso* trovadorica sono in entrambi i casi prevalentemente strofiche. Il copista poteva quindi facilmente

concepire lo spazio di scrittura disponendo di un solo *set* di tetragrammi, necessario a ospitare la melodia della sola prima strofa. Tale disposizione non porta nessun tipo di difficoltà nella *mise en texte* e permette di mantenere senza problemi lo stesso sistema di rigatura per tutto il codice.

Alcune eccezioni del rapporto testo/musica sono però presenti, soprattutto nella lirica francese, e comportano alcune lievi modifiche alla *mise en texte*. Tra queste si nota la canzone con uno o più *refrains* che altera, seppure in misura minore, la struttura della *mise en texte*: dopo la prima strofa, i *refrains* si distinguono dalle strofe per via del tetragramma (es: la canzone, alle cc. 156v-157r, di Adam de Givenchi, *Por li servit en bone foi*). In maniera più evidente si trovano casi maggiori di modifica della *mise en texte* nel caso di canzoni eterostrofiche (brani a strofismo modulare come *lais* e *descortz*) dove, per necessità di fornire la melodia per tutto il testo, i copisti riempiono entrambe le colonne con tetragrammi. Tale oscillazione, seppure effettivamente mai del tutto radicale, prevede una progettazione che sia sensibile alla variazione del genere lirico-musicale. I copisti, anche solo testuali, sono coscienti del rapporto testo/musica nel *corpus* che stavano trascrivendo e per necessità attenti alla forma grafica idonea alla struttura metrico-melodica del testo. Nel *corpus* principale risulta tuttavia chiaro come lo schema di riferimento per la *mise en page* e la *mise en texte* sia chiaramente letterario. Nonostante la grande attenzione dei compilatori per gli aspetti musicali delle liriche trasmesse, l'interesse primario rimane quello letterario.

La prospettiva è invece totalmente rovesciata nelle addizioni successive dove *mise en page* e *mise en texte* esaltano la natura sostanzialmente musicale di questa operazione di aggiunte. Un caso significativo è rappresentato da un primo gruppo di *dansas* provenzali copiate a c. 1, dove sono stati trascritti soltanto il *respos* e una sola *cobla*. Casi di trasmissione limitata del testo sono inoltre attestati in altre addizioni, come la *cobla* singola di Blacasset *Ben volgra s'en vengues* copiata a c. 78v. In caso di forme strofiche, la trascrizione integrale del testo non è più ritenuta necessaria, ma la veste musicale, in questo contesto, a suscitare l'interesse dei compilatori (o di chi ne ha commissionato l'opera). È notevole, inoltre, che l'unica *dansa* corredata dell'intero testo sia *Ben volgra s'esser pogues*, che nella *tornada* contiene un esplicito riferimento a Carlo I d'Angiò, figura centrale nella storia delle aggiunte. *Mise en page* e *mise en texte*, categorie d'analisi apparentemente finalizzati alla sola descrizione codicologica, o tutt'al più rilegati al solo impiego nell'archeologia del manoscritto, sono in questa ricerca elementi preziosi anche per la comprensione del contesto di un codice lirico-musicale, e forniscono moltissimi dati utili anche sugli orientamenti e i gusti di copisti, lettori, ascoltatori e committenti di un canzoniere medievale.

### **Mani: considerazioni preliminari.**

Data la fattura del codice, l'elevata attenzione all'apparato decorativo e la cura del testo, si danno per scontati un elevato numero di artigiani impiegati nella preparazione di questo prezioso manoscritto. Non è immediato quindi supporre che vi fosse un unico scriba adibito alla copia del testo e della musica. John Haines, sulla base della differenza di angolazione tra la scrittura del testo rispetto a quello della musica, suggerisce di tenere separate le figure dello scriba dal notatore, almeno per quanto concerne il *corpus* principale.<sup>5</sup> Sebbene l'angolatura della penna non sia a mio avviso sufficiente a sostenere l'identità di mano tra scritture diverse, soprattutto quando si passa dalla lettera alla nota, rimane sostanzialmente difficile, salvo alcuni casi, comprendere appieno tutte le responsabilità del processo di copia in un manoscritto musicale. Un contesto librario pregiato, come è il caso di questo codice, suggerisce quantomeno la possibilità di una ripartizione del lavoro a diversi specialisti. È chiaro dai numerosi tetragrammi vuoti, che la copia della musica doveva avvenire solo dopo quella del testo, il che porta una prova in più all'ipotesi di separazione tra mani musicali e testuali nel corpo principale del codice. Si possono perciò identificare almeno quattro mani per il testo e due per la musica, nella fase più antica della compilazione, in parte già numerate da Haines.<sup>6</sup>

### **Mani testuali.**

**Mano 1:** la mano principale del testo, escluso il *booklet* di Thibaut de Champagne, utilizza una gotica libraria ed un inchiostro nero, simile a quello della notazione. Non si riscontrano particolari segni abbreviativi, se non il 9 per la sillaba *con/com* e i consueti *tituli* delle abbreviazioni latine. Sono assenti segni tironiani.

**Mano 2:** è una mano che appare in maniera del tutto sporadica in alcuni luoghi del manoscritto. Interviene a c. 50, fortemente incompleta, copiando un testo e la prima metà di un altro. Le filigrane e le decorazioni rimangono le medesime e il secondo testo viene continuato dalla mano principale subito di seguito a c. 51. La stessa mano ritorna tra le cc. 199-202, nella sezione provenzale. La lingua di tale sezione è ampiamente oitanizzata dal copista principale (o più possibilmente lo era già nelle sue fonti), lo scriba 2 interviene cancellando solo alcuni versi di alcune *cansos* e riscrivendo il testo con tratti ancora più spiccatamente francesi. La scripta presenta poi tratti dell'estremo nord della Francia, se non marcatamente piccardi, come la *k* per la velare sorda, al posto della grafia *qu* usata

---

<sup>5</sup> JOHN HAINES, *The musicography* .... p. 114.

<sup>6</sup> JOHN HAINES, *The musicography* ... p. 116.

dalla mano 1. Altre tratti particolari sono la *y* puntata, l'uso di note tironiane e frequentissimi *titula* abbreviativi.

**Mano 3:** è il copista del *Liederbuch* di Thibaut de Champagne. Il tratto tondeggiante e la *d* tendente a forme più onciali hanno indotto Haines, a definire questa mano italiana.<sup>7</sup>

**Mano 0:** Non descritta da Haines, ma da me supposta. La tavola non sembra essere opera dello stesso artefice del manoscritto, la *t* della tavola ha il tratto orizzontale sempre più alto rispetto alla mano 1, ugualmente il secondo tratto della *f*, le curve delle *n* e *m* sono meno pronunciate. Si riscontra inoltre un maggiore ricorso ad abbreviazioni nella tavola, anche se in buona parte motivate anche da maggiore necessità di economia rispetto al codice. Le piccole decorazioni a filigrana, sono simili solo parzialmente a quelli del canzoniere: in °M<sup>i</sup> le filigrane sono più corte e i capiletera sono solo rossi e blu, alternando gli stessi colori tra lettera e filigrana, mentre nel resto del codice è presente anche la combinazione oro e turchino. La prova più convincente che la tavola sia un artefatto diverso rispetto al canzoniere vero e proprio, è data anche dal problema dell'incongruenza generale tra °M<sup>i</sup> e °M: ma soprattutto dalla discordanza di attribuzioni tra tavola e codice, per le quali rimando al paragrafo specifico.

### **Mani musicali.**

**Mano A:** nel corpus principale la copia delle melodie è originariamente opera di un'unica mano, denominata A nello studio di Haines.<sup>8</sup> La mano A utilizza una notazione quadrata non esplicitamente mensurale, altrimenti nota come “modale” o “di Notre-dame”, per analogia con i testimoni della prima polifonia parigina. Non faccio cenno qui di questioni notazionali, la cui importanza merita una trattazione separata e più approfondita, vale però la pena accennare già ora che la diversità di stili, forme, sistemi e principi di scrittura musicale all'interno del codice, costituisce uno dei principali punti di interesse musicologici dello *Chansonnier du Roi*. Il fatto che la stessa mano copi sia un repertorio monodico tradizionalmente non misurato, che uno polifonico e misurato, utilizzando le stesse forme notazionali per entrambi è un elemento che sarà oggetto di discussione al momento opportuno. Stessa caratteristica di doppio repertorio è comune anche in un codice vicino per tradizione al nostro, vale a dire lo *Chansonnier des Noailles*, f. fr. 12615 della *Bibliothèque Nationale* di Parigi, che trasmette anche lo stesso *corpus* di mottetti e di *lais*. Le mani principali dei due codici hanno anche in comune tratti notazionali simili.

---

<sup>7</sup> Conferma tale impressione anche il prof. Marco Corsi (comunicazione personale).

<sup>8</sup> *Ibidem*.

**Mano T:** viene così definita da Haines la mano artefice della notazione delle melodie in °M<sup>t</sup>. Anche in questo caso mano testuale e musicale utilizzano lo stesso inchiostro, qui marrone chiaro. Si tratta sempre di notazione quadrata non esplicitamente mensurale ma l'uso delle forme e delle combinazioni neumatiche è diverso, apparentemente senza alterazione di significato.

**Mani successive: melodie aggiunte ai righi vuoti.**

Nelle fasi successive della storia dello *Chansonnier du Roi*, alcuni scribi sono intervenuti integrando le melodie mancanti nel *corpus* originario. Quattro diverse mani hanno riempiti i tetragrammi lasciati vuoti dalla mano A, sia utilizzando la *nota quadrata*, tipica del copista principale, sia adoperando una notazione mensurale, di tipo grossomodo franconiano. L'uso di differenti notazioni non permette però di fornire una lettura stratigrafica delle mani successive. Frequentemente la stessa mano utilizza infatti diverse notazioni, in maniera apparentemente casuale.

**Mano B:** meno calligrafica della mano A e T, adoperava sia la nota quadrata che una notazione franconiana. Interviene alle carte: 14v, 15r-v, 24v, 25r-v, 26r, 27r, 28v, 29r, 34r, 38r, 94v, 95r, 96v, 113r, 136r, 142v, 147v, 152v, 158v, 166v, 168r, 169r, 171v, 172v, 175r-v. Il copista utilizza una croce, talvolta inscritta in un cerchio, per segnare i punti sui quali intervenire.

**Mano C:** aggiunge la melodia a due canzoni di Guiot de Dijon alle cc. 176v e 177r, di cui la prima è mensurale. Si tratta di una scrittura assolutamente grossolana e imprecisa, probabilmente riconducibile a un copista non professionista. Utilizza un grande asterisco per appuntare le canzoni da completare.

**Mano D:** aggiunge le melodie a tre canzoni alle cc. 34v, 40v, 55r. usa una grafia mediamente calligrafica e utilizza un piccolo asterisco a c.40.

**Mano E:** completa una melodia, copiata solo a metà dalla mano T, a c. 72. Usa una grafia molto imprecisa, simile a quella della mano C.

**Mani successive: le addizioni sugli spazi bianchi.**

La critica si è mostrata finora poco concorde nel definire una stratigrafia precisa di questo processo, trascurando, nella maggior parte dei casi, il contesto di scrittura di questi componenti, nonché una riflessione sulle diverse tipologie di *scriptae* e notazioni usate. Si tratta di elementi importanti, spie significative della provenienza e delle differenti competenze dei copisti. Jean e Louise Beck hanno compiuto il primo censimento delle addizioni, oggi ancora in parte molto utile, ma oscuro per quanto riguarda l'analisi paleografica. I primi studiosi del *Roi* ritenevano infatti che si trattasse di aggiunte

autografe degli stessi autori, tra i quali andrebbe riconosciuta anche la mano dello stesso Carlo I d'Angiò. Tale opinione, già contestata da Spanke nella sua recensione all'opera dei Beck, non è più oggi presa in considerazione dagli studiosi. Judith Peraino ha fornito due diverse classificazioni delle mani, una prima nella sua tesi dottorale, una seconda nella sua recente monografia, postulando comunque che testo e musica fossero sempre opera del medesimo copista.<sup>9</sup> Haines, rivedendo il primo elenco di Peraino, ne ha ridiscusso ordine e attribuzioni, dividendo tra mani del testo e mani della musica.<sup>10</sup> Sebbene la proposta di Haines mi sembri attualmente più proficua, ho preferito utilizzare, in via provvisoria, l'ultimo elenco di Peraino. La stratificazione paleografica delle aggiunte è una questione ancora completamente aperta e costituisce uno dei cardini più importanti del mio studio. I lavori di Haines e Peraino hanno fornito una prima interpretazione del processo di aggiunte, classificandole con criteri cronologici ed esecutivi (scritture testuali oppure corsive). Peraino riconosce ventuno diverse mani, definite dalla 1 alla 13 sono definite *formal gothic textura*, e dalla 14 alla 21 *gothic cursive*. Peraino lascia inoltre intendere un criterio di successione cronologica nella numerazione delle mani, ritenendo quindi che le scritture corsive e avventizie siano successive rispetto alle librerie. Non è tuttavia facile sovrapporre il criterio formale a quello cronologico: le scritture usuali sono spesso più sensibili a elementi innovativi, al contrario una scrittura libraria, più formalizzata e controllata, potrà avere un carattere più conservativo. Due diverse scritture, una corsiva ed una testuale potranno quindi apparire profondamente distanti seppur in realtà contemporanee.

La notazione musicale, che come si vedrà, raramente in questo studio sarà d'aiuto a fornire una stretta forchetta cronologica per la datazione, permette comunque di individuare dei limiti temporali, seppur approssimativi, alle aggiunte. Se è vero che le stesse mani usano nei medesimi luoghi sia una notazione quadrata non mensurale che mensurale, è vero anche che i caratteri della scrittura musicale mostrano una parabola evolutiva alquanto ristretto. A partire da una notazione pre-franconiana, o comunque franconiana *in fieri*, tra l'altro d'uso molto ambigua, riscontrabile solo nelle *semibreves* con puntello degli ultimi versi del *lai Ki de bons est* di c. 215. Il termine *post-quem* indiscusso di questi interventi coincide chiaramente con la datazione più probabile del codice stesso, ossia il terzo quarto del Duecento. Per il termine *ante-quem* è ragionevole non oltrepassare il primo,

---

<sup>9</sup> JUDITH PERAINO, *New Music ...* pp. 94-95; ID, *Giving voice to love ...* pp. 159 e sgg.

<sup>10</sup> JOHN HAINES, *The musicography ...* p. 154-155.

o al massimo il secondo decennio del Trecento, anni in cui vengono fissati su carta i precetti notazionali e compositivi dell' *Ars Nova*.<sup>11</sup>

Il criterio che ho seguito per leggere e classificare le diverse operazioni di aggiunta agli spazi bianchi si discosta in parte dai lavori di Judith Peraino e John Haines. Peraino distingue le mani tra librerie e corsive, dando precedenza cronologica alle prime. L'elenco che ne deriva postula quindi una priorità temporale delle scritture graficamente più accurate su quelle di uso corrente, il che non è però sempre vero. Una scrittura corsiva può assumere tratti calligrafici ed avere una funzione di libreria, fenomeno comunissimo già nei primi decenni del Trecento. La cancelleresca è tipica già di molti codici di pregio di questo stesso periodo, basta come esempio il noto f. fr. 146, il celebre testimone musicale del *Roman de Fauvel*, ma i casi sono numerosissimi se si va oltre gli esempi di pertinenza musicale. Inoltre, non è sempre facile distinguere tra una mano pienamente testuale ed una corsiva, i livelli intermedi sono molteplici e talvolta non è possibile collocare con precisione millimetrica la precisa posizione tra i due poli. Oltre la definizione della nomenclatura, utilizzerò diversi parametri (qualità e tipologia dell'esecuzione, maggiore o minore cura nella decorazione e nella disposizione visiva del testo e della *mise en page*) per cercare di ricostruire, seppur in minima parte, l'intenzionalità dello scriba. Si tratta di un tentativo di lettura "tra le righe", anche fuor di metafora, e non offrirà sempre risultati apodittici, ma sarà utile, spero, ad una comprensione più articolata del contesto di copia delle addizioni.

Haines ha dato finora la descrizione più accurata delle mani dal punto di vista paleografico, trattando separatamente testo e musica. Su questa analisi, oltre che su quella di Peraino, mi appoggio ovviamente per la mia, ma mi discosto in alcuni punti, rimanendo convinto che, soprattutto nelle addizioni meno formalizzate, la separazione del ruolo del copista testuale e del notatore non sia davvero produttiva né tantomeno economica, salvo i rari casi in cui non sia evidente. Lo studio paleografico, che pure qui continuo e integro, è tuttavia solo il punto di partenza per una riflessione differente, questo studia il segno come effetto, forse meccanico, di un processo di copia, e si concentra sull'oggetto grafico in sé e in ciò che ne deriva. A questo punto della ricerca sul *Roi* manca invece una riflessione a ritroso, ossia partire dal segno per ricostruire il processo. La presenza di più di due decine di mani in uno spazio materiale così ridotto tradiscono una pluralità di intenti, di usi e, in qualche modo, di presenze che è raro trovare altrove, almeno se guardiamo alle fonti frequentate dalla

---

<sup>11</sup> Non è sempre d'aiuto utilizzare le date dei teorici per collocare nel tempo la musica pratica, è sempre difficile dire quando un trattato sia solamente prescrittivo e non fissi invece anche una pratica musicale precedente. Valgono comunque i limiti massimi del 1322 per la Francia (data dell' *Ars nova notandi* di Philippe de Vitry) e il 1318 per l'Italia (data del *Pomerium* di Marchetto da Padova, attivo, tra l'altro in quegli anni proprio a Napoli alla corte di Roberto d'Angiò).



musicologia medievista. Questo capitolo e il terzo puntano perciò a seguire la strada che va dal segno a chi l'ha tracciato, focalizzando l'attenzione sullo scriba. Date le poche tracce lasciate da ogni scrivente non si arriverà a tracciare la fisionomia di un individuo, ma semmai il contesto in cui uno scriba ha mediato dei testi e il modo in cui li ha mediati e modificati. L'analisi materiale (scrittura del testo, della musica, e disposizione del e sul supporto) arricchisce lo studio del testo, sia a livello formale che di contenuto: esiste un motivo per cui ogni scriba ha deciso di scrivere (o riscrivere) un testo e su come lo ha fatto negli spazi bianchi del canzoniere e le pagine che seguono cercheranno di ricostruirlo.

Nel ricostruire la stratigrafia delle aggiunte cerco anche io, come Peraino, di dare priorità alle aggiunte più formali e curate nell'esecuzione, senza però presupporre a priori che tutte le scritture formate siano precedenti alle corsive. Sono le addizioni nel complesso più accurate, sul piano anche della disposizione del testo, della decorazione, della notazione, che tradiscono una programmaticità e un'organizzazione più sicure, che vanno ricondotte ad una prima fase di aggiunte. Tale criterio s'interseca con i pochi elementi di datazione deducibili dalla notazione e dall'analisi paleografica e delle decorazioni, seppure è difficile avere dei dati completamente disambigui. Il lasso di tempo in cui hanno agito non può essere ristretto eccessivamente, dal 1266 al primo, massimo secondo, decennio del 1300. Con una maggior possibilità che questo spazio vada compreso a cavallo dei due secoli.

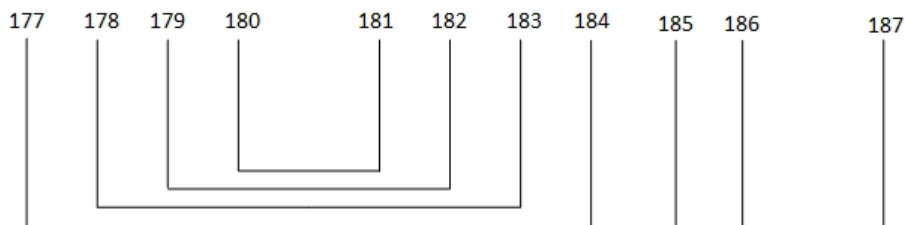
## A1

(cc. 117, 185r-186v; addizioni nn. 37 – 39 e 44)

Il gruppo di addizioni provenzali, costituito dai tre descortz (*Qui la ve en ditz* BEdT 10, 45; *Sens alegrage* BEdT 205, 5; *Bella donna cara* BEdT 461, 37 e la dansa *Ben volgra s'esser pogues* BEdT 244, 1a), è sicuramente uno dei nuclei di aggiunte più organico e dalla fattura più elevata. Oltre alla scrittura chiaramente libraria, e alla cura calligrafica che si può notare anche nell'esecuzione della notazione, è evidente una certa cura nella



decorazione e nella *mise en texte*. Il copista è intervenuto in due luoghi diversi nel manoscritto: alle cc. 185-187 ha trascritto tutti i testi, ad eccezione di *Bella donna cara* che invece è stato trascritto alla c. 117. Si tratta di due posizioni diverse ed entrambi significative. La c. 117 è una carta rimasta in bianco, appartenente al bifoglio centrale del fascicolo XVI, e segue immediatamente la fine della sezione di Guillaume le Viniers, che si chiude a metà del fascicolo XVI. È interessante notare che la sezione del troviero si chiude con un componimento a struttura eterostrofica *Si chant ne descors ne lais* RS193, che, sebbene nel titolo, dica che la canzone non è né un *descort* né un *lais*, la struttura metrica e musicale è palesemente simile a quella della lirica provenzale che viene aggiunta. Le cc. 185 – 177 si trovano invece alla fine dell'intera sezione francese del manoscritto, subito prima di quella provenzale, di cui in qualche modo ne costituiscono un'anticipazione. Il copista inoltre non si è limitato a sfruttare degli spazi vuoti ma ha aggiunto anche un bifoglio più un foglio singolo, alterando e ampliando la struttura dell'ultimo fascicolo.



Le carte sono state preparate con la stessa *mise en page* e la disposizione dei tetragrammi su due colonne del codice. Ne traspare perciò un programma preciso e l'intenzione di imitare l'aspetto grafico del *corpus* principale. In questo caso, piuttosto che un intervento avventizio, si tratta di un vero e proprio ampliamento del canzoniere con cui questa aggiunta si pone in dialogo. Il copista aveva

probabilmente progettato di copiare tutti e quattro i testi sul supporto da lui aggiunto, ma arrivato alla fine del secondo descort, si accorge di non avere spazio a sufficienza e trascrive l'ultima lirica in un altro luogo disponibile ed idoneo. Quest'ordine della trascrizione spiega perché egli aveva lasciato vuota l'intera ultima colonna e metà della penultima, poi riempite da un'altra mano. I generi del descort e della danza non appartengono ovviamente al canone classico del *trobar*, soprattutto per quanto riguarda la *dansa*, che è una forma più tarda. La scelta di questi generi è piuttosto da ritrovarsi nel contesto della lirica francese e tardo-provenzale di fine Duecento di cui, come vedremo, la corte angioina rappresenta un centro primario.

L'elemento di maggior rottura con il *corpus* contenuto nel canzoniere si trova invece nella lingua del testo. Rispetto allo scriba principale del codice, lo scriba A1 ha una conoscenza migliore del provenzale, o almeno non mostra elementi di francesizzazione, tratto caratteristico della sezione trobadorica del *Roi* e, più in generale, di tutta la trasmissione della lirica occitanica in ambiente francese.<sup>12</sup> Si notano invece alcuni possibili catalanismi come il digramma < hn > usato in *Sens alegrage* per notare la nasale palatale nelle serie rimiche *gasahn* : *mahn* (vv. 100-100a) e *gasahna* : *plahna* : *remahna* : *mahna* : *bahna* (vv. 101-105) oppure l'uso di < ll > in *Ben volgra s'esser poges* per laterale palatale nelle forme *de llueng* (v. 4; ma *de lueng* subito dopo, al v. 5) e *enlliam*a (v. 9). I catalanismi sono frequenti anche in altre addizioni in provenzale, elemento che tradisce con molta possibilità la provenienza di questi testi, almeno a livello di antigrafo.<sup>13</sup> La decorazione, invece costituisce una contraddizione nella contraddizione per quanto riguarda il contesto di copia, poiché il tipo di filigrana è vicino invece allo stile decorativo francese di fine Duecento.<sup>14</sup>

Come vedremo nel prossimo capitolo, questa convergenza di elementi diversi e apparentemente contraddittori è invece uno degli indizi più forte per una localizzazione del processo di aggiunte nella corte angioina di Napoli, dove il francese, il catalano e il provenzale erano idiomi ricorrenti e

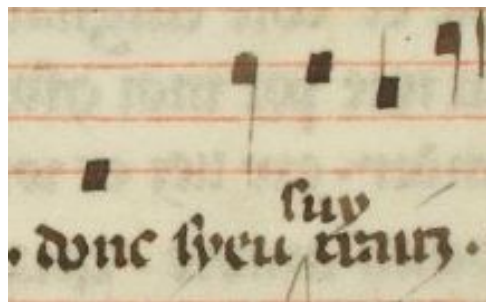
---

<sup>12</sup> Cfr. MARIA CARLA BATTELLI, *La ricezione della lirica provenzale nei codici M (B.N.f.fr 844) e U (B.N.f.fr 20050): alcune considerazioni*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité, Illème Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, Montpellier, 20-26 septembre 1990, 3 voll., Montpellier 1992, II, pp. 595-606

<sup>13</sup> Per una riflessione sui catalanismi nelle addizioni del *Roi* e un'analisi linguistica approfondita cfr. ALEXANDROS MARIA HATZIKIRIAKOS, MARIA TERESA RACHETTA, *Lo Chansonnier du Roi (BnF fr. 844) e la sua storia: un nuovo approccio alle aggiunte successive*. in CHRISTELLE CHAILLOU-AMADIEU, ORESTE FLOQUET, MARCO GRIMALDI, *Philologie et musicologie II. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XIIe-XVIe siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2016 [in corso di stampa] In particolare i paragrafi a cura di Rachetta. A lei devo inoltre molte delle evidenze di tipo linguistico che espongo in questo scritto.

<sup>14</sup> Ringrazio la professoressa Francesca Manzari per questa e altre indicazioni riguardo le decorazioni del *Roi*.

dominanti. Per quanto riguarda la scrittura delle melodie, è più difficile avere prove stringenti ed è necessario cercare una soluzione che sia coerente sul piano logico. Di fronte ad un'aggiunta di carattere avventizio, da leggersi talvolta anche come scrittura personale, risulta molto difficile credere che siano stati necessariamente coinvolti più ruoli. Se è dato



di fatto che un copista testuale non ha spesso le competenze necessarie a notare una melodia, è tuttavia impossibile che un notatore non sia in grado di scrivere da sé un testo. Nello svolgersi di questo processo di aggiunte risulterà chiaro infatti come in molti casi la melodia sia stata scritta da individui che erano in grado di scrivere musica e testo ma non erano copisti di professione, né miravano ad emularli. Davanti alla cura esecutiva di questo gruppo di aggiunte invece non è scontato (seppure non strettamente necessario) che più di una persona possano essere state chiamate, ai fini di una copia di lusso. È difficile pensare che uno o più fascicoli siano stati mandati ad un atelier, poiché sono girati per molti decenni senza legatura. Il diverso stile tra scrittura e decorazione possono suggerire la presenza di un decoratore oltre al copista, ma è difficile invece dire se la notazione musicale è compatibile con una *scripta* provenzale o catalana, poiché gli esempi di notazione mensurale sono troppo ridotti a questa altezza cronologica per permettere di individuare una localizzazione “nazionale”.

Alcune correzioni al testo però, suggeriscono che il copista era in grado di rilevare una discrasia tra il computo delle sillabi e il ritmo della melodia. In *Qui la ve en ditz*, il copista aggiunge la parola *suy* al testo, probabilmente poiché pensando a un'intonazione con dieresi della parola *ieu*, poi corretta in sineresi. Errori simili ricorrono altre volte in questo gruppo di addizioni e, penso possano essere una spia dell'attenzione del copista alla corretta corrispondenza tra sillabe e musica. Tale attenzione sarebbe impensabile senza una conoscenza della scrittura musicale e soprattutto, portano verso l'identificazione del notatore con lo stesso copista del testo.<sup>15</sup>

Haines sostiene tuttavia che le sole melodie delle addizioni 23 e 24 a c. 78v sia opera dello stesso notatore del gruppo qui preso in esame.<sup>16</sup> Il verso di c. 78 tuttavia è molto rovinato, essendo di fine fascicolo, e l'inchiostro si è in buona parte cancellato, tuttavia non vedo elementi che favoriscano a un'identificazione tra le due mani, seppure esteriormente simili. Nell'aggiunzione 23, ossia la *dansa*

---

<sup>15</sup> Si può altresì pensare che il notatore abbia notato l'errore e l'abbia fatta correggere, o che l'abbia corretta lui stesso, in un secondo momento dal copista. La scrittura della correzione è ad ogni modo la stessa della mano testuale. Qualsiasi ragionamento meno artificioso porta però, a mio avviso, a sostenere la fusione dei ruoli in questo contesto.

<sup>16</sup> JOHN HAINES, *The Musicography* p. 166.

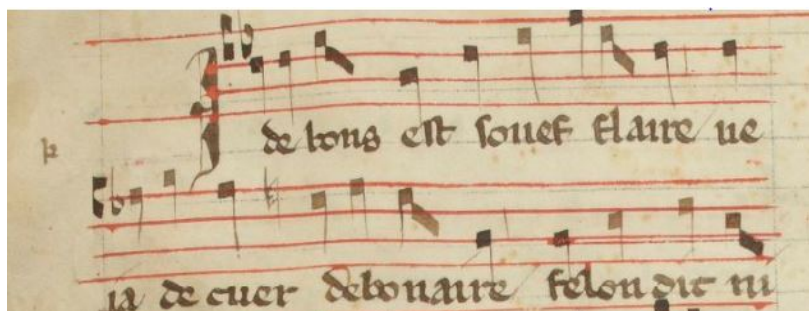
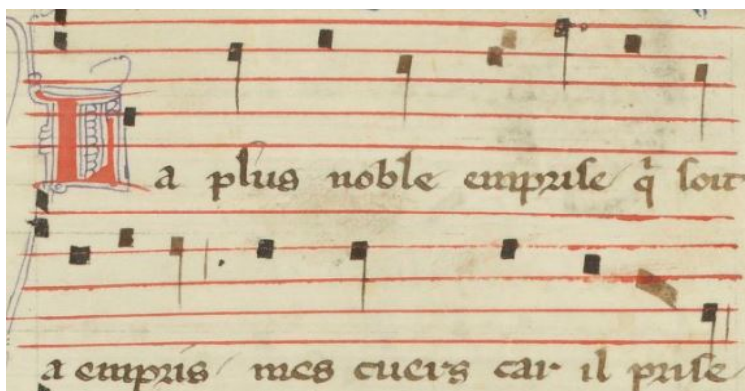
*Tant es gay'es avinent* BEdT461, 230 la notazione qui assume funzioni diverse, di cui dirò nel capitolo apposito. Inoltre alla fine dell'addizione 24 viene aggiunto un frammento di pentagramma per completare la melodia con le ultime note e sembra difficile pensare quindi che siano intervenute due persone diverse a scrivere testo e melodia. Infine l'errore nell'organizzazione dello spazio lascia pensare a un contesto meno formale rispetto alle addizioni di A1.

Lo scriba A1, seppure non può acquisire un nome proprio, come nessuno degli scribi del *Roi*, ha lasciato abbastanza tracce per ricostruire, anche se parzialmente, la figura di un copista propriamente originario della Contea di Provenza. Molti tratti catalani si ritrovano infatti nell'occitano parlato nella contea di Provenza, essendo questa limitrofa al regno di Aragona e soprattutto dominata per anni della casata dei Duchi di Barcellona, ramo collaterale della famiglia reale catalana. Egli è forse un copista di professione, e quasi sicuramente egli è in grado di scrivere ed eseguire musica ed è probabile che egli sia stato anche autore, o meglio co-autore, di alcune delle liriche e della musica che egli ha copiato

## A2

(cc. 44 r e 215r; addizioni nn. 17 e 44)

La cura esecutiva e l'intento imitativo di questo scriba lo collegano al precedente. Anche A2 infatti mostra di porsi in continuazione con il corpus del canzoniere, in maniera non dissimile da A1. Questa mano copia infatti due *lais* alla c. 44 e alla 215. Se per il primo caso, l'addizione 17, *La plus noble emprise* RS1623a, non sembra esserci alcun legame con il contesto del fascicolo VII (contenente soprattutto le liriche di Andrieu Contredit), la c. 215 è invece



l'ultima carta del fascicolo XXV che raccoglie la sezione originale dei *lais*. L'addizione 44, *Ki de bons est* RS165a continua perciò virtualmente e chiude il gruppo di *lais* più antichi. I Beck ritenevano

che si trattasse di aggiunte autografe di Carlo I, che è citato indirettamente nell'envoi di *Ki de bons est* come *Prinches de terre de labour*. Come sappiamo questa interpretazione è stata rifiutata da Spanke e dalla critica successiva, ma rimane invece evidente il legame di quest'aggiunta con la corte angioina di Napoli. Sul piano paleografico la mano adotta una scrittura libraria francese, e mostra alcuni tratti grafici più marcatamente piccardi, come la grafia < ch > per l'affricata post-alveolare sorda e < k > per la velare sorda quasi senza eccezioni. La decorazione è simile allo stile delle filigrane che si trovano in A1, seppure con significative variazioni che impediscono di ricondurle allo stesso decoratore. Le due carte in cui ha operato lo scriba presentano però notevoli differenze, l'addizione a carta 215 non sembra infatti essere stata terminata, le decorazioni non sono state eseguite, nonostante vi sia presente l'indicazione e lo spazio appositi, e inoltre la musica non è stata in questo caso inserita dalla stessa mano di c. 44v. Poiché le decorazioni sono assenti, è probabile che A2 abbia lasciato la c. 215 incompleta e che sia intervenuta un'altra mano (A2bis) a notare la melodia. A c. 215 si nota anche la scelta di tracciare tetragrammi, invece dei pentagrammi di c. 44, e dato che lo spazio lasciato da A2 tra una linea di testo e l'altra sembra il medesimo in entrambe le carte, la scelta deve essere ricondotta a A2bis. L'uso di tetragrammi e pentagrammi sembra essere una differenza che non aiuta però a definire una datazione, giacché sia A1 e A2 sono contemporanee e A2bis potrebbe perfino essere successiva, seppur di poco. Sarà interessante notare, come vedremo più avanti, che la notazione di c. 215 si caratterizzerà come una delle più complesse e "svilupate" di tutto il canzoniere, nonostante utilizzi i tetragrammi e sia una delle prime mani a intervenire sul codice. Il tipo di libreria, la patina piccarda e lo stile decorativo chiaramente nord-francese, danno precise indicazioni riguardo alla provenienza del copista che sembrerebbe quindi essere originario dell'estremo nord della Francia. La presenza di un atelier di miniatori piccardi a Napoli ad inizio del trecento spiegherebbe infatti anche lo stile delle filigrane sia in A1 che in A2. Il genere del *lai* lirico, forma antica nella letteratura d'Oïl ma che persiste tenacemente almeno fino a Machaut, rientrerebbe inoltre i gusti di un copista francese di fine secolo, in questo caso sicuramente orbitante nella cerchia di Carlo I. Sia A1 che A2 sembrano operare con evidenti affinità, ognuno secondo la sua specializzazione, il primo provenzale, il secondo francese. Entrambi sono le due facce di un'unica operazione di aggiunta e aggiornamento, se il termine è corretto, del codice, caratterizzato da un interesse verso forme diverse dalla canzone strofica classica e più vicine nei gusti lirico-musicali di fine secolo.

### A3

(cc. 77r – 78r; addizioni nn. 18 – 22 e 41)

Lo scriba A3 si distingue da tutti gli altri scriventi delle addizioni in quanto unico a scrivere in due lingue diverse. Copia alle cc. 77-78 una serie di *conductus* latini che sappiamo essere il contrafactum di un descort di Adam de Givenchi. Alla c. 210r egli riscrive una canzone di Pierrekin de la



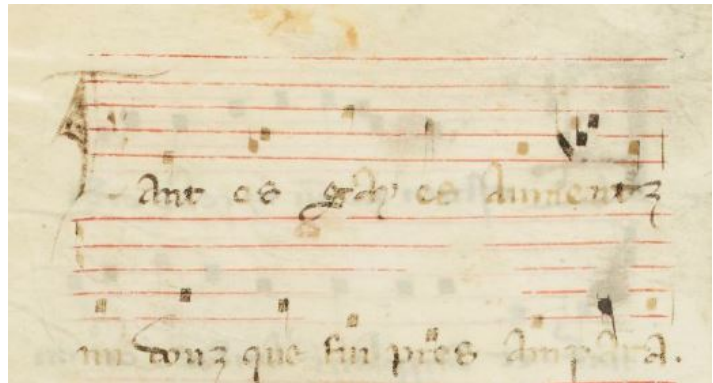
Coupele, *A mon pooir ai servi* RS1081, che era già presente nel *corpus* originale ma senza la notazione. Alle cc. 77- 78 A3 traccia i pentagrammi su due colonne ed utilizza una cancelleresca francese ad uso librario, seppur l'addizione non sembra avere alcun legame con il contesto del fascicolo (il XII, ultimo del libello aggiunto di Thibaut), il copista cerca di tenere uno stile esecutivo elevato e coerente con la *facies* del codice. Non sono presenti filigrane ma solo dei semplici decorazioni monocrome tracciate senza dubbio dal copista. La presenza delle letterine prima del capolettera sono indicazioni rivolte o a un decoratore che non è mai intervenuto oppure sono un promemoria per la decorazione eseguita dallo stesso A3. La stessa cura si riscontra anche nella copia della canzone di Pierrekin alla fine del fascicolo XXVIII, dedicato ai mottetti L'interesse bicefalo del copista verso la lirica francese, in particolare di area piccarda, e verso la composizione di brani paraliturgici, descrive una tipologia di intellettuale molto comune nel Duecento, quale il chierico-poeta. Non abbiamo in questo caso un copista di professione ma un profilo altamente alfabetizzato, molto probabilmente un membro della cancelleria angioina, che in quegli anni aveva una grande parte di francesi, provenienti anche dall'estremo nord della Francia.



#### A4

(c. 78v; addizioni nn. 23 e 24)

Lo scriba A3 aveva preparato i tetragrammi anche per il verso della c. 78, lasciandoli tuttavia inutilizzati. In una fase successiva, ma non di molto, un altro scriba li sfrutta per trascrivere la danza *Tant es gay'es avinent* e una cobla dalla canzone di Blacasset *Ben volgra quem vengues* BEdT



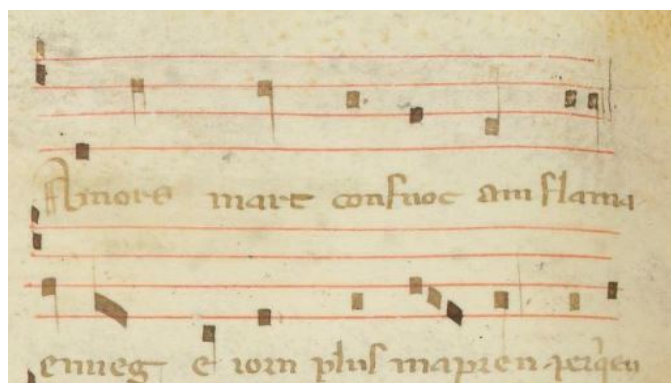
96, 2. Queste addizioni sono diverse per lingua e genere e differiscono anche per la minor cura grafica rispetto alle precedenti.

Peraino sostiene che le due addizioni siano opera di mano diversa, in effetti solo nella cobla di Blacasset la scrittura ha un tratto posato e curato, più tipicamente librario, mentre nella danza sono più frequenti alcuni tratti corsivi. A parte ciò le differenze non sembrano però sostanziali e sembrerebbe dovute più a una possibile oscillazione di registro all'interno della stessa mano che non opera di due diversi copisti. Inoltre, la coincidenza tra notatore e copista in questo gruppo di addizioni rende molto complicato articolare ulteriormente le fasi di copia per questa carta. I catalanismi presenti anche in questa danza, avvicinano le addizioni di questo scriba a quella copiata da A1, del resto graficamente anche alquanto simile. La mancanza di decorazioni, se non qualche tratto di penna sulle lettere d'inizio verso, e l'aspetto a tratti parassitario di A4 (quasi un'addizione nelle addizioni) le discosta dalle altre mani viste finora, ma il suo contesto rimane comunque coerente con la componente provenzale-aragonese della corte angioina.

#### A5

(c. 187v; addizione n. 40)

Si tratta di un'altra mano "parassitaria", al pari di A4 si appoggia su uno spazio rigato e poi lasciato vuoto dal copista, che in questo caso però, prosegue in maniera coerente. A5 utilizza l'ultima colonna per trascrivere una stanza della danza *Amor m'art con fuoc am flama* BEdT461, 20a. La



scrittura, una libreria dal tratteggio tondeggiate, solitamente attestato nella testuale meridionale, e la presenza anche qui di catalanismi grafici e morfologici, ci fornisce il quadro di uno scrivente di

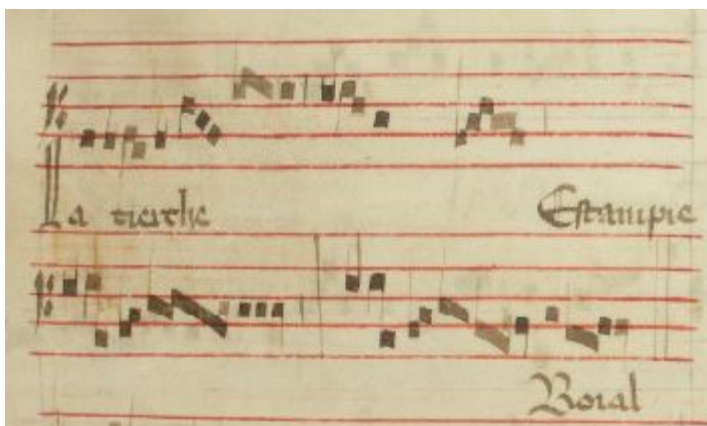


origine aragonese.<sup>17</sup> Dovevano essere previste delle decorazioni, in questo caso mai eseguite, come si vede dallo spazio vuoto nel testo e dalla piccola *d* tratteggiata prima dell'inizio della cobla. La maggiore, seppur relativa, precisione nella scrittura delle pause, tradisce inoltre un uso della notazione più articolato rispetto ad altre addizioni.

## A6

(cc. 103v – 104r; addizioni nn. 25 – 28)

Uno dei casi più interessanti tra le addizioni del *Roi* riguarda le estampie e le danze per strumento. Si tratta della prima attestazione scritta, o meglio del reperto più antico, di un genere esplicitamente strumentale. Il tipo di notazione usato non si discosta nelle forme, da quello della musica vocale, ma ne fa un uso



parzialmente diverso, non è immediato del resto comprendere quale ruolo e quale formazione dovesse avere un copista in grado e interessato a copiare dei brani strumentali, senza alcun supporto testuale. Più avanti nel capitolo cercherò di comprendere le peculiarità di questo evento, per ora fornisco solo le riflessioni preliminari di tipo materiale.

Il copista aveva preparato tutta la c. 104 e la seconda colonna del recto di c. 103 con undici sistemi di pentagrammi rossi divisi in due colonne, tuttavia trascrive soltanto fino a c. 104r, lasciando il verso incompiuto. La scrittura sembra una *textualis* dai tratti meridionali, nonostante la grafia sembra tradire una patina piccarda (< -ch- > in *tierche*). La *mise en texte* è curata e sembra che il copista avesse una certa familiarità con l'articolata struttura dell'estampie, come si nota nella spazializzazione dei

---

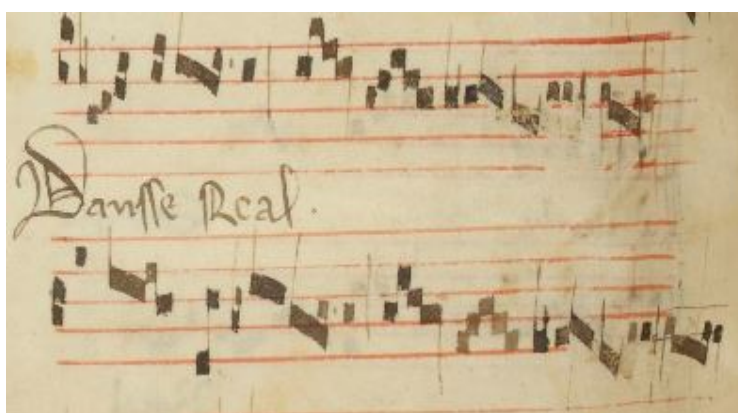
<sup>17</sup> Haines sostiene che questa mano sia riconducibile più precisamente alla *littera bononiensis*. Tale scrittura è molto diffusa a Napoli, probabilmente praticata nell'ambiente dello Studium partenopeo. Questa è la base da cui sviluppa la cosiddetta gotica napoletana che, secondo Giorgio Cencetti, non è tuttavia del tutto distinguibile dalla bolognese. Cfr. GIORGIO CENCETTI, *Lineamenti di storia della scrittura latina*, Bologna, R. Patron, 1954, p. 218. Peraino sostiene che le due mani che Haines indica come *bononiensis* andrebbero in realtà collocate nel sud della Francia, per la presenza della barretta nell'abbreviazione tironiana 7. All'infuori della fondatezza o meno di questa osservazione, in realtà in questa e nell'altra mano in "*bononiensis*" (A10), non compare alcun segno tironiano.

refrains. Non è chiaro quale fosse il progetto complessivo e quante estampies volesse effettivamente copiare, alcuni errori nella notazione lasciano supporre che copiasse da un'antigrafo. È possibile che le estampies fossero effettivamente otto e che il copista successivo abbia aggiunto un'altra danza come riempitivo.

## A7

(c. 104v; addizioni nn. 29 – 33)

La mano che completa la serie di *estampies* mostra molta meno cura e disinvoltura nella trascrizione dei brani e manca un qualsiasi tentativo di evidenziare la struttura formale sulla pagina. Nel caso della *Dansse Real* il copista sembra inoltre avere delle incertezze sull'effettiva struttura del

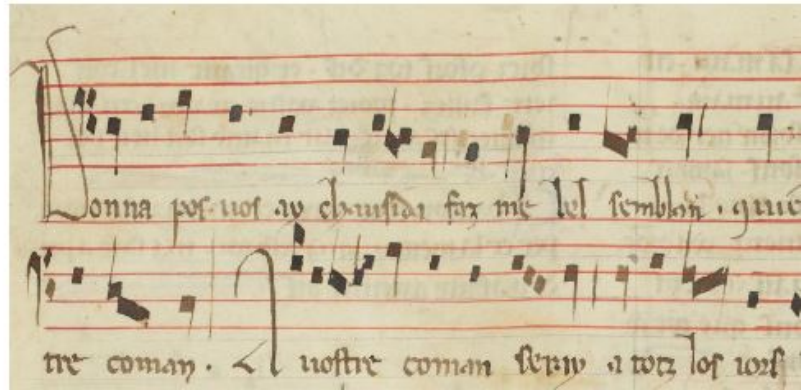


brano, come almeno sembrerebbero dalle cancellature in corrispondenza del refrain. Haines attribuisce alla mano che copia l'addizione 15 a c. 5v, anche i paratesti di questa carta. Sembra in realtà difficile che sia stato necessario coinvolgere un altro copista per trascrivere i paratesti, molto probabilmente A7, che sembra continuare l'opera di A6 in maniera frettolosa e imprecisa, potrebbe aver trascurato di rubricare. È curioso tuttavia notare che, nonostante la mano dei paratesti presenti una grafia chiaramente francese, il testo presenti un'imprecisione grafica ( la doppia < -ss- > che tradisce una pronuncia geminata della fricativa alveolare sorda) e la forma *real*, non attestata in antico francese e che rappresenta semmai il parallelo provenzale.

## A8

(c. 1v; addizione n. 2)

Questo scriba annota con una scrittura libraria abbastanza curata la *dansa* provenzale *Donna pos vos ay chausida* BEdT 461, 92 nella parte alta della carta, ed è probabilmente responsabile dell'esecuzione dei nove



tetragrammi rossi, in questo caso a tutta pagina. Non si rivelano particolarità linguistiche, sono infatti assenti i catalanismi che invece caratterizzano la mano seguente, sebbene la scrittura mostri dei tratti più meridionali. Essendo questa *dansa* unitestimoniale, non è possibile tracciarne la provenienza, seppur il genere si diffonda soprattutto nella contea di Provenza. È notevole inoltre che la notazione di questa *dansa* è tra le più sviluppate di tutto il canzoniere e presuppone una competenza maggiore da parte del copista, o forse un suo maggior interesse in una trascrizione più precisa della melodia.

## A9

(c. 1v; addizione n. 3)

La mano A9 invece mostra dei tratti più chiaramente meridionali, sia sul lato paleografico, sia dal punto di vista linguistico, dove si riscontrano alcuni evidenti catalanismi.<sup>18</sup>



Molto probabilmente si tratta di uno dei vari copisti catalani che abbiamo già visto coinvolti nella copia di altre addizioni provenzali.

<sup>18</sup>In particolare l'esito del dittongo da O breve tonica in *a* davanti a palatale cfr. HATZIKIRIAKOS – RACHETTA, cit.

## A10

(cc. 135r; addizione n. 35)

Il copista utilizza una croce inscritta, forse per appuntare il punto dove effettuare la trascrizione. La sua scrittura viene definita corsiva sia da Haines che da Peraino ma in realtà presenta molti tratti intermedi tra una testuale e una corsiva vera e propria. Nonostante i pentagrammi non mostrino una

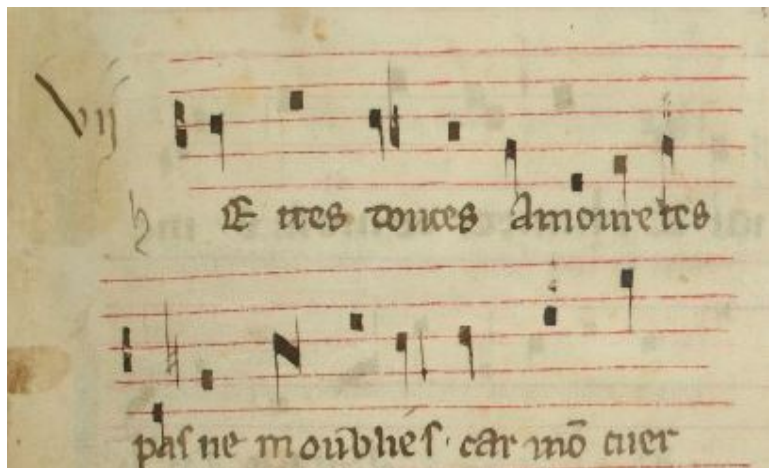


particolare cura, i capilettori decorativi, tracciati dallo stesso copista, tradiscono un comune intento formale alla trascrizione, seppur non di alto livello.

## A11

(cc. 2v – 3r; addizioni nn. 4 – 7)

Questo ed altri scribi lavorano quasi contemporaneamente, o quanto meno in uno stretto lasso di tempo, riempiendo la maggior parte degli spazi vuoti del primo fascicolo. A11, mantenendo la struttura a due colonne e l'inchiostro rosso per i pentagrammi trascrive una serie di *motets entés* ed una pastorella tra le cc. 2v e 3r. La scrittura è libraria e

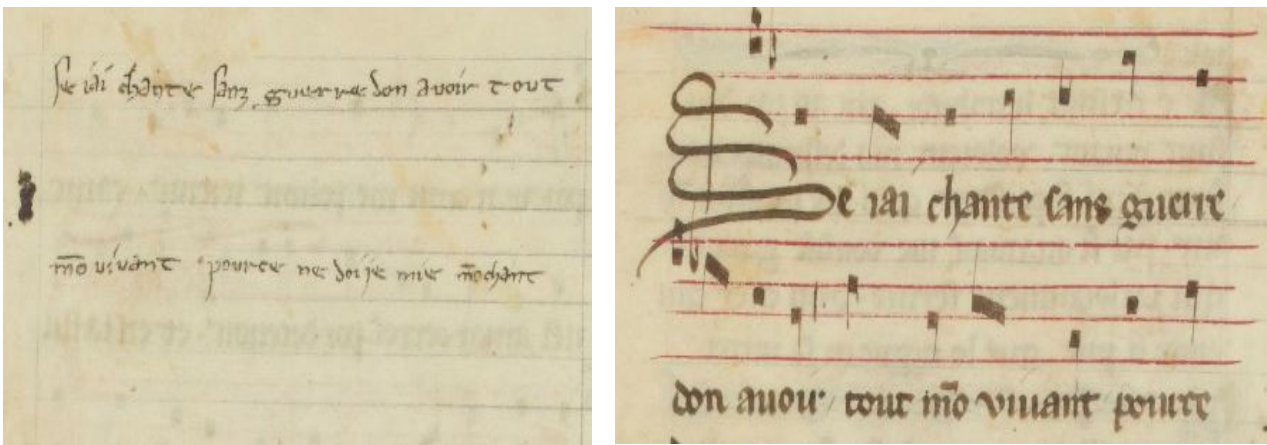


nel progetto dovevano essere previste delle decorazioni che non furono però eseguite. Alcuni numeri sono tracciati all'inizio di alcuni mottetti, e ritornano nelle carte dove ha operato lo scriba A14. La serie non appare in ordine crescente ma apparentemente sparso (VII – III a c. 3r; VI – VIII a c. 3v; III – II a c. 161v.) non sembra pertanto che servano a numerare le liriche, ma forse servivano solo a predisporre i luoghi dove copiare i testi. Non sembrano inoltre riconducibile né alla mano A11, né alla A14, forse sono state segnate da chi ha coordinato il progetto di questi due copisti. Questa mano e la seguente presentano inoltre una somiglianza nella decorazione del capolettori con le mani 9 e 10,



elemento che conferma la presenza di una ricerca di coerenza esecutiva all'interno dello stesso progetto.

**A12** (c. 159v; addizione n. 36) – **A13** (cc. 3v e 161v; addizioni nn. 8 e 36a)



La mano 13 interviene in due punti: subito dopo la mano A11 a c. 3v, aggiungendo il motet enté *Bone amourette m'a suspris* M 1073, su pentagrammi rossi e alquanto approssimativi e poi a c. 161v dove copia, questa volta su due colonne, le prime due stanze di una canzone di Robert du Chastel *Se j'ai chanté sanz guerredon avoir* RS 1789.

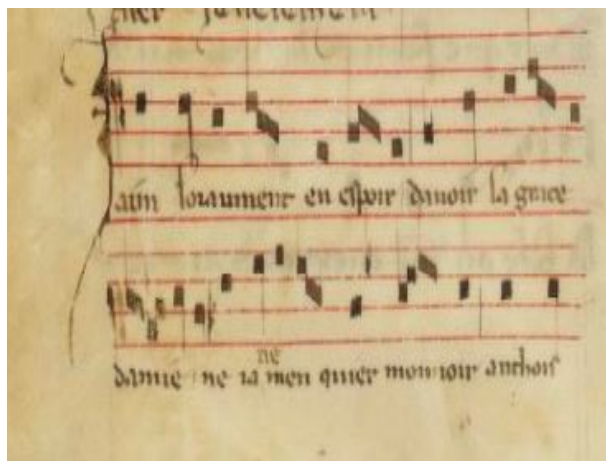
Le due medesime stanze si trovano abbozzate a c. 159v da una mano precedente (A12) che compie però alcuni errori grossolani:

Se iai chante sanz guerredon avoir tout\ mon vivant pouvre ne doi je mie monchant\ las  
sier ainz ueuill an bon es poir amours servir\ car la mieuz an seingnie qui soit ou mont\  
de sanz de courtoisie me font amours si de\ fin cuer amer que tuit mi mal me sont douz\  
sanz amer s\ si doucemant me font amours\ si douce mant me font amours ' douloir quil  
mise\ grieve [erasura]\ ser cest fins de duiz damie desirer.

Rispetto alla mano della copia definitiva, quest'altro copista mostra delle varianti grafiche, tra cui l'apertura di *e* in *a* quando questa indica una vocale nasale, la grafia < qu > per la velare sorda dove

A14 aveva < k >, nonché l'assenza della grafia < -ch- > per la postalveolare sorda, queste ultime due solitamente associati a una possibile, ma non obbligatoria, provenienza piccarda del copista. Oltre alle differenze grafiche è evidente come anche la cura esecutiva fosse minore, probabilmente doveva essere una bozza, una prima stesura abortita, nonostante il copista avesse previsto lo spazio anche per il pentagramma. Peraino sostiene che questa mano sia successiva alla copia definitiva, nonostante si trovi due carte prima, per alcuni fenomeni linguistici più tardivi, ma, dato che non mi sembra ragionevole dilatare eccessivamente il lasso di tempo tra le due mani, penso che le differenze linguistiche siano da considerare più come oscillazione che non come elementi comprovanti una datazione differente. Molto probabilmente la mano A12 aveva solo tentato di copiare una canzone che poi sarà completata dal copista A13.

**A14** (c. 211v; addizione n. 42) - **A15** (c. 211v; addizione n. 43)



Due mani lavorano nello stesso stretto lasso di tempo al riempimento del verso di c. 211, già preparata con undici pentagrammi rossi da A3, che aveva copiato la canzone di Pierrekin sul recto. Entrambe copiano due motets entés ma con grafie diverse: A14 copia *Jolietement m'en vois* M 1076a, utilizzando una libreria francese con tratti cancellereschi, A15 invece *J'aim loiaument en espoir* M 1076b ma la sua scrittura, molto piccola, ricorda una libreria bolognese. La grafia *che* al posto di *que* è quasi inequivocabilmente leggibile come italianismo, elemento che ben si coniuga con la provenienza italiana del copista. Ognuna ha probabilmente copiato la propria melodia mentre invece i due capilettera, seppur molto semplici e monocromi, sono molto simili. Difficile pensare che sia stato chiamato un decoratore per due capilettera tracciati a penna con inchiostro bruno, probabilmente il secondo scriba ha imitato la decorazione iniziale per armonizzarsi alla mano precedente.

La presenza di due mani molto diverse, soprattutto per luogo di formazione, che sembrano aver agito praticamente contemporaneamente nello stesso spazio è forse la prova più evidente del

coinvolgimento di ruoli e personalità eterogenee nel processo di ampliamento dello *Chansonnier du Roi*.

### A16

(c.4v; addizioni nn. 10 – 11)

L'intero verso della c. 4 è stato riempito dalla mano A16 con sette pentagrammi dello stesso colore bruno del testo. La maggior parte dello spazio è occupato dal mottetto *J'ai un chapelet d'argent* M 1075, mentre negli ultimi due righe si legge il rondeau *Trop ai esté lonc tans mus* vdB154. Solo il refrain porta la musica, mentre



per il resto del testo è copiato come *residuum* nella seconda metà dell'ultimo pentagramma. La scrittura è sostanzialmente libraria ma con tratti e svolazzi tipicamente corsivi e cancellereschi. Si tratta di una delle mani meno curate della raccolta, come si nota anche dalla trascuratezza con cui sono stati tracciati i pentagrammi, tra l'altro con lo stesso inchiostro del testo.

### A17

(cc. 5r; addizioni nn. 12 e 13)

Un altro breve gruppo di due sole danze strumentali, non propriamente afferenti al genere dell'estampie, si trovano a carta 5r. La brevità e la struttura della formali apparentano in qualche modo alla *dansse real* che abbiamo visto poco sopra e sono infatti rubricati dal copista come *danse*.<sup>19</sup> Oltre alla



denominazione di genere il copista in questo caso segnala con apposito paratesto l'*ouvert* e il *clos*, probabilmente anche perché non aveva lo spazio necessario per separare i refrains visivamente. Apparentemente tracciati con un *rastrum* (così almeno si può dedurre dalla regolarità degli spazi e dalla coincidenza di inizio e fine delle cinque righe) i sei pentagrammi rossi continuano virtualmente

<sup>19</sup> Il copista apporta la rubrica solo per la seconda, ma è estendibile alla prima.

la seconda colonna della carta, seppur non abbiano alcun legame apparente con il suo contenuto. Chiunque abbia aggiunta questa coppia di danze, apparentemente una mano francese con tratti molto corsivi, sembrava trarre spunto o in qualche modo continuare la collezione di estampies che abbiamo analizzato poco sopra. La scrittura musicale è alquanto chiara e mediamente curata e, al contrario di molte estampies, la notazione non presenta particolari incertezze, forse anche per via della brevità della forma. È difficile tuttavia pensare che in questo caso si trattasse di un professionista: la scrittura usuale e lo scarso parallelismo tra i vari pentagrammi sembra più far pensare ad una addizione avventizia e forse personale.

## A18

(c. 5v; addizione n. 14)

Nella c. 5v si nota il massimo livello di saturazione raggiunto nelle addizioni. Tre diverse mani sono intervenute nel verso di una sola carta, sfruttando tutto lo spazio a disposizione e, nel caso dell'ultima, addirittura sfiorando lo specchio di scrittura. I nove pentagrammi rossi ricordano



anche per fattura quelli di c. 1v, ma non necessariamente risalgono alla stessa mano. Lo scriba 18 trascrive il mottetto *Joliment du cuer, du cuer* M 1076 occupando sei pentagrammi e parte del settimo e esegue una semplicissima decorazione all'iniziale, che ricorda quelle osservate a c. 3r e 211v. Forse la stessa mano o una mano successiva amplia il decorso con un tratto più sottile e più chiaro e disegna un piccolo volto grottesco. Sembrerebbe quindi che i tutti i *motets entées* aggiunti appartengano, seppur largamente, ad un unico progetto, nonostante la scrittura corsiva di questa mano si differenzi molto dalle altre.



## A19

(c. 5v; addizione n. 15)

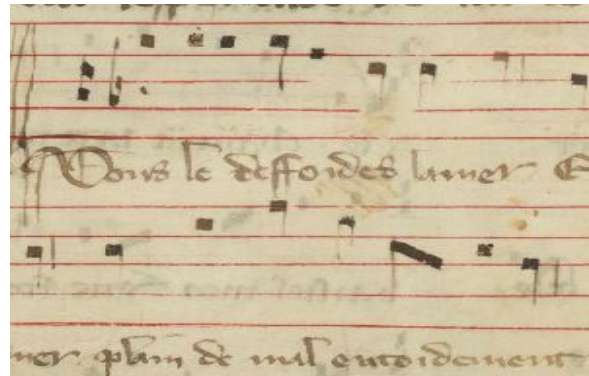
Si innesta nello spazio lasciato bianco dalla precedente e copia il breve rondeau *J'ai bele dame amée* vdB 155, con una cancelleresca molto fluente. La mano è, secondo Haines, la stessa che verga i paratesti del secondo gruppo di *estampies*.<sup>20</sup>



## A20

(c. 3v; addizione n. 9)

È una mano cancelleresca, molto poco curata e copia il motet enté *Vous le deffoidés l'amer* M1074 nello spazio lasciato libero dallo scriba 13 a c. 3v. Insieme alla numero A20 è una delle mani più simili alle cancelleresche angioine.<sup>21</sup>



## A21

(cc. 1r e 5v; addizioni nn. 1 e 16)

È l'ultima e più avventizia di tutte le scritture. Lo scriba annota soltanto due rondeau, *U despit des envieux* vdB156 e *Se je chant et sui envoisiés* vdB 153, probabilmente cercando i primi spazi rimasti liberi nel fascicolo. Lo scriba, come il precedente, ha una scrittura compatibile con le scritture che ricorrono nei registri della tesoreria angioina.



<sup>20</sup> Peraino in questo caso non distingue tra mano del testo e notatore nel caso del secondo gruppo di addizioni, che quindi attribuisce alla stessa mano P20.

<sup>21</sup> Devo questa affermazione al prof. Stefano Palmieri, responsabile della ricostruzione dell'Archivio Angioino, presso l'Istituto di Studi Storici Italiani di Napoli. (comunicazione personale).

### **Fascicolazione: caratteri generali**

Attualmente, come accennato poco sopra, il codice è leggibile secondo una sequenza fascicolare difficilmente riconducibile a quella prevista dai suoi compilatori nel momento in cui lasciò l'atelier. Maria Carla Battelli, nel titolo del suo studio sul *Roi* si interroga se in effetti si tratti di un canzoniere disordinato, e a tale domande si possono dare forse due risposte.<sup>22</sup> Una positiva, se si considera gli eventi relativamente recenti della sua storia: la cartulazione e le rilegature moderne hanno sigillato l'ordine attuale del codice, comprese le perturbazioni causate dalla caduta e allo spostamento di alcune carte dovute a motivi non intenzionali. Una parzialmente negativa, se si considera il rapporto tra la tavola e il contenuto effettivo del canzoniere. La tavola °M<sup>i</sup> non è un indice effettivo del codice, non è quindi uno strumento utile alla sua lettura; la corrispondenza effettiva tra autori e testi, tra manoscritto e tavola è troppo imprecisa. La critica sostiene che si tratti della tavola di un altro manoscritto oppure di una lista di *desiderata* preliminari, si discosta invece l'opinione di Battelli che vede °M<sup>i</sup> come un piano di lavoro effettivo, il progetto dello *Chansonnier du Roi*, piuttosto che un mero errore di calcolo preliminare.<sup>23</sup> Seguendo le orme del lavoro di Battelli, cercherò di approfondire e ampliare la sua lettura, alla luce di un nuovo rilievo codicologico da me svolto sul manoscritto. Sarà necessario tuttavia prima leggere il codice nel suo ordine attuale e poi cercare di procedere a una ricostruzione del suo stato originario.

Anticipo, per chiarezza, alcune delle riflessioni conclusive sulla storia materiale del codice: lo *Chansonnier du Roi* è un manoscritto incompleto, vale a dire che la sua ricostruzione è sostanzialmente la ricerca di un originale che non è mai esistito, se non a livello intellettuale. Delle molteplici perturbazioni che hanno modificato il codice, solo una parte è avvenuta fuori dall'atelier, facilitate, tra l'altro, dal fatto che i fascicoli sono rimasti sciolti, o almeno legati provvisoriamente per molti decenni, se non secoli. La maggior parte delle perturbazioni, le più significative, sono avvenute durante l'esecuzione della copiatura, rispettando in un certo qual modo la tavola originale, ma secondo modalità meno immediatamente comprensibili al lettore moderno. La storia del codice e le

---

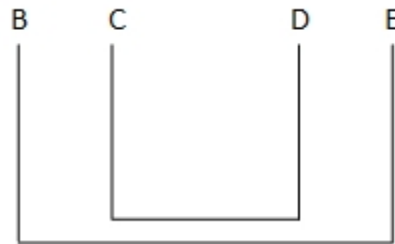
<sup>22</sup> MARIA CARLA BATTELLI, *Il codice Parigi, Bibl. Nat. F. Fr. 844: un canzoniere disordinato?*, in SAVERIO GUIDA, FORTUNATA LATELLA, a cura di, *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno* (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, 2 voll., I: 273-308.

<sup>23</sup> La tesi è stata proposta soprattutto da EDUARD SCHWANN, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886, e HANS SPANKE, *Der Chansonnier du Roi ...* e sostenuta fino allo studio di Battelli.

modalità della sua compilazione ci offrono inoltre anche un suggerimento su come un utente antico avrebbe potuto leggere il canzoniere.

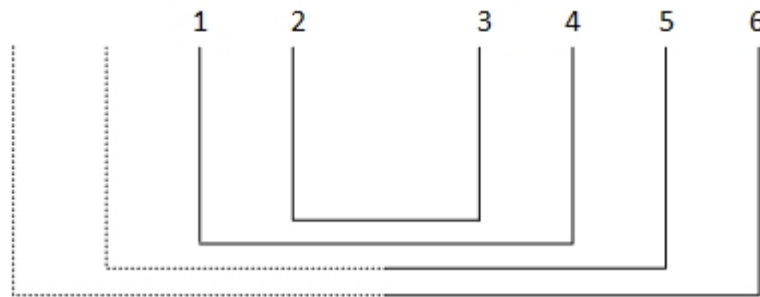
### Struttura del codice:

#### Tavola, cc. B-C-D



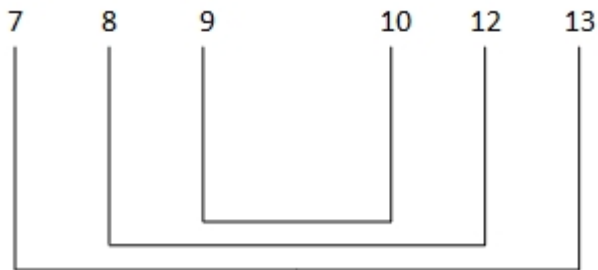
La pergamena sembra di qualità lievemente inferiore a quella del manoscritto ma è anche molto rovinata e scurita, soprattutto B recto. La c. B è stata rinforzata al margine esterno poiché logora. La *mise en page* è coerente con quella dominante nel manoscritto ma non sembra opera dello stesso copista del testo.

#### Fascicolo I, cc. 1-6



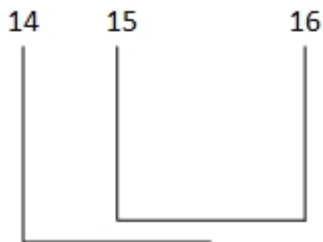
Il fascicolo è rimasto nella sua posizione e nel suo ordine interno originario ma sono cadute le due carte iniziali che avrebbero dovuto contenere le prime tre canzoni di tema mariano riportate dalla tavola, la struttura originaria doveva essere quella del quaternione, conformazione fascicolare dominante all'interno del codice. Delle tre canzoni mariane, anonime nella tavola, ne rimane soltanto l'ultima, attribuita dal rubricatore a Guillaume le Vinier.

**Fascicolo II, cc. 7-13.**



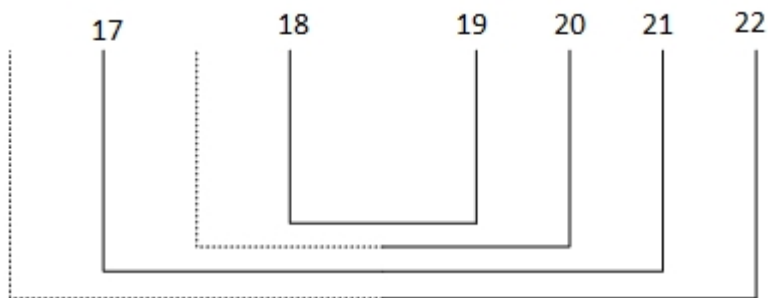
La struttura del fascicolo allo stato attuale contraddice la struttura a quaternioni dominante nel manoscritto. È un fascicolo che è stato fortemente modificato da perturbazioni successive, di cui si parlerà più avanti. La numerazione salta la c. 11 nel conteggio, ma non sembra essere dovuto ad una lacuna, bensì ad un errore di chi ha segnato la cartulazione.

**Fascicolo III, cc.14-16.**



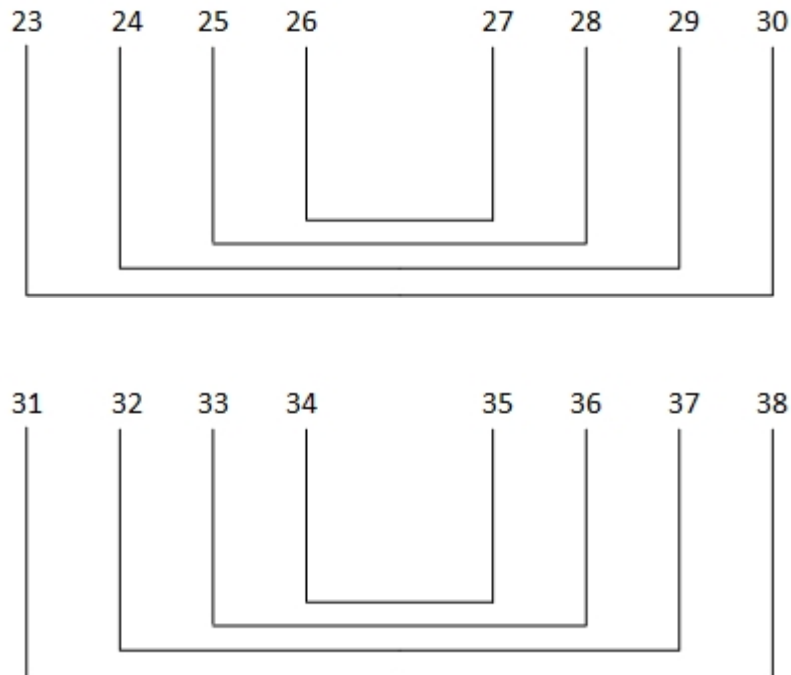
Una carta è caduta prima di 14, ma la cucitura è attualmente tra le cc. 15-16. Allo stato attuale è di difficile lettura ma doveva avere in origine una conformazione ben diversa.

**Fascicolo IV, cc.17-22.**



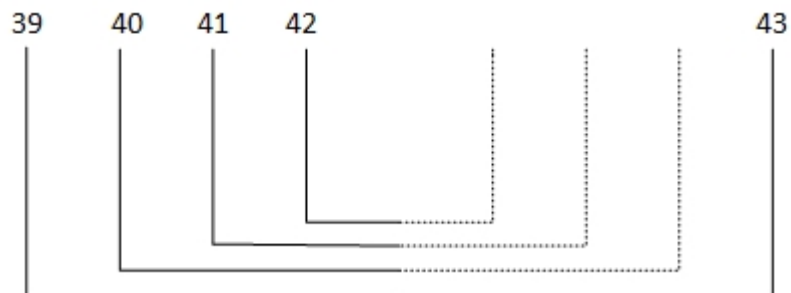
Quaternione regolare, sono cadute due carte prima della c. 17 e della c. 18.

**Fascicoli V e VI, cc. 23-38.**



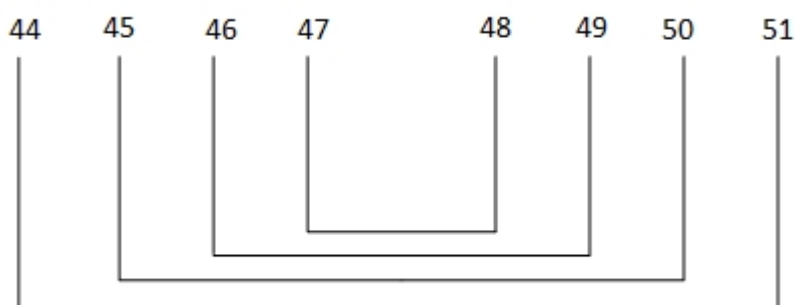
Il fascicolo V e VI formano il *booklet* di Gace Brulé, la sezione si mostra particolarmente omogenea e completa, fatta eccezione per le parti perse a seguito all'asportazione delle miniature. I due fascicoli sono stati pensati come un'unità, e la copia prosegue senza soluzione di continuità. Il capolettera miniato, in cui doveva abitare l'immagine del troviere è stato asportato. I fascicoli V e VI non mostrano perturbazioni a livello codicologico, ma sono frequenti gli interventi di mani musicali successive e l'aggiunta di decori zoomorfi. Si tratta di decori a penna, con inchiostro turchino, spesso collocati accanto alle rubriche o alla fine dell'ultima strofa di una canzone.

**Fascicolo VII cc. 39-43**



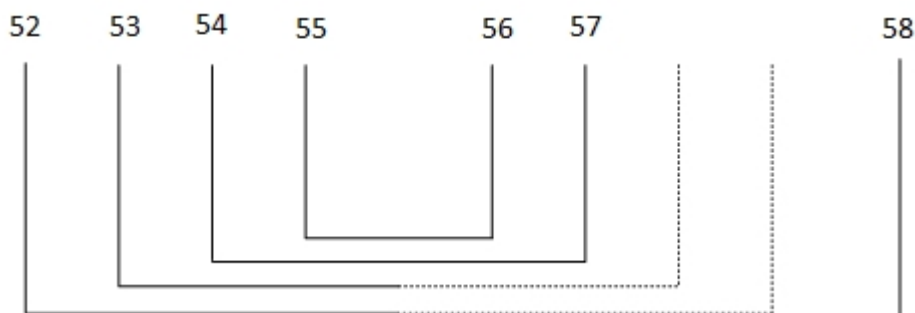
Fascicolo di carte ricomposte. Sono cadute le carte che intercorrono tra le attuali cc.42-43. Si legge un residuo della carta successiva alla 42: il resto di una cobla notata, la sillaba *do*<*m*> e una chiave di c3 subito sotto. La c. 44 viene legata da Haines a questo fascicolo, mentre Battelli ipotizza che nella fase originaria dovesse appartenere al successivo. Al mio rilievo è sembrata comunque appartenere al fascicolo seguente. La predominanza del quaternione come tipologia di fascicolo, suggerisce inoltre che la c. 44 fosse in origine solidale alla 51 del fasc. seguente, come sostiene Battelli, in tal modo si hanno due quaternioni completi al posto di un quaternione, una carta sciolta e un trinione con un'altra carta sciolta alla fine. Il fascicolo raccoglie tutte le canzoni di Andrieu Contredit e di Pierre de Molin, la sezione del troviero terminava sul fascicolo successivo, dove tre colonne venivano lasciate in bianco. Successivamente vi è stato aggiunto un *lai* mensurale. Lo spazio bianco poteva essere stato lasciato appositamente per isolare la sezione di Conon de Bethune, troviero particolarmente importante, nel fascicolo seguente.

**Fascicolo VIII, cc. 44-51.**



Quaternione, ma le due carte esterne non sono più solidali

**Fascicolo IX, cc. 52-58.**



Sono cadute due carte dopo la c.57, la c.58, malamente rifilata, non ha controparte nel fascicolo. Si tratta di una carta singola, di qualità leggermente diversa, che è stata forata ma non rigata (difficile dimostrare che siano forature di preparazione per la rigatura piuttosto che per il taglio della pergamena). La mancanza di rigatura la rende del tutto unica e fa pensare che sia stata aggiunta posteriormente. La c. 58 sembrerebbe avere la funzione di separare *Mt* dal resto del codice, se così fosse il suo inserimento deve essere per forza avvenuto dopo lo slittamento di *Mt* dalla sua posizione originaria a quella attuale.

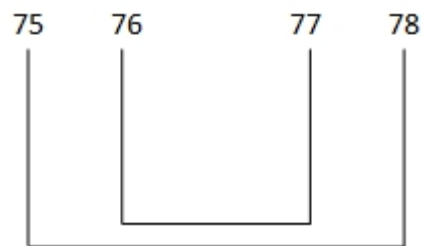
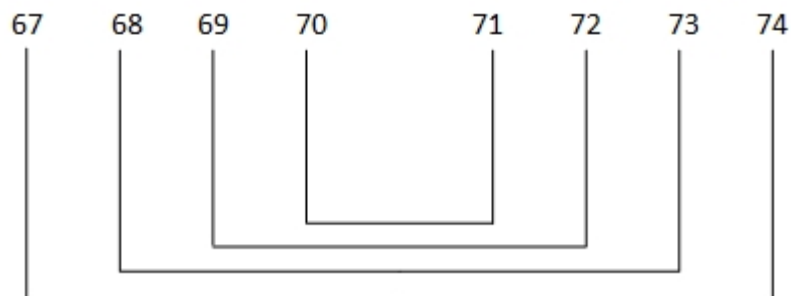
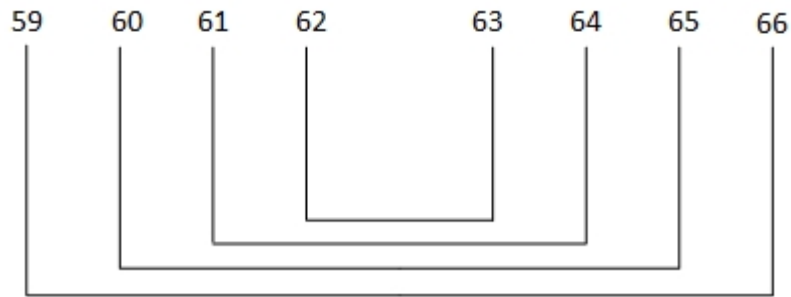
Il fascicolo è stato molto probabilmente concepito per ospitare la sezione del Chastelain de Coucy. Le liriche del troviero occupano però poco più di metà del fascicolo, per completarlo vengono usati dei trovieri con un corpus minore, ad uso di vero e proprio riempitivo. La differenza di prestigio è notevole se si osserva la collocazione delle miniature sulla pagina. Mentre il Chastelain occupa la prima colonna del recto della carta d'apertura del fascicolo, la miniatura di Bauduin des Auteus si trova alla colonna d di c.56, quella di Bouchart de Marli viene collocata addirittura a metà della colonna b di c.57. Per economizzare la pergamena, l'inizio della sezione di quest'ultimo troviero, con una tradizione e un corpus molto ridotti, è stato posto alla fine dell'ultima lirica di Bauduin. La differenza che i compilatori hanno riservato a questi due trovieri, minori quantomeno per fortuna, rispetto al Chastelain è significativa: per ospitare la sezione dello Chastelain, è stato confezionato un fascicolo a parte, spostando l'autore dalla posizione prevista nella tavola. Bauduin e Bouchart, complice sia il loro corpus ridotto che la minor fama poetica, sono stati letteralmente usati per riempire gli spazi vuoti. Il fascicolo si mostra per questo estremamente interessante per comprendere la strategia utilizzata dai compilatori nell'esecuzione effettiva del codice, secondo l'ordine gerarchico della tavola °M<sup>i</sup>.

**58r-v** Il recto è stato usato per una annotazione avventizia quattrocentesca, ripetuta due volte:

L'an mil quatre cent/ quatre vingtz et quatre/ fust coroné charles anfant/ en le jour de Saint Piere/  
dedans Paris fist son/[...]/ an l'an desus dit/ainsi com avons dit/Piere Boyjeau/DeLAPHINYA

Più che trattarsi di una nota di possesso, tra l'altro in posizione insolita, questa carta deve essere un elemento di riciclo, utilizzato solo per stabilizzare il libellum di Thibaut de Champagne, dopo che è stato spostato nella posizione attuale.

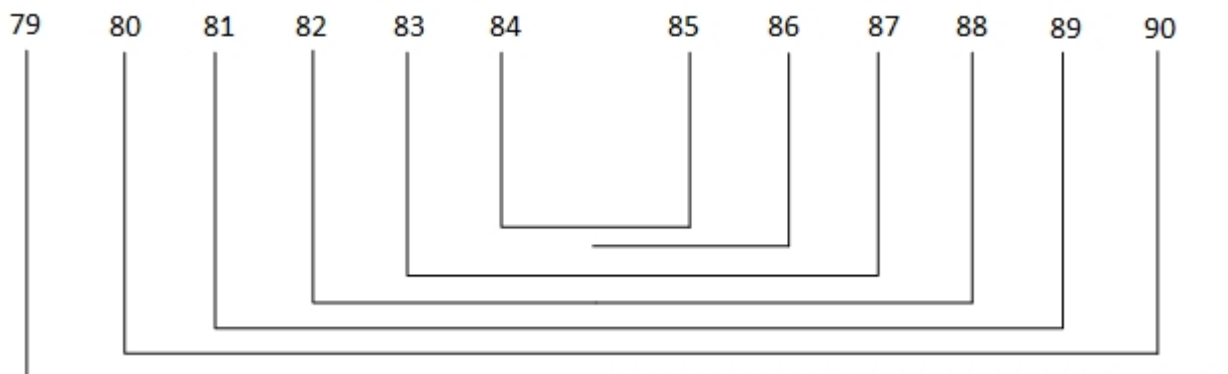
**Fascicoli X - XII, cc.59-78.**



I fascicoli X, XI e XII, costituiscono °M<sup>t</sup>, il *libellum* di canzoni di Thibaut de Champagne, inserito per integrare la sezione del troviere, ritenuta troppo poco corposa rispetto al prestigio dell'autore. La struttura alquanto regolare, rispetto al resto del canzoniere (due quaternioni più un binione supplementare confermano il carattere codicologicamente unitario della sezione). Come si è detto le mani di testo e musica differiscono chiaramente dal resto del corpo e anche parzialmente le decorazioni. L'inchiostro è marrone chiaro sia per il testo che per la musica e i colori delle decorazioni sono differenti. Non è improbabile che questa raccolta possa essere stata compilata nello stesso atelier del corpo principale e aggiunta non molto tempo dopo. L'utilizzo dello stesso tipo di notazione non esplicitamente mensurale permette, a livello teorico, di superare i limiti del terzo quarto del Duecento. Piccole croci rosse si trovano accanto ai capilettera.

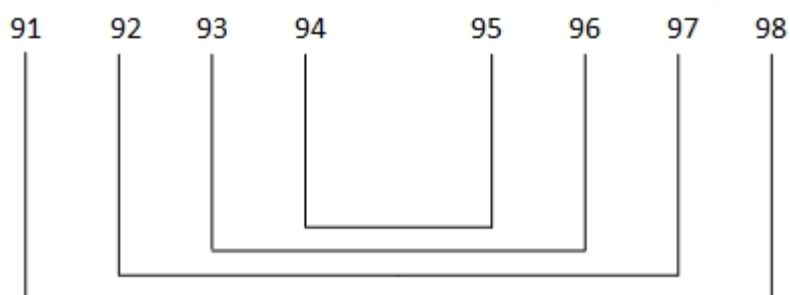


**Fascicolo XIII, cc. 79-90.**

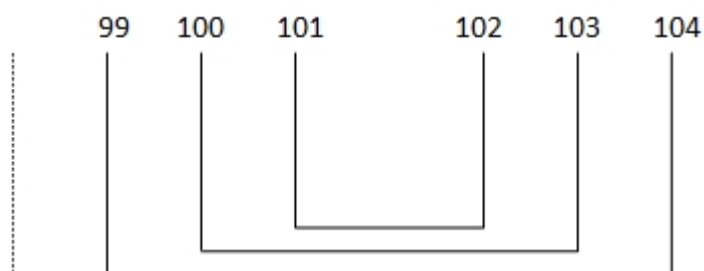


Allo stato attuale il fascicolo conta undici carte, solo cinque sono però i bifogli interi. La c. 86 è singola ed è aggiunta al fascicolo in fase iniziale. La carta 79 è invece incompleta. Secondo Battelli e Haines sarebbe il bifoglio centrale del fascicolo II, caduta quando il fascicolo è stato manipolato per inserire *Mt*. La c.79 contiene infatti la sezione di Jehan de Brienne, che segue a Thibaut nella tavola. La struttura del fascicolo si rivela quindi un quinione più una carta singola, tipo di fascicolo insolito nella struttura del codice.

**Fascicolo XIV, cc. 91-98.**

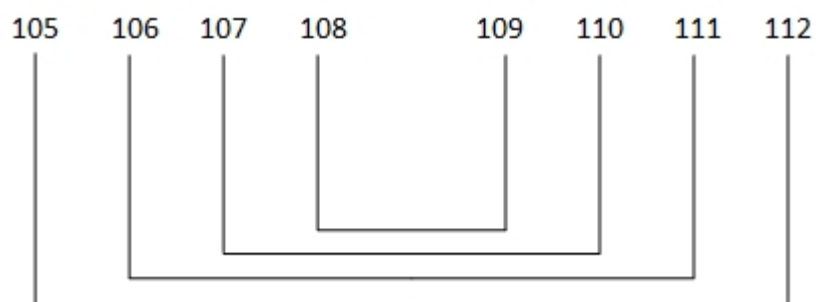


**Fascicolo XV, cc.99-104.**

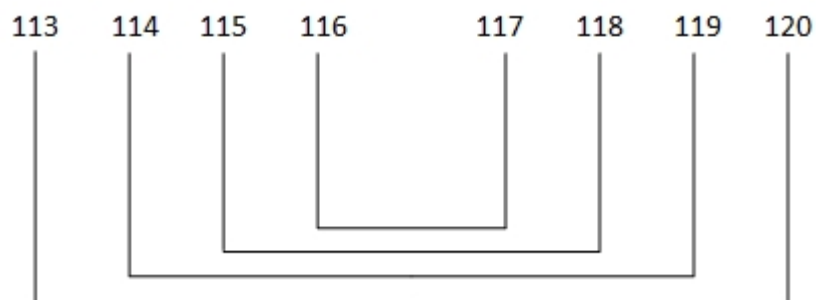


Una carta sembra essere caduta, dato che la prima colonna inizia con la fine della cobla notata di una canzone.. Fascicolo di diversi autori, dominante il genere della pastorella, spesso *avec des refrains*.

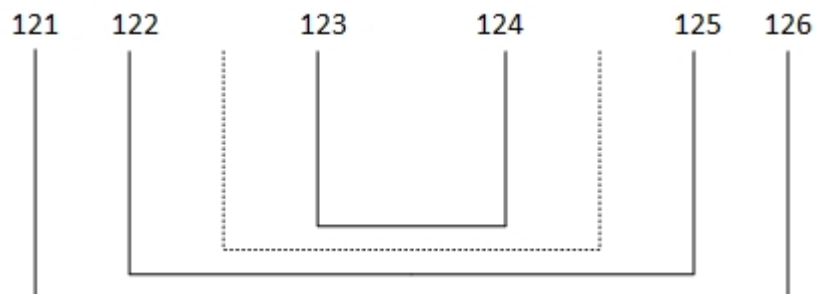
**Fascicolo XVI, cc.105-112.**



**Fascicolo XVII, cc.113-120.**

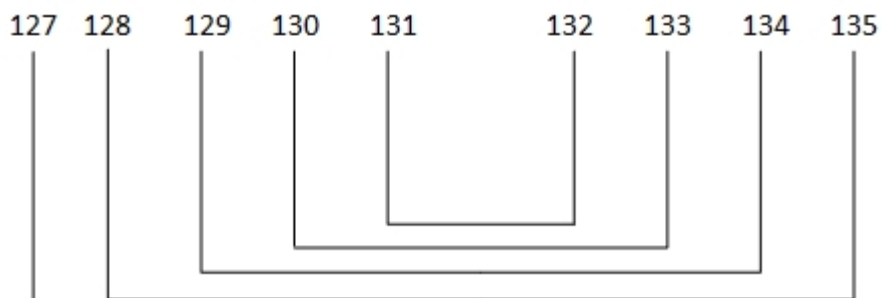


**Fascicolo XVIII, cc. 121-126.**



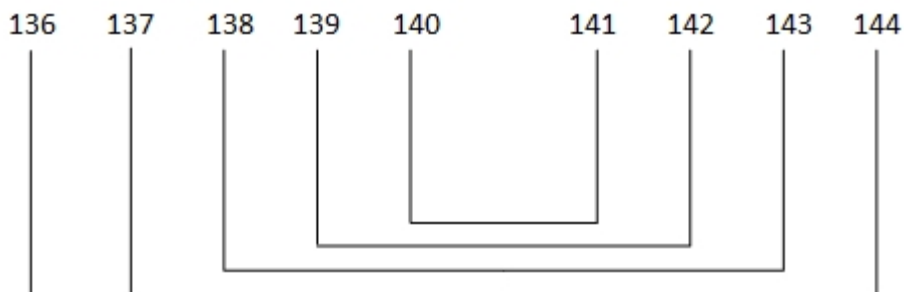
Il fascicolo consta attualmente di tre bifogli ma la soluzione di continuità tra le cc. 122v-123r e le cc. 124v-125r, lascia supporre che un intero bifoglio sia caduto in una fase successiva. Anche questo fascicolo doveva in origine essere un quaternione. Secondo Battelli, la c. 136, attualmente senza controparte solidale nel fascicolo XX sarebbe in origine parte del bifoglio caduto e andrebbe ricollocata tra le attuali cc. 124 e 125.

**Fascicolo XIX, cc.127-135.**



Quaternione più una carta aggiunta (127)

**Fascicolo XX, cc. 136-144.**

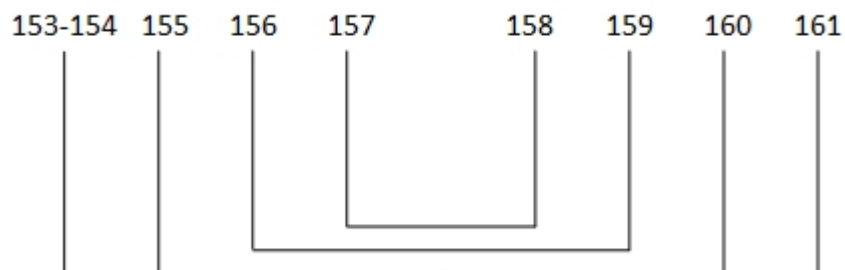


Quaternione più una carta aggiunta (136)

**Fascicolo XXI, cc.145-152.**



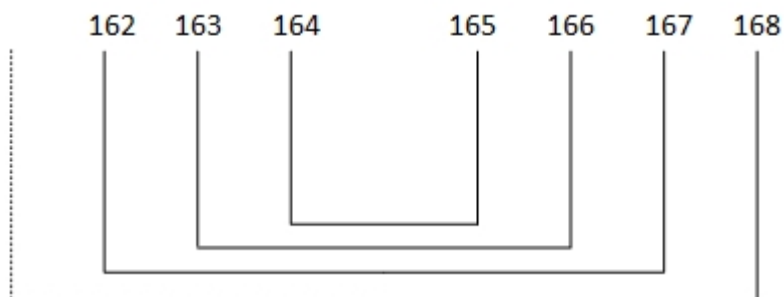
**Fascicolo XXII, cc. 153-161.**



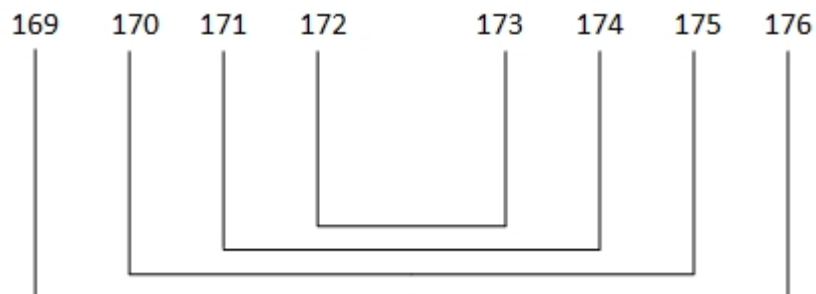
La struttura di questo fascicolo non chiaramente leggibile in prima analisi. Haines colloca la carta 153-154 al fascicolo XXI, rispettando la continuità della sezione di Richart de Fournival, che quest'ultima carta completerebbe. Tuttavia nel fascicolo XXI non riscontrano possibili controparti

originariamente solidali, né si riscontrano carte cadute essendo questo il precedente un fascicolo regolare. Togliendo questa carta dal fascicolo XXII avremmo un ternione più una carta aggiunta, struttura alquanto insolita nel quadro tendenzialmente regolare del codice. Sembra quindi più probabile accettare la proposta di Battelli che ipotizza come originariamente solidali le carte 153-154/161, il che restaurerebbe la struttura fascicolare del quaternione. Tale ipotesi concorda anche con il restauro moderno durante il quale tale carta è stata legata con una brachetta a questo fascicolo. Nonostante il rispetto dell'unità autoriale sia un principio fondante nella compilazione del manoscritto, in questo caso va favorito il principio di regolarità formale. Segnala inoltre Battelli come all'altezza del fascicolo XVII si iniziò a perdere l'esatta corrispondenza tra sezione di autore e unità fascicolare e si iniziò una strategia di disposizione delle sezioni a cavallo di fascicolo (fa eccezione finora solo la raccolta di Blondel). Va notato come una maggior disinvoltura nel rispetto dell'aderenza tra forma e contenuto dei fascicoli si riscontra proprio con l'inizio dei trovieri borghesi, a cominciare da Guillaume le Vinier. A c. 159v si nota una stesura incompleta della stessa addizione copiata per intero a c. 161v. La pagina è stata rigata ed è stata copiato il testo lasciando lo spazio per la musica. La scrittura è estremamente corsiva e la mano (P13) deve aver commesso numerosi errori, alcuni coprendoli con un tratto orizzontale altri, si nota in cima a 159d, raschiando la pergamena. A 161v il testo è invece copiato correttamente e corredato con la notazione. Si ritrovano anche quei segni paratestuali già riscontrati a c. 3r-v, la mano è infatti secondo Peraino la stessa. È interessante notare una similitudine di incipit tra l'addizione a c. 161v e le liriche immediatamente precedenti. La tradizione di Robert le Piere, si confonde talvolta con quella di Robert du Chastel, autore della canzone aggiunta, la scelta di questa lirica potrebbe essere legata a questa confusione tra i due autori.

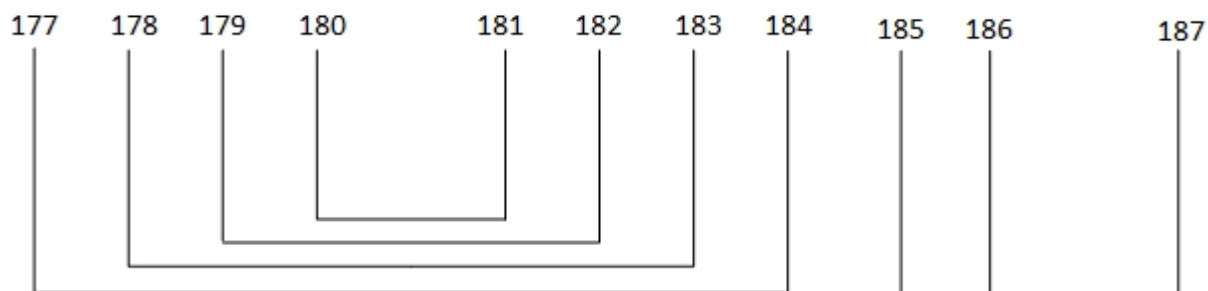
### **Fascicolo XXIII cc. 162-168**



## Fascicolo XXIV

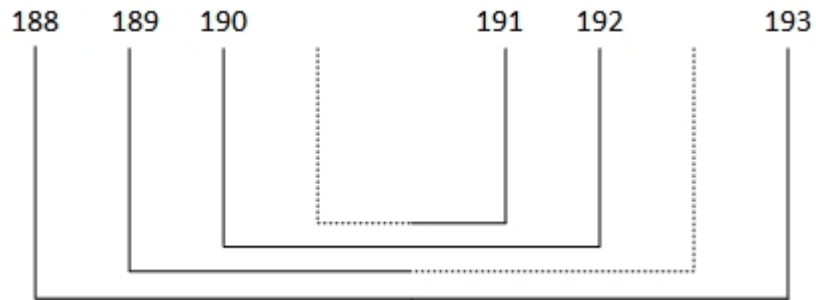


## Fascicolo XXV cc. 177-184 + 185,186,187.

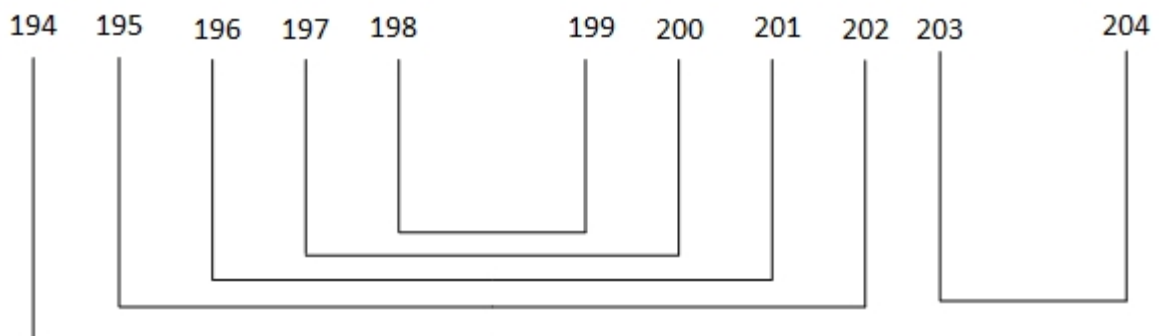


Le carte da 177 a 184 costituiscono un quaternione regolare e rappresentano il completamento della sezione francese del manoscritto. Risulta difficile invece interpretare le carte sciolte 185-187 come superstiti di un ulteriore fascicolo. Il materiale viene esaurito, o sembrerebbe secondo la tavola col recto di carta 185, che quindi è una carta aggiunta per completare la sezione di Carasaus. La colonna b di c. 185 e tutte le cc. 186-186 ospitano un gruppo di addizioni provenzali, a cui va ricondotto anche l'addizione a c. 117r. È facile rilevare una chiara programmaticità nella loro stesura: tutti gli spazi sono stati rigati e forniti di tetragramma. I tre capilettera sono ornati con tratti a penna turchini e lettera rossa, e a lettera blu con tratti rossi alternativamente. Questi elementi, più l'impossibilità di dedurre, allo stato attuale, delle lacune, fanno facilmente supporre che si tratti di un bifoglio aggiunto, e non i resti di un fascicolo smembrato e perduto. Le ultime sezioni sono tra le più incomplete di tutto il canzoniere francese.

**Fascicolo XXVI cc. 188-193**

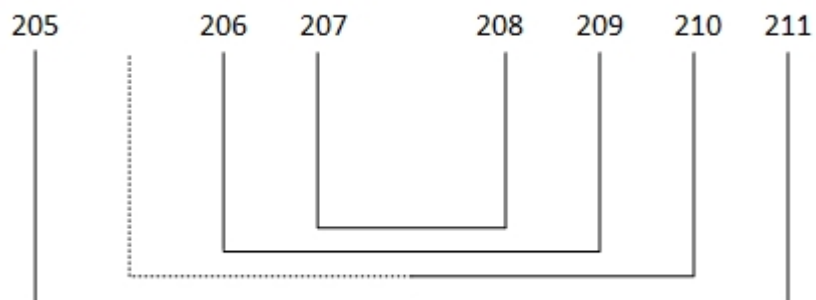


**Fascicolo XXVII cc.194-204.**



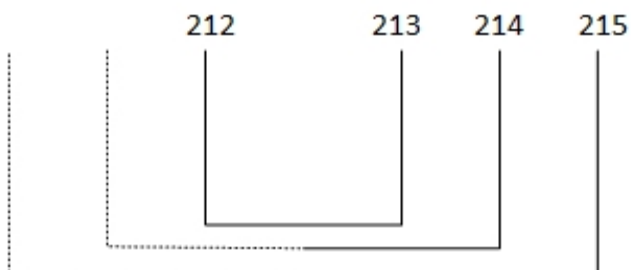
Questo fascicolo può essere letto come un quaternione ampliato. I compilatori sembrano meno abili nel predisporre lo spazio necessario per la copia di \*W, rispetto a quanto operato in °M, e si trovano a dover ampliare il secondo fascicolo della sezione per copiare tutto il materiale predisposto. Si riscontra, inoltre, una tendenza a relegare a fine sezione le canzoni giunte incomplete allo scriba. Nella seconda metà del fascicolo si trovano anche numerosi interventi della mano 2, che erade e riscrive alcuni versi, con tratti francesi ancora più marcati.

**Fascicolo XXVIII cc. 205-211**



Il fascicolo accoglie la raccolta di mottetti detta *R*. L'inizio della sezione è segnalato dalla rubrica: **Ci (com)mentent li motet**. La mise en page è coerente col resto del codice, i mottetti sono copiati su due colonne, un capolettera decorato è presente all'inizio della voce superiore. La notazione del tenor è presente per solo circa la metà dei mottetti, talvolta non è riportato neanche il testo.

**Fascicolo XXIX cc.212-215.**



Un quaternione, sono cadute due carte prima di c. 212.



### **Problemi dell'aspetto codicologico del canzoniere e particolarità della sua compilazione.**

L'estrema irregolarità della struttura fascicolare del canzoniere, le numerose carte cadute, fuori posto e aggiunte posteriormente, possono trovare una spiegazione agevole se si immagina che il canzoniere, come è molto probabile, possa essere circolato a fascicoli sciolti, privo cioè di legatura, per molto tempo. Conforta questa ipotesi la visibile usura di buona parte delle carte esterne di fascicolo, o gruppo di fascicoli, che potrebbe suggerire una conservazione e un utilizzo del codice a sezioni staccate. Appaiono spesso consumate le carte iniziali e finali di parti particolarmente importanti della silloge, come ad esempio il recto di c. 105 e il verso di c. 126, contenente principalmente le canzoni di Guillaume le Viniers e Moniot d'Arras. La rilevante percentuale di carte cadute, tuttavia, ostacola un'analisi sistematica del fenomeno, per cui non è possibile andare oltre il solo suggerire una possibile modalità di uso del codice da parte di un lettore antico, piuttosto che spiegarla nel dettaglio del singolo caso. Ad ogni modo, mi sembra evidente che, almeno in questo caso, il lettore medievale fosse particolarmente sensibile agli aspetti materiali del canzoniere, soprattutto al rapporto tra il contenuto e quello che modernamente intendiamo come caratteri codicologici di un libro manoscritto. Sicuramente erano particolarmente attenti a questo aspetto i compilatori di fr. 844, che, come sostiene Battelli, cercano, per quanto possibile, di armonizzare il carattere sillogico del codice, soprattutto di °M, la sezione francese, con le unità codicologiche e in genere con i limiti materiali del quaderno di pergamena.

Lo studio di Maria Carla Battelli prende le mosse dal già accennato problema di corrispondenza tra la tavola e il contenuto effettivo del canzoniere. In realtà tale problema riguarda soltanto la sezione francese del codice, mentre per sia quella provenzale che quelle dei mottetti e dei lais, non si riscontra alcuna anomalia, se non per la mancanza dei testi contenuti nelle carte cadute. Le differenze, inoltre, riguardano soprattutto l'ordine dei trovieri, piuttosto che l'assenza o la presenza di un'intera sezione.

#### **Concordanze tra °M<sup>t</sup> e °M.<sup>24</sup>**

	<b>Tavola</b>		<b>Canzoniere</b>
<b>1 (= 1)</b>	Li princes	<b>1</b>	Li princes
<b>2 (= 2)</b>	Li quens dangau	<b>2</b>	Li quens dangau

<sup>24</sup> La tabella riprende e completa quella offerta in BATTELLI, op. cit. pp. 281-82. Il + dopo un nome indica che le liriche troviere era completamente assenti nella tavola, il numero tra parentesi confronta la posizione nel canzoniere con quella della tavola, mentre l'asterisco \* indica un'attribuzione *ex novo* di liriche già presenti in °M<sup>i</sup>.

<b>3 (= 3)</b>	Li quens de bar	<b>3</b>	Li quens de bar
<b>4 (= 4)</b>	Li dux de braibant	<b>4</b>	Li dux de brabant
<b>5 (= 8)</b>	Li rois de navare	<b>5</b>	Li vidames de chartres
<b>6 (= 27)</b>	Li quens jehans de braine	<b>6</b>	Sauvages
<b>7 (= 0)</b>	Li quens de couci	<b>7</b>	Bestournes
<b>8 (= 15)</b>	Me sire gasse	<b>8</b>	Li rois de navare
<b>9 (= 24)</b>	Li castelains	<b>9</b>	Me sire iakes de cyson
<b>10 (= 9)</b>	Me sire iakes de cison	<b>10</b>	Me sire Hugues de bregi
<b>11 (= 10)</b>	Me sire huges de bregi	<b>11</b>	Me sire Tiebaus de Blason
<b>12 (= 11)</b>	Me sire tiebaus de blason	<b>12</b>	Me sire Alars de cans
<b>13 (= 13)</b>	Me sire pieres de corbie	<b>13</b>	Me sire Pieres de Corbie
<b>14 (= 28)</b>	Me sire gilles de vies maisons	<b>14</b>	Cevaliers
<b>15 (= 29)</b>	Me sire raous de ferieres	<b>15</b>	Me sire Gasse
<b>16 (= 32)</b>	Me sire Gautiers dargies	<b>16</b>	Me s(ire) Andrieus Contredis
<b>17 (= 5)</b>	Li vidames de chartres	<b>17</b>	Me sire Piere de Molins
<b>18 (= 30)</b>	Me sire raous de soisson	<b>18</b>	Me s. Quenes de Biethune
<b>19 (= 33)</b>	Me sire hues de la ferte	<b>19</b>	Me s(ire) Joifrois de Barale
<b>20 (= 16)</b>	Me sire andrius contredis	<b>20</b>	Me sire Morisses de Creon
<b>21 (= 18)</b>	Me sire quenes	<b>21 +</b>	Me s(ire) Gilles de Beaumont
<b>22 (= 17)</b>	Me sire pieres de molins	<b>22</b>	Me sire Hues doisi
<b>23 (= 31)</b>	Me sire pieres de creon	<b>23</b>	Me sire Jehans de Louvois
<b>24 (= 25)</b>	Me sire bauduins des auteus	<b>24</b>	Li chastelains de Couchi
<b>25 (= 12)</b>	Me sire alars de cans	<b>25</b>	Me s(ire) Bauduins des Auteus
<b>26 (= 0)</b>	Robers de blois	<b>26</b>	Me s(ire) Bouchars de Mailli
<b>27 (= 26)</b>	Me sire bouchars de malli	<b>27</b>	Li quens jehans de braine
<b>28 (= 0)</b>	Me sire Robers de memberoles	<b>28</b>	Me s(ire) Giles Vies Maisons
<b>29 (=14)</b>	Cevaliers	<b>29</b>	Me sire Raous de Ferieres
<b>30 (= 7)</b>	Bestournes	<b>30</b>	Me sire Raous de Sissons
<b>31 (= 34)</b>	Jehans de trie	<b>31</b>	Me sire Pieres de Creon
<b>32 (= 19)</b>	Me sire joifrois de barale	<b>32</b>	Me sire Guatiers Dargies

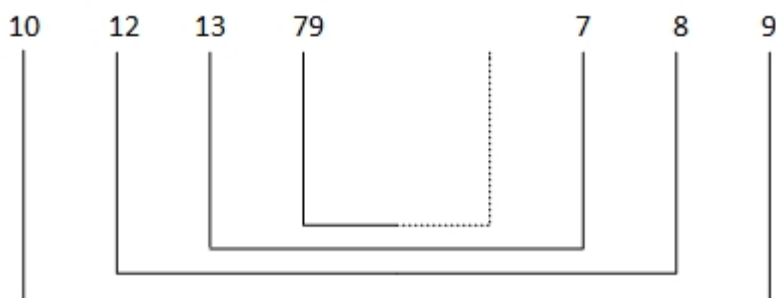
<b>33 (= 20)</b>	Me sire morisses de creon	<b>33</b>	Me sire Hugues de le Ferte
<b>34 (= 22)</b>	Me sire hues doisi	<b>34</b>	Jehans de trie
<b>35 (= 0)</b>	Hues de saint quentin	<b>35</b>	Jehans Bodeaus
<b>36 (= 7)</b>	Sauvages	<b>36</b>	Jehans Erars (1)
<b>37 (= 47)</b>	Blondeaus	<b>37 +</b>	Baudes de le Kakerie
<b>38 (= 41)</b>	Maistre Willeaumes li viniers	<b>38</b>	Jehans de nue[vil]
<b>39 (= 48)</b>	Audrefrois li bastars	<b>39 +</b>	Lambert di auules
<b>40 (= 42)</b>	Moniot	<b>40 *</b>	Ernous le viele
<b>41 (= 43)</b>	Maistre symons dautie	<b>41</b>	Maistre Willeaumes li Viniers
<b>42 (= 49)</b>	Maistre Richars de furnival	<b>42</b>	Monios
<b>43 (= 46)</b>	Maistre Gilles li viniars	<b>43</b>	M(aistre) Sy(mons) Dautie
<b>44 (= 50)</b>	Maistre Wibers Kaukesel	<b>44</b>	Colars li Boutelliers
<b>45 (= 51)</b>	Sire adans de Gievenci	<b>45</b>	Ghilebers de Bernevile
<b>46 (= 44)</b>	Colars li boutelliers	<b>46</b>	Maistre Giles li Vinjers
<b>47 (= 52)</b>	Robers de le pierre	<b>47</b>	Blondiaus
<b>48 (= 53)</b>	Thumas heriers	<b>48</b>	Audefrois le bastars
<b>49 (= 54)</b>	Pierekins de le coupele	<b>49</b>	Maistre richars de furnival
<b>50 (= 60)</b>	Gontiers de soignies	<b>50</b>	Maistre Wibers Kaukesel
<b>51 (= 45)</b>	Gillebers de berneuile	<b>51</b>	Sire adans de gievenci
<b>52 (= 72)</b>	Gautiers despinau	<b>52</b>	Roberts de le pierre
<b>53 (= 23)</b>	Me sire iehans de luuois	<b>53</b>	Thumas eriers
<b>54 (= 55)</b>	Jehans erars	<b>54</b>	Pierekins de le coupele
<b>55 (= 61)</b>	Roufins de corbie	<b>55</b>	Jehans erars
<b>56 (= 62)</b>	Sauuales cosses	<b>56</b>	Josselins de digon
<b>57 (= 63)</b>	Cardous de croisiles	<b>57</b>	Mahuis de gand
<b>58 (= 64)</b>	Rogiers dandelis	<b>58</b>	Jakes li viniars
<b>59 (= 65)</b>	Oudars de laceu	<b>59</b>	Li moines de saint Denis
<b>60 (= 66)</b>	Ernous caupains	<b>60</b>	Gontiers de soignies
<b>61 (= 56)</b>	Josselins de digon	<b>61</b>	Roufins de corbie
<b>62 (= 67)</b>	Pieros de bel marcais	<b>62</b>	Sawales cosses
<b>63 (= 57)</b>	Mahuis de gant	<b>63</b>	Cardons de croisilles

<b>64 (= 58)</b>	Jakemes li viniers	<b>64</b>	Rogiers dandelis
<b>65 (= 69)</b>	Pieros di borgnes de lille	<b>65</b>	Oudars de lacheni
<b>66 (= 59)</b>	Li maines de saint denis	<b>66</b>	Ernous caus pains
<b>67 (= 70)</b>	Mahuis li iuis	<b>67</b>	pieros del bel marcais
<b>68 (= 71)</b>	Li kieure de rains	<b>68</b>	Guios de digon
<b>69 (= 68)</b>	Guios de digon	<b>69</b>	Pieros li borgnes de lille
<b>70 (= 74)</b>	Jehans de nuevile	<b>70</b>	Mahuis le juif
<b>71 (= 75 - 76)</b>	Jehans frumaus	<b>71</b>	Li chieure de rains
<b>72 (= 77)</b>	Car as aus	<b>72</b>	Gautiers despinau
<b>73 (= 35)</b>	Jehans bodeaus	<b>73</b>	Maroie de dregnau de lille*
<b>74 (= 36)</b>	Jehans erars (1)	<b>74</b>	Jehans de nuevile
		<b>75</b>	Jehans fremaus de lisle*
		<b>76</b>	Jehans frumaus li courounee*
		<b>77</b>	Car as aus

I pochi nomi in più che si trovano nel codice non sono altro che discordanze attributive: *Jehan Frumaus*, numero 71 della tavola, viene letteralmente sdoppiato in due diversi autori, 75 e 76 del codice; mentre a Ernous le viele vengono attribuite le ultime canzoni date nella tavola a Jehan Erars. Gli unici due autori aggiunti sono il numero 39 e 73, tra l'altro presenti con una sola lirica a testa. Sembrano quindi cadere le motivazioni a favore dell'ipotesi tradizionale, che vedeva °M<sup>i</sup> come tavola destinata ad un altro canzoniere, finita per sbaglio tra le carta di fr. 844. La causa delle discordanze tra °M<sup>i</sup> e °M vanno perciò ricercate altrove. Le differenze tra tavola e codice si riscontrano non solo a livello di posizione d'autore, definiti da Battelli "macrospostamenti", ma anche a livello di ordinamento delle liriche all'interno di una stessa sezione, detti "microspostamenti". Questi ultimi, fenomeni meno influenti per frequenza e consistenza, riguardano soprattutto una questione di rapporto con la tradizione dei singoli trovieri e ne faccio astrazione in questa sede. Ritengo utile soffermarsi sui macrospostamenti, ai fini di una lettura stratigrafica e della struttura codicologica del canzoniere.

Se si osserva la tabella, si riscontra come la prima incongruenza tra le due serie avvenga già nella posizione 5, dove °M<sup>i</sup> prevede la sezione di Thibaut de Champagne, qui definito come *Li rois de Navare*, ossia il re di Navarra, il codice riporta invece la sezione del Vidame de Chartres. Questa prima incongruenza si trova già all'inizio del canzoniere, all'interno del fascicolo II, che si era visto essere una delle unità più problematiche del codice. Il fascicolo è stato chiaramente modificato per

essere collegato a °M<sup>t</sup>: sulle colonne 13b,c e d si trova infatti la stessa mano e lo stesso stile decorativo di °M<sup>t</sup> e la canzone RS342 di Thibaut, copiata a 13d, continua all'inizio di 59a. L'intento era chiaramente quello di collegare il *booklet* aggiuntivo, attaccandolo direttamente alla sezione del re di Navarra e armonizzandolo col resto del codice. Un richiamo, leggibile sul fondo della carta 12v e due *obeli* disegnati a 12b e 13a, confermano che la c. 13 deve essere stata smontata e rimontata per effettuare questa operazione. All'interno di questa riorganizzazione del fascicolo, deve essere stato attuato anche un vero e proprio capovolgimento del fascicolo, così da farlo terminare con la sezione di Thibaut originaria (attuali cc. 10-13). L'ordine degli autori risulta così invertito dal rovesciamento dell'unità: il loro ordine originario doveva rispecchiare invece l'ordine della tavola. Rimane il problema dell'assenza di Giovanni di Brienne (*Li rois Jehans*), la cui sezione si trova a c. 79, all'attuale carta inserita nel fascicolo XII, che è in realtà un fascicolo irregolare per eccesso e formato da carte ricomposte. La c. 79 e la sua controparte perduta, tra l'altro, doveva essere in origine il bifoglio centrale del II fascicolo, che vedrebbe così restaurato, almeno parzialmente l'ordine d'autore della tavola.



La perturbazione materiale spiega però solo alcuni dei casi di incongruenza rilevabili al confronto tra °M<sup>i</sup> e °M. Rimane infatti apparentemente immotivato il dislocamento delle sezioni di Gace Brulé e dello Chastelain de Coucy, che si trovano dislocate al numero 15 e 24.<sup>25</sup> Il caso di questi due trovieri, tra i più importanti di tutta la lirica oitanica esemplificano al meglio quale doveva essere stata la *ratio* compilatoria, durante l'esecuzione della copia del canzoniere.

Risulta chiaro quindi, in prima istanza che in presenza di trovieri traditi con un corpus

<sup>25</sup> Per quanto riguarda il *cuens de couci*, che sembra scomparso dal codice, è stato rintracciato da Petersen Dyggve del conte Jehan II di Roucy, cfr. HOLGER PETERSEN DYGGVE, *L'énigme du comte de Roucy*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXVII (1936), pp. 261-283, citato in MARIA CARLA BATTELLI, op. cit. p.282, n12. Mi sembra possibile anche l'ipotesi di una confusione di questo troviere con il Castellano, data anche la sua vicinanza nella tavola. Nel corso della compilazione, il copista principale può aver saltato il conte, assimilandolo forse al Castellano; la sua canzone non compare in ogni modo nel canzoniere.

particolarmente numeroso il copista si è trovato a dover gestire un grande numero di liriche, cercando di rispettare, il più possibile la coerenza dell'unità fascicolare.<sup>26</sup> I poeti trasmessi con una quantità di componimenti maggiore dalle fonti, ritenuti perciò di maggior prestigio dalla tradizione, sono stati copiati per primi e "isolati", in qualche modo, in unità codicologiche a parte. Come si è detto il canzoniere °M è stato organizzato secondo un principio gerarchico d'importanza sociale. I primi due fascicoli, come suggerito dalle rubriche, sono occupati dalle più alte sfere dell'ordinamento feudale francese: *princes, rois, dux, vidames, quenes*. Seguono gli esponenti della nobiltà immediatamente inferiore, identificati dal titolo di *me sire* e infine i poeti non blasonati, i borghesi, soprattutto artesiani, indicati con la rubrica *maistre*.<sup>27</sup> È chiaro che nel canone della lirica francese del Duecento primeggi, tra i trovieri d'estrazione elevata, la triade Thibaut de Champagne, Gace Brulè, Chastelain de Coucy; seriazione di autori, tra l'altro molto, diffusa in altri canzonieri francesi.<sup>28</sup> La sezione di Gace Brulè viene perciò copiata nei fascicoli V e VI (cc. 29-39), seguita, a un fascicolo di distanza, dal corpo di liriche del Castellano, che occupa quasi tutto il fascicolo VIII.<sup>29</sup> Si nota subito, del resto, come i

---

<sup>26</sup> Non è chiaro se il limite del fascicolo dipendesse soltanto da un criterio estetico o anche da esigenze pratiche (o forse da entrambi). Non è ovviamente un caso unico che il limite materiale del supporto influenzi anche la forma di un testo, è un fenomeno normalissimo già nel rotolo, e si riscontra consuetamente almeno per tutta la storia del libro manoscritto. Per fascicoli funziona del resto anche la *pecia* in ambito universitario, sistema coevo alla copia del nostro canzoniere. Non è da escludere inoltre un'influenza dei supposti *Liederbuch* d'autore, che tuttavia sembrano avere un ruolo importante, a livello di fonti, nella creazione di questo testimone. Si vedrà del resto che i compilatori sembrano essere sensibili ad una vera e propria estetica del fascicolo nel posizionare le miniature all'inizio delle sezioni dei trovieri più rilevanti.

<sup>27</sup> Sembra fare eccezione, solo nella tavola *me sire jehans de louuois*, posizionato tra i trovieri borghesi, i compilatori del codice lo hanno però collocato ai piani alti del canzoniere, correggendo il "declassamento" di °M<sup>1</sup>. Va sempre comunque considerato i manoscritti relatori sono molto spesso contrastanti tra loro e molto imprecisi per quanto riguarda le attribuzioni, che possono facilmente mutare da un codice all'altro.

<sup>28</sup> Annota Battelli, a tal proposito, che tale seriazione è presente in *K, N e X* che si aprono proprio con questi tre poeti, nello stesso ordine.

<sup>29</sup> La c. 39 appartiene attualmente al fascicolo seguente. Per Battelli doveva essere in origine una carta sciolta legato all'ultimo fascicolo di Gace Brulè. Svolge a tutti gli effetti la funzione di carta d'appoggio per completare la sezione. Dato che il fascicolo seguente è un'unità ricomposta, è difficile, data anche il restauro e la stretta legatura moderna del codice, comprendere a quale fascicolo appartenesse in origine. Anche la carta 44 è una carta d'appoggio tra il fascicolo VII e VIII. È possibile anche che fosse comunque ammesso lo sconfinamento tra un fascicolo e il successivo. Il manoscritto ha circolato sicuramente senza una rilegatura

trovieri più rilevanti, o come tali percepiti dal pubblico dei canzonieri francesi, venivano evidenziati tramite un elemento visivo: la posizione della miniatura, e quindi dell'inizio della sezione, all'interno della pagina e fascicolo. È un criterio fondamentale fin dalle prime carte del codice, dove si nota un'estrema cura nell'isolare i principi, conti e i re anche tra loro stessi. Nel primo fascicolo si riscontra il maggior numero, in percentuale, di spazi bianchi, riempiti poi da mani successive ma lasciati volontariamente in bianco in fase iniziale. Le figure di questi trovieri, dipinti nelle miniature come cavalieri in arme riccamente decorate secondo la rispettiva araldica, si stagliano solitarie, ben distanziate da loro da intere colonne, e spesso addirittura intere carte, lasciate in bianco. Data la successione dei nomi, ancora molto precisa all'inizio del canzoniere, rispetto alla tavola, non si può pensare che si tratti di spazi lasciati in previsione di un riempimento futuro. Questo spreco non trascurabile di pergamena (sei facciate solo nel primo fascicolo) va letto come una vera e propria esibizione di autorità e prestigio sociale. La carta bianca, notevole dispendio di materiale per un codice, è un elemento di lusso non lontano dalla ricchezza di oro e lapislazzuli dei fastosi capitoli abitati. È prova di questo anche quanto osservato sulla disposizione delle miniature del fascicolo IX. Il Castellano, troviere principale dell'unità, posizionato nella colonna a della prima carta, ottiene una posizione di rilievo, quasi di dominio, rispetto agli altri due poeti, posizionati in una carta interna o addirittura a metà colonna. Ovviamente l'inizio di sezione di ogni autore rilevante, sia dal punto di vista del numero dei testi trasmessi che del canone, viene segnalato tramite la posizione adeguata della miniatura, ma non in tutti casi, con la medesima attenzione ed enfasi. Non si riscontra del resto per Colart le Boutellier, copiato alle cc.126v-129v, a cui sono attribuite lo stesso esatto numero di liriche che al Castellano, lo stesso trattamento. La sezione di Colart è copiata a cavallo di due fascicoli (XVII-XIX) e inizia per giunta sul verso di una pagina. È vero certamente che far coincidere l'inizio delle sezioni con l'inizio di fascicolo è anche soprattutto uno strumento di lettura, utile all'orientamento nel manoscritto e, come ricordato da Battelli, il lettore medievale e umanista aveva spesso un approccio visivo a "pagina aperta".<sup>30</sup> Rimane il fatto che, nonostante questo, la copia di un poeta meno importante avviene comunque con maggior disinvoltura. La messa in rilievo della miniatura dipende quindi sia da fattori di importanza sociale che di posizione nel canone. Il principe di Morea, il duca di Brabante, il conte d'Angiò, seppur dotati di un corpus scarsissimo nel codice, vengono esaltati enfatizzando la loro posizione nella carta e nel fascicolo, anche a costo di gravi sprechi. Trovieri di estrazione lievemente o di molto inferiore, ma comunque nobilitati dalla produzione poetica ricevono un'attenzione elevata: un intero fascicolo, o comunque un certo primato

---

totale, ma ciò non implica che i fascicoli fossero totalmente sciolti, anzi i segni d'usura a fine unità lasciano pensare che i bifogli fossero comunque legati a gruppi di fascicoli.

<sup>30</sup> MARIA CARLA BATTELLI, op. cit. p. 290, n20.

visivo. Poeti meno fortunati socialmente e per tradizione, fungono da veri e propri riempitivi. Nel caso di Thibaut de Champagne, in prima fila nella nobiltà francese e poeta centrale per la letteratura europea, ancora per Dante, riceve, in un certo senso, il massimo degli onori. Un intero libello di tre fascicoli, coerenti a questo punto con la struttura a *booklet* del canzoniere, viene aggiunto, modificando l'assetto originario dell'intero codice. Risulta quindi evidente quale sia il rapporto reale che intercorre tra la tavola e il manoscritto. °M<sup>i</sup> non è il reale indice del codice, ma lo riproduce sul piano virtuale. Rappresenta il progetto del canzoniere, utile non tanto per guidare una lettura orizzontale e consecutiva del codice, quanto a spiegarne la struttura sia ai compilatori, che, in un certo senso, ai suoi destinatari. Si tratta di una costruzione organizzativa del materiale copiato che, data l'articolata cura degli esecutori, era in grado di comunicare dei messaggi significativi al suo pubblico. Quale che fosse il destinatario, o i destinatari, previsti questi dovevano essere lettori che erano in grado di decifrare immediatamente il sistema sociale gerarchico e il canone espresso in questa particolare forma-libro, lettori interni all'articolazione della comunità feudale a cui appartenevano, e consapevoli del canone letterario e musicale che la copia dei primi canzonieri organici stava ormai sigillando tramite pergamena. La *ratio* compilatoria del canzoniere spiega comunque solo a grandi linee le differenze tra tavola e codice, molte delle quali si legano anche a una questione di eterogeneità delle fonti utilizzati dal copista principale di °M, di cui alcune dovevano essersi rese disponibili solo in un momento posteriore alla scrittura della tavola.

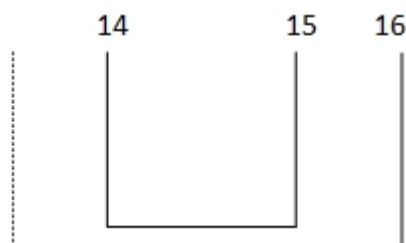
Oltre alle peculiarità della compilazione, il codice mostra alcune irregolarità intrinseche, anche oltre il solo rapporto tra tavola e contenuto effettivo. L'inserimento del libello di Thibaut ha provocato indubbiamente un vero e proprio terremoto nella struttura fascicolare del codice. Per il suo innesto è stato necessario sfilare alcune carte dai fascicoli adiacenti (come si nota dal richiamo *pas* alla fine dell'ultima colonna della c. 12), e in generale mobilitare le unità vicine, che sono state segnate con delle lettere: una *b* al recto di c. 10 (fascicolo II), una *c* al recto di c. 23 (fascicolo III), una *d* al recto di c. 31 (fascicolo IV).<sup>31</sup> Il fascicolo III è anch'esso, infatti molto problematico, attualmente la cucitura moderna tra le cc. 15 e 16, ne danno la conformazione trascritta sopra. La c. 16, fortemente incompleta, difficilmente doveva essere una carta centrale e più facilmente poteva

---

<sup>31</sup> Ho riscontrato inoltre un altro segno simile, probabilmente tracciato sempre in età antica con funzione analoga, tra le cc. 55-56, al centro del fascicolo IX. La sua scoperta è stata alquanto fortuita (non è segnalato infatti neanche da Battelli), poiché in quel punto i fili della legatura sono leggermenti allentati. La rilegatura moderna, estremamente stretta e le numerose brachette di sostegno, inserite durante il restauro, rendono il rilievo codicologico alquanto complicato. La difficoltà è aggravata del resto dal rigido regolamento per la consultazione del fondo manoscritto della Biblioteca Nazionale di Parigi che limita le modalità di consultazione dei testi.



essere l'ultima della sezione di *Me sire iakes de cyson*, che occupa l'intera unità. Una carta prima della 14 sembra essere caduta, la possibile controparte della c. 16, l'ordine dei testi è diverso rispetto alla tavola, ma sembrerebbe dipendere dall'utilizzo di più fonti.<sup>32</sup> Accolgo perciò la ricostruzione di Battelli di questo fascicolo, che andrebbe riconfigurato come segue:

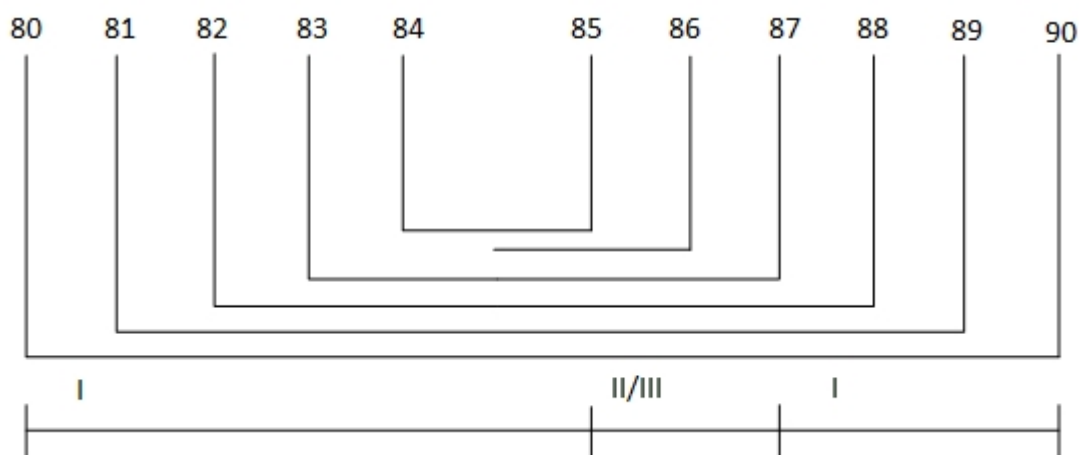


Il fascicolo IV si configura anch'esso incompleto ma si tratta, come evidente dalla discontinuità tra le cc. 16 e 17, di un problema di lacune materiali. Tra le conseguenze traumatiche dell'innesto di °M<sup>t</sup> vanno annoverati solo i fenomeni di spostamento di carte da un fascicolo all'altro e strettamente limitati alle unità comprese tra la II e la IV. Le perdita di carte e/o interi bifogli va ricondotta a momenti successivi a tale evento, non si può in alcun modo accettare che un copista abbia deliberatamente deturpato l'integrità del canzoniere per favorire l'aggiunta di °M<sup>t</sup>. Bisogna ritrovarne le cause, invece, in circostanze diverse, a decenni o secoli di distanza, attraversati dal manoscritto, probabilmente spoglio di rilegatura. I numerosi casi di veri e propri saccheggiamenti successivi, che hanno depauperato il codice della maggior parte delle sue miniature, possono avere, oltremodo contribuito, all'ulteriore caduta di alcune carte. Come si è accennato in precedenza, l'unità codicologica dominante è sicuramente quella del quaternione, forma di fascicolo che gode ancora di buona fortuna a questa altezza cronologica, sebbene nel corso del Duecento e, soprattutto del Trecento, viene progressivamente a sostituirsi col senione, almeno in ambito francese. Se si considerano le carte sicuramente cadute, indicato con la linea tratteggiata negli schemi, si trovano nel codice solo alcune significative eccezioni.

Dato un tipo di fascicolo per la maggioranza del codice, è opinione comune negli studi codicologici che qualsiasi infrazione a questa forma non sia da ritenersi casuale, ma che riconduca sempre a degli eventi notevoli intercorsi durante o dopo la compilazione di un qualsiasi manoscritto. Non sempre è possibile arrivare, ovviamente, a conclusioni certe, ma è tutt'altro che futile cercarne possibili spiegazioni. I fascicoli irregolari, non riconducibili al quaternione nemmeno nella fase originaria, sono infatti i seguenti. La tavola *Mi* che è un elemento codicologicamente distinto dal resto del codice e che esaurisce facilmente in due bifogli il suo contenuto. Il fascicolo III, che si è visto

<sup>32</sup> MARIA CARLA BATTELLI, op. cit. p. 286.

incompleto e incoerente con la tavola per un problema di fonti. Il fascicolo XII, che è ultimo di °M<sup>t</sup> e serve solo a completare un booklet sostanzialmente autonomo da M. Il fascicolo XIII, a cui se si toglie la c. 79, appartenente al fascicolo II, doveva essere un quinione con una carta aggiunta. Per questo fascicolo Battelli individua tre diverse fasi di copia e la cui irregolarità va ricondotta quindi al tentativo di armonizzazione tra contenuto e gestione dello spazio materiale da parte dei copisti, di cui abbiamo detto poco sopra.<sup>33</sup>



Il fascicolo XV è un ternione, ma una carta deve essere caduta, dato che la prima canzone della sezione è incompleta. L'unità termina la sezione nobile di °M e sono state lasciate originariamente vuote l'ultima colonna di c.103 e tutta la c. 104, successivamente sfruttate per le danze mensurali. Lo spazio è stato lasciato vuoto per permettere alla sezione di Guillaume le Vinier di iniziare su un fascicolo a parte e probabilmente per separare le due metà di °M, socialmente differenziate. Il bifoglio alla fine del fascicolo XXV (cc. 186-187) è opera di mani successive e si appoggia virtualmente alla carta sciolta 185, inserita originariamente per completare la sezione. È una carta sciolta anche la c. 204, inserita per completare il canzoniere \*W, nel fascicolo XXVII. La sezione di *lais* invece è copiata su un ternione, fascicolo XXIX, giunto incompleto. Dato che si tratta di un gruppo di componimenti traditi anonimi e in lingua mista francese-provenzale, essi sono stati collocati in un fascicolo separato e di dimensioni ridotte. Gli ultimi due fascicoli si caratterizzano per essere due sezioni distaccate, organizzate per genere, un criterio possibile per testi traditi completamente anonimi dalla tradizione e probabilmente ritenuto anche un parametro secondario.

<sup>33</sup> MARIA CARLA BATTELLI, op. cit. p. 288, di cui ripropongo per chiarezza lo schema nel testo. Battelli fa riferimento anche alle modalità di compilazione del fascicolo seguente, che però, non comportando modifiche materiale, non viene qui considerato.

## Capitolo 2

### Il canzoniere

#### canzonieri – canzoniere – Canzoniere

Il titolo di questo capitolo è volutamente provocatorio. Il termine “canzoniere” è infatti oggi ritenuto particolarmente sfuggente e denso di ambiguità, soprattutto se riferito alle grandi antologie liriche Due e Trecentesche. Nell’uso italiano odierno può essere riferito infatti a più di un oggetto:

- Nella sua accezione più ampia indica i canzonieri della lirica medievale europea, raccolte di poesie di diversi autori, non necessariamente solo di canzoni, né obbligatoriamente dotati di notazione musicale. Per la poesia galloromanza questi vengono classificati secondo dei sistema di sigle che può indicare:

- un intero codice, dedicato solo ad un determinato corpus di liriche (es: \*E \*M \*R o °T °U °a)

- una raccolta di poesie all’interna di una miscellanea, sia esso di generi diversi (°W °A) o sempre lirico, ma di tradizioni diverse (es: \*W \*X e di conseguenza °M °U).<sup>1</sup>

Il termine di raccolta non è però neanche esso privo di ambiguità e occorre distinguere quando si tratta di un’antologia, in cui si può mostrare che è avvenuta una selezione di determinati testi, a fronte di altri che sono stati scartati, o quando invece è stato copiato tutto il materiale che si aveva a disposizione. Questo ultimo sottogruppo è tuttavia meno chiaro: l’antologia presume la presenza forte di un compilatore che progetta la creazione di una collezione organica e strutturata e la cui azione può talvolta mostrare anche un certo grado di autorialità. Va da sé che i limitati testimoni superstiti della poesia trovadorica e trovierica non sempre permettono di identificare agevolmente l’attività di tale figura.

- Il canzoniere d’autore, vale a dire delle raccolte monoautoriali, raccolte organicamente all’interno di una raccolta e quindi espressione di un intento antologico. Per la tradizione francese è evidente nei canzonieri di fine Duecento la tendenza a separare i *corpora* del Castellano di Coucy, di Gace Brulè, di Thibaut de Champagne, attraverso seriazioni spesso alquanto riconoscibili.

---

<sup>1</sup> Tralascio dalla casistica i frammenti di canzoniere, di cui non è sempre facile ricostruire il contesto librario originario.

- Il Canzoniere. I *Rerum Vulgaria Fragmenta* di Petrarca rappresentano, almeno secondo la maggior parte della critica italiana, il punto di arrivo di un processo di “antologizzazione”, nonché di “autorializzazione” della poesia tramite l’organizzazione dei testi in una sequenza narrativa coerente, che racconti la biografia sentimentale, o non solo, dell’autore. I precedenti più evidenti sono il *libre* Guiraut Riquer, tra i trovatori, o la *Vita Nuova* di Dante per il versante italiano.<sup>2</sup>

L’ambiguità terminologica, propria almeno della lingua italiana, nasce da un problema lessicale che deriva dalla critica petrarchesca. A parte sporadiche apparizioni del termine in riferimento ai *RVF* questo non appare in italiano fino alla metà del Quattrocento.<sup>3</sup> Anche nel contesto francese la parola *chansonnier*, che tra l’altro mantiene per un periodo il doppio significato di “canterino”, non si attesta prima del 1328, mentre in occitano è invece utilizzato *libre*.<sup>4</sup>

Per la critica italiana il termine canzoniere, non potendo non subire l’attrazione petrarchesca, soffre di un’ambiguità semantica problematica, dato che, come abbiamo visto il termine può indicare opere librarie o dell’intelletto che vanno da un frammento di una o più carte fino a un codice di decine

---

<sup>2</sup> Non tutta la critica è però concorde nel definire la *Vita Nova* un canzoniere d’autore, dato anche il carattere prosimetrico dell’opera dantesca. Cfr. NADIA CANNATA SALAMONE, *Dal 'ritmo' al 'canzoniere': note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)*, «Critica del testo», IV, 2, (2001), p. 397-429. La classificazione da me formulata si basa su numerosi contributi sul tema, e che si sono succeduti negli ultimi decenni, cfr. VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du colloque de Liège, 1989, éd. par M. TYSSENS, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Université de Liège, 1991, pp. 273-302 – ora in ID., *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2009, pp. 151-172; LUCIANO FORMISANO, *Prospettive di ricerca sui canzonieri d’autore nella lirica d’oïl*, in *La filologia romanza e i codici, Atti del convegno [Messina, Università degli studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre 1991]*, a c. di S. GUIDA, F. LATELLA, Messina, Sicania, 1993, pp. 131-152; LINO LEONARDI, *Introduzione a Guittone d’Arezzo, Canzoniere e sonetti d’amore del codice Laurenziano*, a cura di LINO LEONARDI, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>3</sup> Cfr. NADIA CANNATA SALAMONE, *Dal 'ritmo' al 'canzoniere' ...* p. 425.

<sup>4</sup> Cfr. NADIA CANNATA SALAMONE, *Dal 'ritmo' al 'canzoniere' ...* p. 427.

di fascicoli. Tenendo conto di numerose riflessioni degli studiosi precedenti, Federico Saviotti ha recentemente proposto di disambiguare il termine, limitando la parola canzoniere alla sola raccolta monoautorale autorizzata dall'autore stesso e di definire gli altri testimoni come sillogi, evitando anche la pericolosa definizione di antologia.<sup>5</sup>

Va da sé tuttavia che delimitare il termine canzoniere attorno alla sola raccolta autorale autorizzata non trova soluzione di fronte al fantasma dell'autore, che si aggira tra le righe di numerosi studi. La definizione di autore per la lirica medievale è un problema non facilmente risolvibile, né è facile discernere quando, nel corso dell'età premoderna, si è passato davvero dall'*auctoritas* medievale al moderno autore. Come vedremo in conclusione di questo lavoro, anche lo *Chansonnier du Roi* è stato considerato a lungo un canzoniere “in cerca d'autore”, e la critica, qui soprattutto musicologica, sembra quasi essere stata ossessionata dal dover trovare una personalità a cui associare il codice. Non cerco quindi ora di riaprire la questione sulla definizione di canzoniere, che non è tuttavia soltanto terminologica ma anche sostanziale, ma è necessario a mio avviso riflettere su come definire lo *Chansonnier du Roi*, alla luce di quanto ho appena detto.

In prima analisi il *Roi* può essere definito una “raccolta di raccolte”, ognuna di diverse tipologie:

- °M: silloge poliautorale (teniamo per ora questa scelta) di liriche francesi organizzata per autore.
- °M<sup>1</sup>: antologia di Thibaut de Champagne, volendo un canzoniere d'autore “improprio”.
- \*W: silloge poliautorale di liriche occitane, organizzate, parzialmente, per autore.
- R: raccolta di mottetti francesi
- Una raccolta di *lais* che corrisponde in parte al “canzoniere” \*δ (= °T).

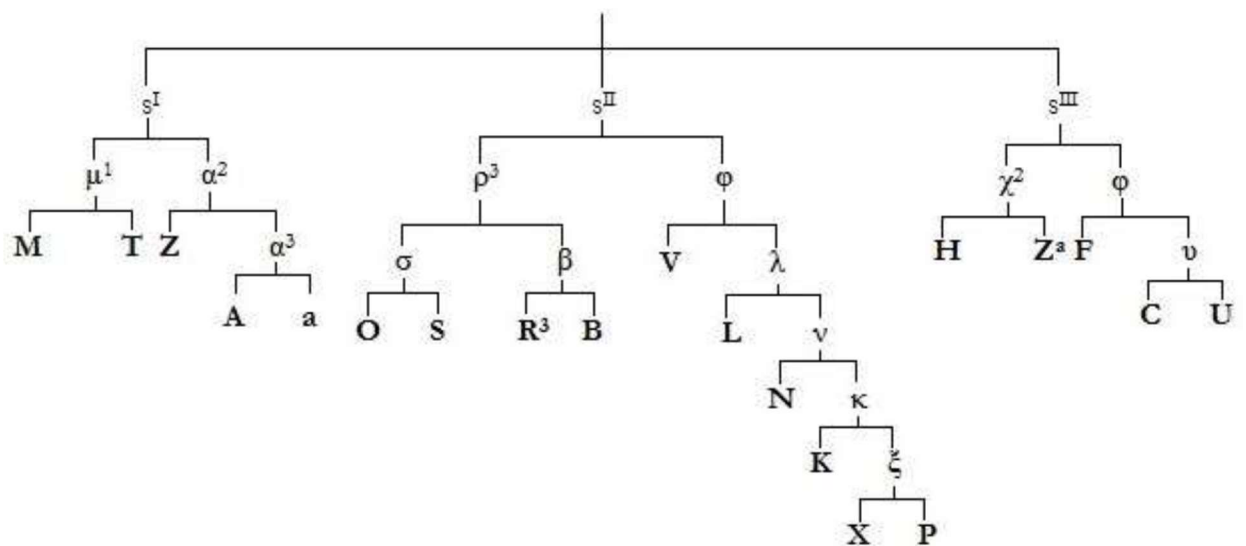
Ho definito in prima battuta °M come una silloge, evitando appositamente l'espressione “antologia”. Questa definizione è provvisoria solo in quanto a un primo approccio al codice, non è possibile immediatamente definire il grado di controllo all'interno della selezione e dell'organizzazione del materiale, ovvero la misura in cui si manifesta la presenza del compilatore, qui da intendersi come il supervisore e ideatore della raccolta. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il manoscritto è allo stato attuale in uno stato di sostanziale disordine, dovuto a perturbazioni di natura esterna,

---

<sup>5</sup> FEDERICO SAVIOTTI *Anomalie codicologiche e bibliografiche: le canzoni di Adam de la Halle e la loro singolare tradizione manoscritta*, «Critica del testo», XVIII, vol. 3, (2015), pp. 225 – 257.

spostamenti di fascicoli e cadute di numerose carte, ma anche a una notevole incongruenza nell'ordine degli autori tra tavola e codice. La ricostruzione di Battelli ha mostrato come in realtà tale disordine sia parziale e soltanto apparente, una volta reintegrati, almeno virtualmente, le perdite e i cambiamenti di ordine codicologico, il manoscritto ritorna ad essere nuovamente leggibile, secondo l'ordine della tavola. Ciò che davvero differenzia i due ordinamenti riguarda invece il diverso principio di lettura: °Mi predispone le sezioni in verticale e in maniera consequenziale, il compilatore di °M preferiscono invece un criterio spaziale, riservando posizioni privilegiate ai trovatori più importanti e dotati di un *corpus* maggiore all'inizio di carta o di unità codicologica, e utilizzando i trovieri "minori" come riempitivo.

Oltre al criterio di aderenza alla struttura materiale del codice, penso si possa anche individuare una chiara intenzionalità nell'orientare il lettore secondo una precisa strategia, che ponga in risalto la gerarchia autoriale su cui è basata la raccolta. La disposizione per autori è il sistema di gran lunga maggioritario nella tradizione manoscritta oitanica ed è adottata da ben quattordici codici su ventisette, ma all'interno del gruppo stemmatico  $s^I$ , si trova usata da tutti e cinque i codici che gli appartengono (nell'immagine sotto lo stemma dei testimoni trovierici di Schwan, recentemente aggiornato da Stefano Resconi).<sup>6</sup>



<sup>6</sup> STEFANO RESCONI, *Le seriazioni nei processi di seriazione dei canzonieri francesi: alcuni aspetti significativi*. «Carte Romanze», IV, n. 2, (2014). pp. 383-403; 405-419.

All'interno del gruppo s<sup>I</sup>, manoscritti sostanzialmente settentrionali/artesiani, il criterio autoriale è applicato in maniera differente. °Z si articola in sezioni d'autore, ma quasi del tutto adespotate, e quindi implicite, mentre solo °A °a °M e in parte minore °T, offrono una rappresentazione autoriale esplicita.<sup>7</sup> I primi tre codici infatti uniscono all'ordinamento delle sezioni anche una serie di dispositivi di lettura, quali rubriche e capilettera istoriati con l'immagine dell'autore, che esplicita al lettore un'evidente narrativa volta a rappresentare un ordine gerarchico. Tale gerarchia è prima di tutto di tipo feudale e secondariamente anche poetica. Tutti e tre i codici dividono gli autori per ceti, prima gli autori nobili e poi quelli borghesi, esplicitandone la condizione soprattutto tramite un apparato iconografico che raffigura i trovieri aristocratici armati, a cavallo e vestiti delle proprie insegne, mentre i borghesi sono raffigurati come chierici nell'atto di leggere/eseguire i propri componimenti (°M) o soprattutto di scriverli su un libro (°A °a). Sebbene all'origine di questi codici ci sia lo stesso modello iconografico, come si deduce soprattutto nella rappresentazione dei trovieri nobili, nel *Roi* si trova un interesse maggiore nel marcare le diverse sezioni della raccolta.

Il compilatore fa uso di un'articolata *ordinatio* nel disporre le sezioni, utilizzando alcune strategie assenti negli altri codici. Le rubriche che identificano i vari autori sono infatti molto più particolareggiate nel rimarcare il peso sociale del personaggio: i trovieri dei primi due fascicoli vengono infatti identificati come re, principi, conti, duchi, visdomino... (*Li roi, li prince, lei comte, li dux, li visdames*). Per i livelli di nobiltà minore o intermedi viene usato il più generico *Me sire/sire* mentre lo stato borghese viene indicato tramite il titolo di *maistre*, da intendersi come esperto di una professione.<sup>8</sup>

Tale distinzione sociale è infatti meno marcata nei codici °a e °A, dove nel primo caso, sottostà a un più generico ordinamento per generi, mentre nel secondo, cosiddetto *Chansonnier d'Arras*, la sezione nobile è più esile, a scapito dei trovieri artesiani. La struttura delle sezioni d'autore che il compilatore impone nell'organizzazione primi due fascicoli, è un evento alquanto isolato nel resto della tradizione francese. Seppure non si tratti di *unica*, a parte il Principe di Morea e alcune canzoni di Carlo d'Angiò e di Jehans de Brienne, nessun altro canzoniere mostra una *parade* feudale così articolata e isolata. La costruzione di questa sorta di torneo di baroni della lirica francese è esplicitata

---

<sup>7</sup> MARIA CARLA BATTELLI, *Le antologie ...*

<sup>8</sup> Sull'uso delle rubriche in questo gruppo di canzonieri cfr. anche SYLVIA HUOT, *From Song to Book ...* cap. 2.

dal compilatore anche, e forse soprattutto, attraverso un'espedito materiale. La sezione di ogni troviero nobile inizia obbligatoriamente sulla colonna sinistra del *recto* della carta, all'infuori di quanti testi il compilatore intendesse copiare. Non è importante, per i primi autori, l'effettiva consistenza della loro *corpus*: era evidente fin dalla tavola che si trattava di sezioni con pochi testi, le facciate bianche erano state volutamente lasciate tali. Mentre in altri casi, come abbiamo visto nel capitolo precedente, sono stati usate sezioni di trovieri minori come riempitivo per le sezioni di trovieri maggiori, nei primi due fascicoli, in particolare nel primo, gli spazi vengono originariamente lasciati vuoti, spreco volontariamente anche intere carte. Gli autori socialmente più elevati vengono perciò isolati, e tale isolamento funziona come mezzo dell'*ordinatio*, come strumento di lettura e di individuazione delle *auctoritates* nel codice, esattamente come l'articolato sistema di miniature e rubriche. Non è solo la gerarchia feudale l'unico discorso ad operare attivamente nella strategia compilativa, va ovviamente considerata anche l'importanza e la corposità delle sezioni di Gace Brulé e dello Chatelain de Coucy, a cui il compilatore riserva intere unità codicologiche. Che invece non sia stata applicata nessuna o minore programmaticità ai trovieri minori appare evidente dal trattamento chiaramente differente riservato a trovieri come Bouchart de Malli, la cui sezione e miniatura inizia a metà della seconda colonna di c. 57r. Per definire un troviero come minore, secondo la percezione del compilatore, bisogna però intersecare non solo il grado sociale ma anche ovviamente l'importanza poetica e la quantità delle liriche disponibili dal copista.

Ovviamente non avviene una disposizione gerarchica su base sociale per i trovieri borghesi, ma si riscontra ugualmente un discorso ordinativo perfettamente leggibile. La prima grande sezione d'autore è quella di Guillaume le Vinier, che occupa tutto il fascicolo XVI e parte del XVII. L'autore è rappresentato in veste di chierico, mentre tiene in mano un bastone, e si rivolge ad un'altra figura in piedi che gli porge un rotolo. Si tratta chiaramente di una rappresentazione del troviero come *magister*, probabilmente poetico, visto che il cognome *le vinier*, se indica davvero la sua professione, suggerirebbe tutt'altro. Questa rappresentazione, che ne illustra il prestigio poetico, spiega anche perché il compilatore lo abbia collocato in posizione iniziale, nonostante il suo corpus, trasmesso soltanto da °M e °T, non sembra aver avuto una grande diffusione. Il compilatore è inoltre attento a correggere le attribuzioni della tavola, e, in alcuni casi, anche a riposizionare strategicamente le sezioni.

È il caso del fascicolo XV, un'unità composta esclusivamente da pastorelle, in cui il criterio ordinativo per genere sembra sostituire, *ex abrupto*, quello autoriale. Nella tavola dovevano essere le ultime due sezioni di Jehan Bodel e Jehan Erart, che il compilatore del codice ha spostato su di un'unità separata, subito prima delle liriche di Guillaume le Vinier. Oltre a questo spostamento,



tuttavia, il compilatore ha anche “corretto” alcune delle attribuzioni, conferendone alla paternità ad altri autori, assenti nella tavola. Secondo la tavola infatti, dopo la sezione di Jehan Bodel, seguono quattordici pastorelle di Jehan Erart, mentre il compilatore del codice attribuisce RS 73 a Baude de la Kakerie, RS 962 a Jehans e Neuville, RS 1540 a Lambert li Auvles, e i numeri RS 19, RS 1365, RS 1258 , e RS 973 a Ernous le Viele. Ne consegue un fascicolo poliautoriale ma completamente incentrato sul genere della pastorella, collocato in posizione praticamente centrale, a metà esatta tra le due macrosezioni in cui si articola il codice: nobili e borghesi d’Arras. Lo scopo di questa operazione può essere stato semplicemente pratico, cioè marcare la separazione tra le due macrosezioni, ma anche segnalare lo iato dal punto di vista del loro contenuto. Il genere della pastorella è particolarmente rappresentativo della lirica artesiana, e ne caratterizza un elemento identitario, ma è anche indicativo di una visione anti- o paracortese, che ben identifica la lirica borghese di Arras.<sup>9</sup> È però soprattutto notare, e questo forse corrobora quanto ho appena detto, che il compilatore del *Roi* è anche estremamente competente riguardo le corrette, o presunte tali, attribuzioni delle pastorelle, molto più di chi aveva invece ordinato la tavola. Questo si nota anche nel caso di un altro sdoppiamento attributivo, quello di Jehan Frumel, indicato dalla tavola come *Jehans frumaus* e di cui il compilatore si preoccupa di specificare tra due diversi autori: *Jehans fremaus de Lille*, a cui va la canzone RS 832, e *Jehans frumaus li couronnee*, a cui attribuisce RS 544 e RS 674. Si può ipotizzare che qui il copista volesse disambiguare un anomalo caso di omonimia, oppure invece che volesse fornire ulteriori informazioni riguardo la qualità dei testi copiati. È abbastanza evidente che il senso di *couronnée* va ricondotto al contesto dei *Puys* artesiani, dove il vincitore di un agone veniva appunto incoronato e a volte anche designato col titolo di *Roi*.<sup>10</sup> A questo contesto si richiama, in maniera anche più evidente, la miniatura di Pierrekin de la Coupele, troviero con una tradizione molto ridotta, solo in °M e °T, che viene però rappresentato incoronato sopra un trono.<sup>11</sup> Questi elementi suggeriscono che il compilatore avesse una conoscenza molto approfondita dei materiali che maneggiava, tale da poter intervenire, correggendo le attribuzioni e migliorando l’impianto originario dell’antologia.

---

<sup>9</sup> Ringrazio Livio Giuliano per avermi suggerito quest’ulteriore possibile significato.

<sup>10</sup> MARIA CARLA BATTELLI, *Le chansons couronnées nell’antica lirica francese*, «Critica del testo», II, n. 2, (1999).pp. 565-617.

<sup>11</sup> Cfr. *infra*, capitolo 3.

Ci troviamo evidentemente di fronte ad un piano ordinato e molto ponderato, che si manifesta attraverso una puntuale conoscenza materiale, nonché un'articolata disposizione dello stesso. Rispetto alle premesse iniziali, la sezione francese del *Roi* si rivela piuttosto che una raccolta disordinata, un insieme organico e razionale, ma soprattutto caratterizzato da una razionalità attiva che seleziona e dispone il materiale secondo una precisa narrativa. Penso che con questi elementi si possa quindi definire con abbastanza convinzione che la sezione francese del *Roi* non sia una semplice raccolta, bensì una vera e propria antologia. Se si definisce invece canzoniere un'antologia monoautorale, organizzata intorno alla narrazione biografia del proprio autore, ovviamente, questa non è adatta al caso. Eppure i dati qui raccolti e analizzati tradiscono la presenza di una narrativa molto esplicita e in certo qual modo anche di una viva autorialità. Non però si tratta della narrativa di un singolo autore, ma è innegabile la volontà di raccontare qualcosa. La raccolta è organizzata in modo di presentare alla lettura una rappresentazione sociale molto marcata, a partire dalla *parade* feudale, la più ricca ed emblematica tra tutte quelle scorribili in altri testimoni. Il feudalesimo e quindi la cortesia dominano per tutta la prima macrosezione della raccolta, posti sotto la protezione delle invocazioni mariane che leggiamo in posizione incipitaria. Di tutte le possibili canzoni profane a tema mariano, il compilatore (ma anche l'autore della tavola) ne ha scelto quattro del troviere borghese e artesiano Guillaume le Vinier, non certamente paragonabile per prestigio sociale a Thibaut de Champagne, che pur almeno di una canzone alla vergine è autore, né per peso e popolarità nel canone letterario coevo. Il carattere borghese di quest'apertura su temi devozionali, riappare preponderante sia in tutta la macrosezione non nobile, che si apre proprio con Guillaume, sia nella forte cesura, rappresentata dal fascicolo di pastorelle a metà codice. Tutta l'ampia e decorata sezione borghese, mostra inoltre un carattere quasi completamente locale, poiché la grande maggioranza degli autori orbita per biografia, temi e forme, intorno alla cultura della città di Arras.

Penso si possa suggerire, senza troppa audacia, che l'autore, la cui voce emerge più forte, sia quella del compilatore del codice, o di chi, se non era lo stesso copista, ha supervisionato la creazione della raccolta. Tale autore, seppur non è possibile sottrarlo all'anonimato, esprime nel suo lavoro d'organizzazione una narrativa a mio avviso esplicita e perfettamente leggibile. Non è ovviamente narrativa in senso lineare, non c'è propriamente una storia dell'Io, come nel capolavoro petrarchesco, ma una rappresentazione verticale della società artesiana, uno dei centri più importanti per la lirica borghese di tutto il Duecento. In questo senso, anche la sezione dei trovieri nobili, elemento tipico anche degli altri due canzonieri artesiani, °A e °a, è incastonata in un mondo borghese, segnato fin dall'inizio dalle canzoni mariane di Guillaume. Se questa lettura è valida, allora non possiamo sicuramente parlare di un canzoniere d'autore, ma di una raffinata antologia che mira a rappresentare,

sotto una narrativa sociale, una visione borghese della cortesia, come praticata dai *jongleurs* e dai *bourgeois* d'Arras, quindi a suo modo un canzoniere, ma d'autori.

## **Introduzione alla tavola**

La tavola riproduce il contenuto completo del codice, secondo l'ordine in cui ogni autore/testo appare nel manoscritto. La prima e la seconda colonna segnalano la distribuzione nei vari fascicoli e carte, e permettono di comparare il contenuto con l'aspetto materiale. Nella terza è riportato il nome dell'autore secondo la rubrica, a volte è indicata la corretta attribuzione, preceduta dal segno = . Il segno □ indica che la presenza del capolettera illuminato, mentre Ø indica che il capolettera è stato asportato. Nel caso del capolettera a c. 50ra, il simbolo □ indica un'esecuzione incompleta della miniatura. L'assenza di simboli sottintende l'assenza in fase antica o progettuale dell'illuminazione. Il titolo della lirica è riportato secondo il manoscritto, quando assente per danno materiale è integrato dalla tavola Mi, dal repertorio di Linker o da entrambi. Nella colonna riservata alla melodia ho usato tre diversi segni: ♪ segnala la presenza di notazione non mensurale, ¶ di notazione mensurale, ≡ di un rigo musicale vuoto. L'asterisco indica un dato non disponibile.

Fasc	Carta	Autore (rubrica)	Numero di repertorio	Titolo	Melodia	Mano del testo	Mano della musica
I	1ra	0. Maistre Will[eaumes] li viniers	RS 388	1. <i>Virgene pucele roiaus</i>	♪	1	A
	1rb	*	vdB 153	<i>U despit des envieus</i>	☞	A21	A21
	1v	*	BEdT 461, 92	<i>Donna pos vos ay chausida</i>	☞	A8	A8
	1v	*	BEdT 461, 196	<i>Pos qu'ieu vey la fualla</i>	☞	A9	A9
	2ra	∅ 1. Li prince de le mouree	RS 672a	1. [Loiaus amour qui m'alume]	♪	1	A
	2rb		RS231	2. <i>A nouel tans que je voi la mavance</i>	♪	1	A
	2vc	*	M 1069	<i>J'aim bele dame et de no[m]</i>	☞	A11	A11
	2vd	*	M 1070	[ <i>Dorme cuers ou n'a nul bien</i> ]	☞	A11	A11
	3ra	*	M 1071	<i>He, tres douces amourettes</i>	☞	A11	A11
	3rb	*	M 1072	<i>L'autrier les une fontaine</i>	☞	A11	A11
	3v	*	M 1073	<i>Bone amourete m'a souspris</i>	☞	A13	A13
	3v	*	M 1074	<i>Vous le deffondes l'amer</i>	☞	A20	A20
	4ra	□ 2. Li cuens d'angou	RS540	1. <i>Li granz desirs et la douce pensee</i>	♪	1	A
	4v	*	M 1075	<i>J'ai un chapelet d'argent</i>	☞	A16	A16
	4v	*	vdB 154	<i>Trop ai esté lonc tans mus</i>	☞	A16	A16
	5ra	□ 3. Li quens de bar	RS 1522	1. <i>De nos seigneur que vos est il avis</i>	♪	1	A
	5b	*	*	[ <i>Danse</i> ]	☞	A17	A17
	5b	*	*	<i>Danse</i>	☞	A17	A17
	5v	*	M 1076	<i>Jolient du cuer, du cuer</i>	☞	A18	A18
	5v	*	vdB 155	<i>J'ai bele dame amee</i>	☞	A19	A19



















	<b>5v</b>	*	vdB 156	<i>Se je chant et sui envoisiés</i>	☩	A21	A21
	<b>6ra</b>	□ 4. Li dux de brabant	RS511	1. <i>Amours m'est ou cuer entré</i>	♪	1	A
	<b>6rb</b>		RS491	2. <i>He Gilebert, dites s'il vos agrée</i>	♪	1	A
<b>II</b>	<b>7ra</b>	□ 5. Li Vidames de chartres	RS 663	1. <i>D'amors vient joie et honours ensement</i>	≡	1	*
	<b>7vc</b>		RS 2086	2. <i>Quant la saisons del douz tanz</i>	♪	1	A
	<b>7vd</b>		RS 421, 422	3. <i>Combien quai demoure</i>	♪	1	A
	<b>8ra</b>		RS 502	4. <i>Tant com je fusse hors de ma contrée</i>	♪	1	A
	<b>8vc</b>		RS 1918	5. <i>[Li plus desconfortez]</i>	≡	1	*
	<b>8vd</b>	∅ 6. Sauvages	RS926	1. <i>[Robert de Betune]</i>	♪	1	A
	<b>9ra</b>		RS 550	2. <i>Quant vi paroir la fueille en la ramée</i>	♪	1	A
	<b>9vc</b>	∅ 7. [Bestournes]	RS1894	1. <i>[Or seroit mercis de saison]</i>	♪	1	A
	<b>10ra</b>	∅ 8. Li Rois de Navare	RS 1880	1. <i>[C]oustume est bien</i>	♪	1	A
	<b>10rb</b>		RS 741, 991	2. <i>Tuit mi desir</i>	♪	1	A
	<b>10vd</b>		RS 1440	3. <i>Je me cuidioie de partir</i>	♪	1	A
	<b>12rb</b>		RS 407	4. <i>De bone amour vient science et biautez</i>	♪	1	A
	<b>12vc</b>	51a. Maistre Richart [de Fournival]	RS 805	0. <i>Puis qu'il m'estuet de ma dolour chanter</i>	♪	1	A
	<b>12vd</b>	8. Li Rois de Navare	RS 1908	5. <i>Tres haute amors qui tant s'est abaissie</i>	♪	1	A
	<b>13rb</b>		RS 1268	6. <i>Amors me fait comencier</i>	♪	3	T
	<b>13rc</b>		RS 6	7. <i>Seignor saichiez qui or ne s'en ira</i>	♪	3	T
	<b>13vd</b>		RS 342	8. <i>J'aloie l'autrier errant</i>	♪	3	T



















III	14ra	9. Me sire Iakes de Cyson	RS 1305	1. <i>Li noviaus tans que je voi repaier</i>	♪	1	A
	14rb		RS 930	2. <i>Quant recommence et revient biaus estés</i>	♪	1	A
	14vc		RS1912	3. <i>Li tans d'esté</i>	♪	1	B
	15ra		RS 256	4. <i>Quant foille vers naist sor la branche</i>	♪	1	B
	15rb		RS1912	5. <i>Contre la froidor m'est talent repris</i>	♩	1	B
	15vc		RS 179	6. <i>Quant la saisons del douz tans</i>	♪	1	B
	16vr		RS 536	7. <i>Quant la saisons est passée</i>	♪	1	A
IV	17ra	10. Sire Hugues de Bregi	RS207	1. <i>Lonc tans ai servi en balance</i>	♪	1	A
	17rb		RS 238	2. <i>Aussi com cil qui cuer fa pesance</i>	♪	1	A
	17vc		RS 23	3. <i>Ancor ferai un chanson perdue</i>	♪	1	A
	18ra	11. Me sire Tiebaus de Blason	RS 738	1. [ <i>Bien font amours lor talent</i> ]	♪	1	A
	18rb		RS 1477, 1488	2. <i>Quant ie voi este venir</i>	♪	1	A
	18vc		RS 293	3. <i>Huimain par un aiournant</i>	♪	1	A
	18vd		RS 1813	4. <i>Huimain par un aiournant</i>	♪	1	A
	19rb	Ø 12. Me sire Alars de Cans (= Li Chastelains de Couci)	RS 381	1. <i>E sirventois arriere ten reuas</i>	♪	1	A
	19vd		RS 671, 1823	2. <i>A touz amans pri quil dient le voir (= Merci clamans de mon fol errement)</i>	♪	1	A
		20ra	13. Ø Me sire Pieres de Corbie	RS 408	1. [ <i>E</i> ]n <i>aventure ai chanté</i>	♪	1
20rb		RS 2041		2. <i>Pensis com fins amoureux</i>	♪	1	A

	<b>21ra</b>		RS 46	<i>3. Esbahiz en lonc voyage</i>	♪	1	A
	<b>21rb</b>		RS 291	<i>4. Par un aiournant</i>	♪	1	A
	<b>21vd</b>		RS 158	<i>5. Dame ne vous doit desplaire</i>	♪	1	A
	<b>22ra</b>		RS 29	<i>6. Limounier du mariage</i>	♪	1	A
	<b>22vc</b>	Ø 14. [Cevaliers]	RS 1960	<i>1. [Au comencier de m][a nouvele amour]</i>	♪	1	A
<b>V</b>	<b>23ra</b>	Ø 15. Me sire Gasse	RS 1579	<i>1. [L]es oiseillons de mon pais</i>	♪	1	A
	<b>23rb</b>		RS 857, 2027	<i>2. En cel tanz que voi former</i>	♪	1	A
	<b>23vd</b>		RS 772	<i>3. Quant voi la flour b[otoner]</i>	♪	1	A
	<b>24ra</b>		RS 1011	<i>4. En dous tans et en bone eure</i>	♪	1	A
	<b>24vc</b>		RS 42	<i>5. Tant ma mene force de seignorage</i>	♪	1	A
	<b>24vd</b>		RS 1638	<i>6. Quant ie voi la nuif remise</i>	♪	1	B
	<b>25ra</b>		RS 643	<i>7. De bien amer grant ioie atent</i>	♪	1	A
	<b>25vc</b>		RS 838	<i>8. Quant ie voie le tans bel et cler</i>	♪	1	A
	<b>25vd</b>		RS1006	<i>9. Biaus mes estez que retentist la brueille</i>	♪	1	B
	<b>26ra</b>		RS2099	<i>10. Quant nois et giaus et froidure</i>	♪	1	B
	<b>26vc</b>		RS 413	<i>11. Li pluseur ont damours chante</i>	♪	1	A
	<b>26vd</b>		RS 1465	<i>12. Savez pour coi plaig et souspir</i>	♪	1	A
	<b>27ra</b>		RS 361	<i>13. A la ioie que desir tant</i>	♪	1	B
	<b>27rb</b>		RS 1795	<i>14. Quant l'erbe muert voi le fueille cheoir</i>	♪	1	A
	<b>27vd</b>		RS 1414	<i>15. Je ne puis pas si loinz fuir</i>	♪	1	A
	<b>28ra</b>		RS 1867	<i>16. Sanz atente de guerredon</i>	♪	1	A
	<b>28rc</b>		RS 233	<i>17. Desconfortez plains de douleur</i>	♪	1	A
	<b>28vd</b>		RS 1757	<i>18. Quant li tanz raverdoie</i>	♩	1	B
	<b>29ra</b>		RS 187	<i>19. Pensis damours vueill retraire</i>	♩	1	B
	<b>29vc</b>		RS 1977	<i>20. Lan que fine fueille e flor</i>	≡	1	*



	<b>29vd</b>		RS 1199, 1751	21. <i>Grant pechie fait quide dechanter me prie</i>	♪	1	A
	<b>30ra</b>		RS 1198	22. <i>Quant bone dame et fine amours me prie</i>	♪	1	A
	<b>30rb</b>		RS 1939	23. <i>Compaignon ie sai tel chose</i>	♪	1	A
	<b>30vc</b>		RS 1502	24. <i>Merci amours quiert il de mo(n) martire</i>	♪	1	A
<b>VI</b>	<b>31ra</b>		RS 1102	25. <i>De bone amour e de loial amie</i>	♪	1	A
	<b>31vc</b>		RS 1111	26. <i>Cil qui touz les maus assaie</i>	♪	1	A
	<b>31vd</b>		RS 1502	27. <i>A malaise est qui sert en esperance</i>	♪	1	A
	<b>32ra</b>		RS 437	28. <i>[A]u renoveau de la dou[c]our d'est</i>	♪	1	A
	<b>32vc</b>		RS 788.826	29. <i>Tant soulaz que je ai pour chanter</i>	♪	1	B
	<b>32vd</b>		RS 801	30. <i>Je noi pieca nul talent de chanter</i>	♪	1	A
	<b>33rb</b>		RS1536	31. <i>[Mo]ut ai esté longement esbahiz</i>	♪	1	A
	<b>33rd</b>	= Simon d'Autie	RS 183	32. <i>Li biaux estes se resclaire</i>	♪	1	A
	<b>34ra</b>		RS 750	33. <i>Foille ne flours ne rosee ne mente</i>	♪	1	C
	<b>34rb</b>		RS565, 567	34. <i>Cil qui damour me conseille</i>	♪	1	A
	<b>34vd</b>		RS 686	35. <i>Dame merci se j'aim trop hautement</i>	♪	1	C
	<b>35ra</b>		RS 1501	36. <i>Soupris damours et plais dire</i>	♪	1	A
	<b>35vc</b>		RS 719	37. <i>Douce dame grez et grasses vous rent</i>	♪	1	A
	<b>35vd</b>		RS 1407,1408	38. <i>Desor me vueill esjoir</i>	≡	1	*

	<b>36ra</b>		RS 306	39. <i>Quant fine amours me proie quei ie chant</i>		1	*
	<b>36rb</b>		RS 549	40. <i>Desconfortez plains dire et pesance</i>		1	A
	<b>36vc</b>		RS 1501	41. <i>Pour verdure ne pour pree</i>		1	A
	<b>37ra</b>		RS 1572	42. <i>Chanters me plaist qui de ioie et norriz</i>		1	A
	<b>37vd</b>		RS1779,2119	43. <i>Quant flours et glaiset verdure sesloigne</i>		1	A
	<b>38ra</b>		RS 1578	44. <i>Li consirrers de mon pais</i>		1	B
	<b>38rb</b>		RS 1304	45. <i>Bel mest quant ie voie repairier</i>		1	*
	<b>38vd</b>		RS 1229	46. <i>Ja de chanter en ma vie</i>		1	A
<b>VII</b>	<b>39rb</b>		RS 115,562	47. <i>[Ben ait amors][qui m'einsegne]</i>		1	*
	<b>39vc</b>	Ø 16. Me sire andrius contredis	RS 645	1. <i>[D]ame pour vous me siois bonement</i>		1	A
	<b>40rb</b>		RS 1392	2. <i>Au tans que ie voi reverdir</i>		1	A
	<b>40vc</b>		RS 553	2. <i>Quant voi partir foille et flour et rousee</i>		1	C
	<b>41ra</b>		RS 307	3. <i>Treshaut amours me semont que je chant</i>		1	A
	<b>41rb</b>		RS 69	4. <i>Iries pensis chanterai</i>		1	A
	<b>41vd</b>		RS 1561	5. <i>Pre ne vert bois rose ne flour de lis</i>		1	A
	<b>42rb</b>		RS 1827	6. <i>Amours ma si del tout a son vouloir</i>		1	A
	<b>42vd</b>		RS1306	7. <i>Mout mest bel quant voi reparier</i>		1	A
	<b>43ra</b>	17. Me sire Piere de Molins	RS 14	1. <i>[Quant foillisent li boscage]</i>		1	A




















	<b>43ra</b>		RS1429	2. <i>Chanter me fait ce dont ie criem morir</i>		1	A
	<b>43vc</b>		RS 661, 715	3. RS661,715 <i>Tant sai damours que cil qui pluz remprant</i>		1	A
	<b>43vd</b>		RS 221	4. <i>Fine amours et bone esperance</i>		1	A
<b>VIII</b>	<b>44rb</b>		RS 1623a	<i>La plus noble emprise</i>		A2	A2
	<b>45ra</b>	18. ∅ Me sire Quenes de Biethune	RS 1574	1. [L] <i>autre ier avint en cel autre pais</i>		1	A
	<b>45vc</b>		RS 1837	2. <i>Mout me semont amours</i>		1	A
	<b>45vd</b>		RS 1420, 895	3. <i>Tant ai aime con me convient hair</i>		1	A
	<b>46ra</b>		RS1131, 1137, 1325	4. <i>Bele douce dame chiere</i>		1	A
	<b>46vc</b>		RS 1128	5. <i>Se rage et deverie</i>		1	A
	<b>46vd</b>		RS 1125	6. <i>Ahi amors com dure departie</i>		1	A
	<b>47rb</b>		RS 1314	7. <i>Ben me deusse targier</i>		1	A
	<b>47vc</b>		RS1623	8. <i>L'autrier un jour apres le saint Denise</i>		1	A
	<b>48ra</b>	19. ∅ Me sire Joifrois de Barale	RS 1295	1. [C] <i>hansonete pour proier</i>		1	A
	<b>48rb</b>		RS 1242	2. <i>A nul home navient ce quil avient amor</i>		1	*
	<b>49ra</b>	20. □ Me sire Morisses de Creon	RS 1387	1. <i>Al entrant del douz termine</i>		1	A
	<b>49vc</b>	21. □ Me sire Gilles de Beaumont	RS 245	1. <i>Cil qui qui damours a droite remembrance</i>		1	A
	<b>50ra</b>	22. □ Me sire Hues d'Oisy	RS 1030	1. [M] <i>augre tous sainz et maugre dieu aussi</i>		2	A
	<b>50rb</b>		RS 1024, 1924a	2. <i>En lan que chevaliers son ebaubi</i>		2	A

	<b>51vc</b>	23. □ Me sire Jehans de Louvois	RS 2117	1. <i>Chanz ne me vien de verdure</i>	♪	1	A
<b>IX</b>	<b>52ra</b>	24. ∅ Li Chastelains de Couci	RS 700	1. <i>[Je] chaintasse volentiers liement</i>	♪	1	A
	<b>52vc</b>		RS 1010	2. <i>Comment que longe demeure</i>	♪	1	A
	<b>52vd</b>		RS 679	3. <i>[A vous amant][plus k'a null autre gent]</i>	♪	1	A
	<b>53rb</b>		RS 671, 1823	4. <i>Merci clamans de mon fol errement</i>	♪	1	A
	<b>53vc</b>		RS 985, 986	5. <i>Li noviaus tanz et mais et violete</i>	♪	1	A
	<b>54ra</b>		RS 1009	6. <i>Lan que rose ne fueille</i>	♪	2	A
	<b>54rb</b>		RS 209	7. <i>Mout mest bele la douce commecance</i>	♪	1	A
	<b>54vd</b>		RS 40	8. <i>La douce voiz de louseignol sauvage</i>	♪	1	A
	<b>55rb</b>		RS 1985	9. <i>Quant voi venir le bel tanz et la flour</i>	♪	1	D
	<b>55vc</b>		RS 1913	10. <i>Quant li estez et la douce saisons</i>	♪	1	A
	<b>56ra</b>		RS 1754	11. <i>[A la doucour dou tans] [qui reverdoie]</i>	♪	1	A
	<b>56rb</b>		RS 634	12. <i>En aventure commens</i>	≡	1	*
		<b>56rd</b>	25. ∅ [Me sire bauduins des auteus]	RS 283	1. <i>[A]vruix ne mais froidure ne lais tans</i>	♪	1
	<b>57b</b>	26. □ Me sire Bouchars de Malli	RS 188	1. <i>Trop me puis de chanter taire</i>	≡	1	*
<b>X</b>	<b>59ra</b>	8. [Li Rois de Navare]	RS 1397	9. <i>En chantant vueill ma dolor descouvrir</i>	♪	3	T
	<b>59rb</b>		RS 339	10. <i>L Autre nuit en mon dorma(n)t</i>	♪	3	T

<b>59vc</b>	RS 1516	11. <i>Dame cist vostre fins amis</i>	♪	3	T
<b>59vd</b>	RS 1620	12. <i>Contre le tans qui devise</i>	♪	3	T
<b>60ra</b>	RS 1865	13. <i>Pour froidure ne pour yuer felon</i>	♪	3	T
<b>60rb</b>	RS 1800	14. <i>IE ne puis pas bien metre en non chalour</i>	♪	3	T
<b>60vd</b>	RS996	15. <i>Por ce se damer me duel</i>	♪	3	T
<b>61ra</b>	RS 237	16. <i>Por conforter ma pesance</i>	♪	3	T
<b>61rb</b>	RS 1527	17. <i>Envis sent mal qui ne la apris</i>	♪	3	T
<b>61vc</b>	RS 1467	18. <i>DE ma dame souvenir</i>	♪	3	T
<b>61vd</b>	RS 1596	19. <i>Chanson ferai que talent men est pris</i>	♪	3	T
<b>62rb</b>	RS 906	20. <i>Tot autressi con fraint nois et yuers</i>	♪	3	T
<b>62vc</b>	RS 884	21. <i>Nus hom ne pris aim reconforter</i>	♪	3	T
<b>62vd</b>	RS 714	22. <i>Douce dame tout autre pensement</i>	♪	3	T
<b>63ra</b>	RS 1002	23. <i>Une chanson en cor vuueil</i>	♪	3	T
<b>63rb</b>	RS 2126	24. <i>DE grant ioie me fui toz efmeuz</i>	♪	3	T
<b>63vd</b>	RS 315	25. <i>IE ne voi mes nului qui gent ne chant</i>	♪	3	T
<b>64ra</b>	RS 523	26. <i>Por mal tense ne por gelee</i>	♪	3	T
<b>64rb</b>	RS 757	27. <i>Dame einsi est qui me convien aller</i>	♪	3	T
<b>64vc</b>	RS 808	28. <i>DE noviau m'estet chanter</i>	♪	3	T
<b>64vd</b>	RS 1469	29. <i>LI douz penser et li douz souvenirs</i>	♪	3	T
<b>65ra</b>	RS 275	30. <i>DE toz mauz nest nuz plaisance</i>	♪	3	T

	<b>65rb</b>		RS 1476	31. <i>Chanter mestuet que ne men puis tenir</i>	♪	3	T
	<b>65vd</b>		RS 360	32. <i>LI rossignox chante tans que mors</i>	♪	3	T
	<b>66ra</b>		RS 84, 73a	33. <i>Commencerai a fere un lai</i>	♪	3	T
	<b>66vc</b>		RS 741, 991	34. <i>MI grant desir et tuit mi grief torment</i>	♪	3	T
	<b>66vd</b>		RS 529	35. <i>L'Autrier par la matinée</i>	♪	3	T
<b>XI</b>	<b>67ra</b>		RS 1181	36. <i>Dou tres douz non a launge marie</i>	♪	3	T
	<b>67rb</b>		RS 2032	37. <i>Dame merci un rien vos demant</i>	♪	3	T
	<b>67vd</b>		RS 273	38. <i>Diex est ainsi com me li pelicans</i>	♪	3	T
	<b>68rb</b>		RS 1440	39. <i>Bien me cuidoiie partir</i>	♪ inc.	3	T
	<b>68rc</b>		RS 407	40. <i>DE fine amor vient seance et biautez</i>	♪	3	T
	<b>69ra</b>		RS 510	41. <i>Une dolors enosse</i>	♪	3	T
	<b>69rb</b>		RS 324, 339	42. <i>Fueille ne flors ne uaut rien en chantant</i>	♪	3	T
	<b>69vc</b>		RS 1475	43. <i>DE chanter ne me puis tenir</i>	♪	3	T
	<b>69vd</b>		RS 334	44. <i>Phelipe ie vos demant/dun ami de cuer verai</i>	♪	3	T
	<b>70ra</b>		RS 333	45. <i>Phelipe ie vos demant/ queste devenue amor</i>	♪	3	T
	<b>70rb</b>		RS 1111	46. <i>Par dieu sire de champagne et de brie</i>	♪	3	T
	<b>70vc</b>		RS 1097	47. <i>Cuens ie vos part un geu par aatie</i>	♪	3	T
	<b>70vd</b>		RS 1185	48. <i>Sire ne me celez mie</i>	♪	3	T

	<b>71ra</b>		RS 878	49. <i>Robert veez de perron</i>	♪	3	T
	<b>71vd</b>		RS 1666	50. <i>Bons rois thiebaut sire conseilliez moi</i>	♪	3	T
	<b>72ra</b>		RS 1393	51. <i>Sire loez moi a choisir</i>	♪	3	T
	<b>72rc</b>		RS 1185	52. <i>Rois Thiebaut sire en chantant respondet</i>	♪	3	T/E
	<b>72rd</b>		RS 294	53. <i>Baudouin il sout dui amant</i>	≡	3	*
	<b>73rb</b>		RS 332	54. <i>Une chose baudouin vos demant</i>	≡	3	*
	<b>73vd</b>		RS 1180	55. <i>Costume est bien quant len tient un prison</i>	♪	3	T
	<b>74ra</b>		RS 711, 1067	56. <i>Tant ai amors servies longuement</i>	♪ inc.	3	T
	<b>74rc</b>		RS 1811	57. <i>Emperers ne rois n'ont nul pooir</i>	♪	3	T
	<b>74rd</b>		RS 1152	58. <i>Autans plan de felonie</i>	♪	3	T
<b>XII</b>	<b>75ra</b>		RS 1479	59. <i>Tot autressi com lante fet venir</i>	♪	3	T
	<b>75rc</b>		RS 1410	60. <i>Mauvez arbres ne puet florir</i>	♪	3	T
	<b>75vd</b>		RS 2075	60. <i>Einsi com unicorne sui</i>	♪	3	T
	<b>76ra</b>		RS 1727	61. <i>Dame l'en dit que l'en muert</i>	♪	3	T
	<b>76vc</b>		RS 2095	62. <i>Qui plus aime plus endure</i>	♪	3	T
	<b>76vd</b>		RS 106	63. <i>Poine damors et li max que ie traï</i>	♪	3	T
	<b>77rb</b>	*	M 1064	<i>Iam mundus ornatur</i>	☩	A3	A3
	<b>77vc</b>	*	M 1065	<i>Cum splendore virgo salutant</i>	☩	A3	A3
	<b>77vd</b>	*	M 1066	<i>Lux superna</i>	☩	A3	A3
	<b>78ra</b>	*	M 1067	<i>Virgo mater</i>	☩	A3	A3
	<b>78rb</b>	*	M 1068	<i>Festum novum</i>	☩	A3	A3
	<b>78vc</b>	*	BEdT461,230	<i>Tant es gay et avinentz</i>	☩	A4	A4

























	<b>78vd</b>	*	BEdT 96,2	<i>Ben volgra quem venques</i>		A4	A4
<b>XIII</b>	<b>79ra</b>	27. Ø Li Quens Jehans de Braine	RS 733	1. [ <i>J</i> ]e n'ai chanté trop chart ne trop souvent		1	A
	<b>79rb</b>		RS 1345	2. <i>Pensis d'amours dolenz e couresiez</i>		1	*
	<b>79vd</b>		RS 1830	3. <i>Par desous l'ombre d'un bois</i>		1	*
	<b>80ra</b>	28. □ [C]I commencent les canchons mon Seigneur Gilon de vies maisons	RS 2105	1. <i>Pluie ne vens gelee ne froidure</i>		1	A
	<b>80rb</b>		RS 1124	2. <i>Chanter mestuet quar pris me est corages</i>		1	A
	<b>80vd</b>		RS 1252	3. <i>Se par chanter me poie alegier</i>		1	A
	<b>81rb</b>	29. Ø [Hues de saint quentin]	RS 1576	1. [ <i>Iherusalem se plaint</i> ] [ <i>et le país</i> ]		1	A
	<b>81vd</b>	28. de vies maison	RS 41	4. <i>A l'entrat del tanz sauvage</i>		1	A
	<b>82ra</b>	30. Ø [M]e sire Raous de Ferieres	RS 1535	1. [ <i>Per force chanz com</i> ] [ <i>esbahis</i> ]		1	A
	<b>82rb</b>		RS 1956	2. <i>Si sui de tout a fine amour</i>		1	A
	<b>82vd</b>		RS 818	3. [ <i>Encor mestuet il chanter</i> ]		1	A
	<b>83ra</b>		RS 1559	4. <i>Quant lis l'ouseignolz jolis</i>		1	A
	<b>83rb</b>		RS 2036	5. <i>Quant il ne pert fueille ne flours</i>		1	A
	<b>83vd</b>		RS 1412	6. <i>Quant ie vois le vergiers florir</i>		1	A
	<b>84vc</b>		RS 389	7. <i>J'ai oubliez painnez travauz</i>		1	A
	<b>84vd</b>		RS 1670	8. <i>Se j'ai chanté ce pose moi</i>		1	A
	<b>85rb</b>	31. Ø Me sire Raous de Sissons	RS 1267, 1264	1. [ <i>Chanson mestuet</i> ]		1	A
	<b>85vd</b>		RS 2063	2. <i>Rois de navare sires de vertu</i>		1	A



	<b>86rb</b>	32. □ Me sire Piere de Creon	RS26	1. <i>Fine amours claimme en moi par hiretage</i>	♪	1	A
	<b>87ra</b>	33. □ [C]i coumencent les canchons mon Seigneur Gautiers	RS 1223	1. <i>Ainc mais ne fis chancon iour de ma vie</i>	♪	1	A
	<b>87vd</b>		RS 1989	2. <i>En icel tanz que je voi la fredour</i>	♪	1	A
	<b>88rb</b>		RS 795	3. <i>Ben me quidai de chanter</i>	♪	1	A
	<b>88vd</b>		RS 418	4. <i>Dusques ci ai tous jours chanté</i>	♪	1	A
	<b>89ra</b>		RS 1624	5. <i>Un chose ai dedenz mon cuer emprise</i>	♪	1	A
	<b>89rc</b>		RS 1421	6. <i>De cele mi plaig que me fait languir</i>	♪	1	A
	<b>90rc</b>		RS 539	7. <i>La douce pensée</i>	♪	1	A
<b>XIV</b>	<b>91b</b>		RS 416	8. <i>J'ai mante foiz chanté</i>	♪	1	A
	<b>92c</b>		RS 1969	9. <i>Quant li tans pert sa chalour</i>	♪	1	A
	<b>93b</b>		RS 419	10. <i>Maintez foiz ma l'en demande</i>	♪	1	A
	<b>93vc</b>		RS 1622	11. <i>Quant la saisons s'est demise</i>	♪	1	A
	<b>93vd</b>		RS 264	12. <i>La gent dient pour coi je ne faiz chanz</i>	♪	1	A
	<b>94vb</b>		RS 1626	13. <i>Humilitiez et franchise</i>	♪	1	A
	<b>94vd</b>		RS 1565	14. <i>Chanson ferai mout marise</i>	♩	1	B
	<b>95ra</b>		RS 1575	15. <i>Se j'ai esté lonc tanz hors du pais</i>	♪	1	B
	<b>95vc</b>		RS 653	16. <i>N'est pas a soi qui eimme coraument</i>	♪	1	A
	<b>95vd</b>		RS 684	17. <i>He diex tant sunt maiz de vilainnes ge(n)z</i>	♪	1	A
	<b>96rb</b>		RS 1633	18. <i>En grant aventure ai mise</i>	≡	1	*
	<b>96vd</b>		RS 1472	19. <i>Je ne me doiz plus taire ne tenir</i>	♪	1	B

	<b>97ra</b>	34. Ø Me sire Hues de le Ferte	RS 699	1. [ <i>Je chantaïsse volentiers liement</i> ]	♪	1	A
	<b>97vc</b>		RS 699	2. <i>En talent ai que je die</i>	♪	1	A
	<b>97vd</b>		RS 1062	3. [ <i>Or somes ace venu</i> ]	♪	1	A
	<b>98ra</b>	35. Ø Jehans de Trie	RS 790a	1. [ <i>Bone dame me proie</i> ] [ <i>de chanter</i> ]	♪	1	A
	<b>98vc</b>		RS 955	2. <i>Li lons consirs et la grans volenté</i>	♪	1	A
<b>XV</b>	<b>99ra</b>	36. Jehans Bodeaus	RS 367	1. [ <i>Les un pin verdeiant</i> ]	♪	1	A
	<b>99ra</b>		RS 578	2. <i>Contre le douz tans novel</i>	♪	1	A
	<b>99rb</b>	37. Jehans Erars	RS 558	1. <i>L'autrier par un vallé</i>	♪	1	A
	<b>99vc</b>	38. Baude de la Kakerie	RS 73	1. <i>Ier main pensis chevauchai</i>	♪	1	A
	<b>100rb</b>	39. Jehans de Nue[vil]	RS 962	1. <i>L'autrier par un matinet</i>	♪	1	A
	<b>100vdc</b>	37. Jehans Erars	RS 585	2. <i>Pastorel les un boschel trovai seant</i>	♪	1	A
	<b>100vd</b>	40. Lambert li Auvles	RS 1540	1. <i>L'autrier quant jor fus esclarcis</i>	♪	1	A
	<b>101ra</b>	37. Jehans Erars	RS 606	3. <i>L'autrier un pastorele</i>	♪	1	A
	<b>101rb</b>		RS 993	4. <i>Les le brueill d'un vert fueill</i>	♪	1	A
	<b>101vd</b>		RS 1361	5. <i>L'autreier chevauchai mon chemin</i>	♪	1	A
	<b>102rb</b>		RS 574	6. <i>Al tans novel</i>	♪	1	A
	<b>102vc</b>	41. Ernous le Viele	RS 19	1. <i>Por conforter mon corage</i>	♪	1/2	A
	<b>102vd</b>		RS 1365	2. <i>Pensis chief enclin</i>	♪	1	A
	<b>103rb</b>		RS 1258	3. [ <i>Quant voi le tans avriller</i> ]	*	1	*
	<b>103vc</b>		RS 973	4. [ <i>Trespensant d'une amorete</i> ]	*	1	*
	<b>103vd</b>			[ <i>La premiere Estampie Royal</i> ]	☞	A6	A6
	<b>103vd</b>			<i>La seconde Estampie Royal</i>	☞	A6	A6
	<b>104ra</b>			<i>La tierche Estampie Royal</i>	☞	A6	A6

	<b>104rb</b>			<i>La quarte Estampie Royal</i>	☞	A6	A6
	<b>104vc</b>			<i>La sexte Estampie Real</i>	☞	A7	A19
	<b>104vc</b>			<i>La septime Estampie Real</i>	☞	A7	A19
	<b>104vd</b>			<i>La uitime Estampie Real</i>	☞	A7	A19
	<b>104vd</b>			<i>Dansse Real</i>	☞	A7	A19
<b>XVI</b>	<b>105ra</b>	42. □ Maistre Willeaumes li Viniers	RS 1143	1. <i>Chanson renvoisie</i>	♪	1	A
	<b>105rb</b>		RS 1787	2. <i>Qui merci crie, merci doit avoir</i>	♪	1	A
	<b>105vd</b>		RS 1859	3. <i>Voloirs de faire chancon</i>	♪	1	A
	<b>106ra</b>		RS 1869	4. <i>Amours vostre serf et vostre hom</i>	♪	1	A
	<b>106rc</b>		RS 1911	5. <i>Encor n'est raisons que ma joie</i>	♪	1	A
	<b>107ra</b>		RS 32	6. <i>Amours grassi si me lo de l'outrage</i>	♪	1	A
	<b>107rb</b>		RS 217	7. <i>Ire d'amours et doutance</i>	♪	1	A
	<b>107vc</b>		RS 131	8. <i>Flours ne glais</i>	♪	1	A
	<b>108ra</b>		RS 1086	9. <i>S'onques chanter m'eust aidié</i>	♪	1	A
	<b>108rb</b>		RS 1405	10. <i>En tous tant se doie fins cuer resjoir</i>	♪	1	A
	<b>108rc</b>		RS 1192	11. <i>En mi mai quan s'est la saison partie</i>	♪	1	A
	<b>109ra</b>		RS 255	12. <i>La flour dyver seur la branche</i>	♪	1	A
	<b>109rc</b>		RS 2042	13. <i>Li louseignols aurillouz</i>	♪	1	A
	<b>110ra</b>		RS 169	14. <i>Bien doit chanter la qui chancon set plaire</i>	♪	1	A
	<b>110rb</b>		RS 903	15. <i>Tel fois chante li jugglere</i>	♪	1	A
	<b>110vd</b>		RS 1039	16. <i>Mout a mon cuer esjoi</i>	♪	1	A
	<b>111ra</b>		RS 293	17. <i>Frere qui fait mieuz a proifier</i>	♪	1	A
	<b>111rc</b>		RS 1911	18. <i>Thomas ie vous vueill demander</i>	≡	1	*

	112ra		RS 691	19. <i>Sire frere faite mun jugement</i>		1	*
	112rb		RS 1117	20. <i>De ben amer croist sens et cortoisie</i>		1	A
	112vd		RS 293	21. <i>Bone amour cruel manaie</i>		1	B
XVII	113rb		RS 1353	22. <i>Dame des ciux</i>		1	A
	113vc		RS 128	23. <i>Qui que voie en amor faindre</i>		1	A
	114a		RS 87	24. <i>Le premier jour de mai</i>		1	A
	114rb		RS 1587	25. <i>Je me cheuauchai pensis</i>		1	A
	114vd		RS 378	26. <i>Moines ne vous anvit pas</i>		1	A
	115ra		RS 1946	27. <i>Espris dire et damour</i>		1	A
	116ra		RS 193	28. <i>[Se] chans ne descors ne lais</i>		1	A
	117ra	*	BEdt 461, 37	<i>Bella donna cara</i>		A1	A1
	118ra	43. Ø Monios [d'Arras]	RS 739	1. <i>[Ne me do]nne pas talent</i>		1	A
	118rb		RS 1135	2. <i>Amour nest pas que com die</i>		1	A
	118vd		RS 796, 810	3. <i>[Amors me fait renvois(ier)] [et chanter]</i>		1	A
	119ra		RS 1285	4. <i>Chansonete a un chant legier</i>		1	A
	119rc		RS 1087	5. <i>A ma dame ai pris congié</i>		1	A
	119vd		RS 242	6. <i>Encore a si grant poissance</i>		1	A
	120ra		RS 1216	7. <i>Bone amour sanz trecherie</i>		1	A
	120vc		RS 1764	8. <i>Plus aim que je ne foloie</i>		1	A
	120vd		RS 503	9. <i>Dame ainz que je voise en ma contrée</i>		1	A
XVIII	121rb		RS 490	10. <i>Li dous termine m'agrée</i>		1	A
	121rc		RS382	11. <i>Nus na Joie ne soulaz</i>		1	A
	121vd		RS 1259, 1318	12. <i>Quant voi le pres flourir e blanchoyer</i>		1	A
	122rb		RS 1896	12. <i>A l'entrat de la saison</i>		1	A

	<b>123ra</b>	44. Maistre Symons Dautie	RS 1415	1. [ <i>Quant je voi le gaut</i> ] [ <i>foillir</i> ]	*	1	*
	<b>123ra</b>		RS 1381, 1385	2. <i>Quant li douz estes define</i>	♪	1	A
	<b>123rb</b>		RS 623	3. <i>Quant la saisons commence</i>	♪	1	A
	<b>123rd</b>		RS 525	4. <i>Tant ai amors servie et honorée</i>	♪	1	A
	<b>124ra</b>		RS 1802	5. <i>Li nouviauz tans qui fait paroir</i>	♪	1	A
	<b>124rb</b>		RS 665	6. <i>Fols est qui aescient</i>	♪	1	A
	<b>125ra</b>	45. Ø Maistre Giles li Vinjers	RS 891	4. <i>A ce m'acort (inizia a c. 136vd)</i>	♪	1	A
	<b>126vc</b>	46. □ Colars li Boutelliers	RS 891	1. <i>Quant voi le tans del tot renoueler</i>	♪	1	A
	<b>126vd</b>		RS 219	2. <i>Ce con aprente en enfance</i>	♪	1	A
<b>XIX</b>	<b>127ra</b>		RS 794	3. <i>Merveill moi que de chanter</i>	♪	1	A
	<b>127rb</b>		RS 839	4. <i>Je ne sai tant merci crier</i>	♪	1	A
	<b>127vd</b>		RS 2129	5. <i>Guillaumes, trop est perduz</i>	♪	1	A
	<b>128rb</b>		RS 1730	6. <i>Loiauz amors et desirriers de joie</i>	♪	1	A
	<b>128rc</b>		RS 220	7. <i>Amors et bone esperance</i>	♪	1	A
	<b>129ra</b>		RS 1875	8. <i>Je n'ai pas droite ochoison</i>	♪	1	A
	<b>129rb</b>		RS 444	9. <i>Li biaux tans d'esté</i>	♪	1	A
	<b>129vd</b>		RS 314a	10. <i>Ne puis laissier que je ne chant</i>	♪	1	A
	<b>130ra</b>		RS 369	11. <i>Onques mais en mon vivant</i>	♪	1	A
	<b>131ra</b>	47. Ø Ghilebers de Berneville	RS 417	1. [ <i>J</i> ]e n'eusse ja chanté	♪	1	A
	<b>131rb</b>		RS 263	2. <i>Je feisse chansons et chans</i>	♪	1	A
	<b>131rc</b>		RS 1282a, 1689a	3. <i>Puis qu'amors se veut en moi herbergier</i>	♪	1	A
	<b>131d</b>		RS 939	4. <i>Helas, je fuis refusez</i>	♪	1	A
	<b>132ra</b>		RS 49	5. <i>Li joli pensé que j'ai</i>	♪	1	A



















	<b>132rb</b>		RS 134	6. <i>Comment qu'amors me demaine</i>		1	A
	<b>132vd</b>		RS 246	7. <i>Iolivetéz de cuer et ramembrance</i>		1	A
	<b>133ra</b>		RS 1553	8. <i>Aides ai esté jolis</i>		1	A
	<b>133rb</b>		RS 1211	9. <i>Amors, vostre seignorie</i>		1	A
	<b>133vc</b>		RS 1528	10. <i>Aucunes gens mont enquis</i>		1	A
	<b>133vd</b>		RS 1539	11. <i>Onques mais si esbahiz</i>		1	A
	<b>134ra</b>		RS 1330	12. <i>Jamais ne perdroie maniere</i>		1	A
	<b>134rb</b>		RS 934	13. <i>Fois et amors et loiautez</i>		1	A
	<b>135r</b>	* = Guiot de Dijon	RS 1503	<i>Quant je voi plus felons rire</i>		A10	A10
<b>XX</b>	<b>136ra</b>	48. Ø Maistre Giles li Vinjers	RS 2101a	1. <i>[Au partir de la froidure]</i>		1	A
	<b>136rb</b>		RS 357	2. <i>[Amors qui le commande]</i>		1	A
	<b>136vc</b>		RS 1280	3. <i>[Biaus mest prins tans] [au partir de fevrier]</i>		1	A
	<b>136vd</b>		RS 1928	4. <i>A ce m'acort (continua a 125a)</i>		1	A
	<b>137ra</b>	49. Ø Blondiaus	RS 1227	1. <i>[Q]uant ie plus sui et paour de ma vie</i>		1	A
	<b>137vc</b>		RS 1495	2. <i>Li plus se plaint damours</i>		1	A
	<b>138ra</b>		RS 120	3. <i>S'amour veut que mes chans remaigne</i>		1	A
	<b>138vc</b>		RS 110	4. <i>Cuer desirrous apaie</i>		1	A
	<b>138vd</b>		RS 1007	5. <i>Comment que d'amour me dueille</i>		1	A
	<b>139rb</b>		RS 482	6. <i>Bien doit chanter qui fin amours adrece</i>		1	A
	<b>139vd</b>		RS 1269	7. <i>Mes cuers me fait commencier</i>		1	A
	<b>140ra</b>		RS 1618	8. <i>En tous tans que vent bise</i>		1	A

	<b>140rb</b>		RS 1905	9. <i>Tant ai en chantant proie</i>	♪	1	A
	<b>140vc</b>		RS 2124	10. <i>J'aim par coustume et par us</i>	♪	1	A
	<b>141rb</b>		RS 620	11. <i>A l'entrant d'esté que li tans commence</i>	♪	1	A
	<b>141vd</b>		RS 1585	12. <i>Qui se soit de joie partis</i>	♪	1	A
	<b>142ra</b>		RS 628	13. <i>Ainz que la fueille descende</i>	♪	1	A
	<b>142rb</b>		RS 1897	14. <i>A l'entrée de la saison</i>	♪	1	A
	<b>142vc</b>		RS 1953	15. <i>De la plus douce amour</i>	♩	1	B
	<b>143rb</b>		RS 1545	16. <i>[L'am]our dont sui [espris]</i>	♪	1	A
	<b>143vc</b>		RS 742	17. <i>Se savouient mon tourment</i>	♪	1	A
	<b>143vd</b>		RS 3	18. <i>Onques maiz nus hom ne chanta</i>	♪	1	A
	<b>144rb</b>		RS 788, 826	19. <i>Tant de soulaz com je ai pour chanter</i>	♪	1	A
	<b>144c</b>		RS 736	20. <i>Rose ne lis ne mi doune talent</i>	♪	1	A
<b>XXI</b>	<b>145ra</b>	50. Ø Audefrois le bastars	RS 1260	1. <i>[Q]uant voi le tans verdir et blanchoyer</i>	♪	1	A
	<b>145rb</b>		RS 688	2. <i>Tant ai esté pensis ireement</i>	♪	1	A
	<b>145rd</b>		RS 1436	3. <i>Bien doi faire mes chanz oir</i>	♪	1	A
	<b>146ra</b>		RS 139	4. <i>Pour travail ne pour painne</i>	♪	1	A
	<b>146rb</b>		RS 739, 1534a	5. <i>Com esbahiz m'estuet chanter souvent</i>	♪	1	A
	<b>146vc</b>		RS 223	6. <i>Fine amours en esperance</i>	♪	1	A
	<b>147ra</b>		RS 311	7. <i>Amours de qui j'esmuef mon chant</i>	♪	1	A
	<b>147rb</b>		RS 831	8. <i>Onques ne seu tant chanter</i>	♪	1	A
	<b>147vc</b>		RS 1628	9. <i>Ne sai mais en quel guise</i>	♪	1	B
	<b>147vd</b>		RS 777	10. <i>Destrois pensis en esmais</i>	♪	1	A

	<b>148ra</b>		RS 1616	11. <i>Belle Ysabiaux pucele bien aprise</i>	♪	1	A
	<b>148rc</b>		RS 1654	12. <i>Belle Ydoine se siet desous la verde olive</i>	♪	1	A
	<b>149rc</b>		RS 1525	13. <i>En chambre a or se siet la bele Beatris</i>	♪	1	A
	<b>150rb</b>		RS 1378	14. <i>Au novel tans pascour que florist l'aube espine</i>	♪	1	A
	<b>151ra</b>		RS 1320	15. <i>En l'ombre d'un vergier a l'entrant de pascour</i>	♪	1	A
	<b>151rb</b>		RS 1688	16. <i>Belle Emmelos es pres desouz l'arbroie</i>	♪	1	A
	<b>152ra</b>	51. Ø Maistre Richars de Furnival	RS 858	1. [ <i>Teus s'entremet de garder</i> ]	♪	1	A
	<b>152rb</b>		RS 1689	2. <i>Tant chiet la fueille en l'arbroie</i>	♪	1	A
	<b>152rc</b>		RS 443	3. <i>Gente m'est la saisons d'esté</i>	♪		B
	<b>152vd</b>		RS 685	4. <i>Ainc ne vi grant hardement</i>	♪	1	A
<b>XXII</b>	<b>153 - 154ra</b>		RS 1080	5. <i>Quant chante osiauz seri 55</i>	♪	1	A
	<b>155ra</b>	52. Ø [Maistre Wibers Kaukesel]	RS 811	1. [ <i>Un chant novel vaurai</i> ] [ <i>faire chanter</i> ]	♪	1	A
	<b>155rb</b>		RS 924	2. [ <i>Fins cuers enamourés</i> ]	♪	1	A
	<b>155vc</b>	53. Sire Adans de Gievenci	RS 1164	1. [ <i>Mar vi loial voloir</i> ] [ <i>et jalousie</i> ]	♪	1	A
	<b>155vd</b>		RS 1443	2. <i>Compains Jehan un gieu vos vueill partir</i>	♪	1	A
	<b>156ra</b>		RS 1947	3. <i>Si com fortune d'amors</i>	♪	1	A
	<b>156rb</b>		RS 912	4. <i>Assez plus que destre amez</i>	♪	1	A
	<b>156vc</b>		RS 1660	5. <i>Por li servir en bone foi</i>	♪	1	A



	<b>157ra</b>		RS 1085	6. <i>Amis Guillaume ainc si sage ne vi</i>	♪	1	A
	<b>157vc</b>		RS 2018	7. <i>Trop est coustumiere amors</i>	♪	1	A
	<b>158ra</b>		RS 205	8. <i>La douce acordance</i>	≡	1	B
	<b>159v</b>	* = Robert du Chastel	RS 1789	<i>Se j'ai chanté sanz guerredon avoir</i>	*	A12	*
	<b>160ra</b>	54. □ Roberts de le Piere	RS 1053	1. <i>Cele qui j'aim veut que je chant por li</i>	♪	1	A
	<b>160rb</b>		RS 573	2. <i>He amors ! je fui norris</i>	♪	1	A
	<b>160vc</b>		RS 698	3. <i>J'ai chanté mout liement</i>	♪	1	A
	<b>161ra</b>		RS 1976	4. <i>Je chantai de ma dolor</i>	♪	1	A
	<b>161v</b>	* = Robert du Chastel	RS 1789	<i>Se j'ai chanté sanz guerredon avoir</i>	≡	A13	A13
<b>XXIII</b>	<b>162ra</b>	55. Thumas Eriers	RS 1190	1. <i>[Quant la froidure est partie]</i>	♪	1	A
	<b>162ra</b>		RS 1974	2. <i>Dex com est a grant dolor</i>	♪	1	A
	<b>162rb</b>		RS 1096	3. <i>Tant ai amé et proié</i>	♪	1	A
	<b>162vc</b>		RS 2034	4. <i>Ne doi chanter de foilles ne de flors</i>	♪	1	A
	<b>163a</b>	56. □ Pierekins de la Coupele	RS 145	1. <i>Chançon faz non pas vilainne</i>	♪ inc.	1	A
	<b>163rb</b>		RS 1081	2. <i>A mon pooir ai servi</i>	≡	1	*
	<b>163vd</b>		RS 1244	3. <i>Quant li tans jolis revient</i>	≡	1	*
	<b>164ra</b>		RS 374	4. <i>Quant yvers et frois depart</i>	≡	1	*
	<b>164rb</b>		RS 2089	5. <i>Je chant en aventure</i>	♪	1	A
	<b>165ra</b>	37. Ø Jehans Erars	RS 204	6. <i>[H]ardis sui en l'acointance</i>	♪	1	A
	<b>165rb</b>		RS 1533	7. <i>De legier l'entrepris</i>	♪	1	A
	<b>165vc</b>		RS 1712	8. <i>Amors dont ie me cuidoie</i>	♪	1	A
	<b>165vd</b>		RS 2055	9. <i>Pre ne vergiene boschage foillu</i>	♪	1	A
	<b>166rb</b>	57. Josselins de Digon	RS 95	1. <i>Par une matinée en mai</i>	♪	1	A

	<b>166vc</b>		RS 95	2. <i>A l'entrée dou douz commencement</i>		1	A
	<b>167ra</b>	58. Mahuis de Gand	RS 1144	1. <i>De faire chancon envoisie</i>		1	A
	<b>167rb</b>		RS 1810	2. <i>Je serf amors a mon pooir</i>		1	A
	<b>167vc</b>	59. Jakes li Viniers	RS 1166	1. <i>De loial amor iolie</i>		1	A
	<b>167vd</b>		RS 151	2. <i>Loiaus amors qui en moi maint</i>		1	A
	<b>168ra</b>	60. Li moine de Saint Denis	RS33	1. <i>En non Dieu c'est la rage</i>		1	A
	<b>168rb</b>		RS 751	2. <i>Amors ma aprise renté</i>		1	B
	<b>168vc</b>		RS 1468	3. <i>D'amors me doit sovenir</i>		1	A
<b>XXIV</b>	<b>169ra</b>	61. Ø Gontiers de Soignies	RS 1089	1. <i>[Tant] ai mon chant entrelaissie</i>		1	B
	<b>169vb</b>		RS 622	2. <i>Dolereusement commence</i>		1	*
	<b>169vc</b>		RS395, 396	3. <i>Quant joi tentir et bas et haut</i>		1	A
	<b>170ra</b>	62. Roufins de Corbie	RS 1033	1. <i>Mame et mon cors doins a celi</i>		1	A
	<b>170rb</b>	63. Sawales Cosses	RS 327	1. <i>Amors qui fait de moi tot son conmant</i>		1	A
	<b>170rc</b>	64. [C]ardons de Croisilles	RS 397	1. <i>Mar vit raison qui covoitte (rop haut</i>		1	A
	<b>170vd</b>	65. Rogiers d'Andelis	RS1872, 1876a, 1884.	1. <i>Par quel forfait ne par quele ochoison</i>		1	A
	<b>171r</b>		RS 997	2. <i>Ja por ce se d'amer me dueill</i>		1	A
	<b>171rc</b>	66. Oudars de Lacheni	RS 1766	1. <i>Flors qui s'espant et foille qui verdoie</i>		1	A
	<b>171vd</b>		RS 1728	2. <i>Amors et deduis de ioie</i>			B
	<b>172rb</b>	67. Ernous Caus Pains	RS 1544	1. <i>De l'amor celi sui espris</i>		1	A
	<b>172vd</b>		RS 1909	2. <i>Quant joi chanter ces oiseillons</i>			B

	<b>173ra</b>	68. Pieros del Bel Marçais	RS 567, 878	1. <i>Douce dame ce soit sanz nul nomer</i>	≡	1	*
	<b>173rb</b>		RS 1232	2. <i>Bien cuidai toute ma vie</i>	≡	1	*
	<b>173vc</b>	69. Guios de Digon	RS 1079	1. <i>Uns maus cainc mais ne senti</i>	♪	1	A
	<b>173vd</b>	70. Pieros li Borgnes de Lille	RS 1246	1. <i>Li louseignolz que ioi chanters</i>	♪	1	A
	<b>174rb</b>	69. Guios de Digon	RS 1246	2. <i>Li douz tans noviaus qui revient</i>	≡	1	*
	<b>174vc</b>		RS 21	3. <i>Chanterai por mon corage</i>	♪	1	A
	<b>174vd</b>	?	RS 317	4. <i>De moi dolereus vos chant</i>	♪	1	A
	<b>174vd</b>	71. Mahuis le juif (?)	RS 782	1. <i>Par grant franchise me convient chanter</i>	♪	1	A
	<b>175rb</b>		RS 313	2. <i>Por autrui movrai mon chant</i>	♪	1	B
	<b>175vc</b>	72. Li Chieure de Rains	RR 1655	1. <i>Qui bien veut amors descrivre</i>	♪	1	A
	<b>175vd</b>		RS 383	2. <i>Jamais por tant con lame el cors me bat</i>	♪	1	B
	<b>176ra</b>	69. Guios de Digon	RS 1503	5. <i>Quant je voi pluz felons rire</i>	♪	1	A
	<b>176rc</b>		RS 1088	6. <i>Amors m'ont si enseignie</i>	♪	1	C
	<b>176vd</b>		RS 1240	7. <i>Penser ne doit vilenie</i>	♪	1	A
<b>XXV</b>	<b>177ra</b>		RS 681	8. <i>Helas ! Quai forfait a la gent</i>	♪	1	A
	<b>177rb</b>		RS 1380	9. <i>Quant li dous estez decline</i>	♪	1	C
	<b>177vc</b>		RS 2020	10. <i>Joie ne guerredons d'amors</i>	♪	1	A
	<b>177vd</b>		RS 1885	11. <i>Desoré mais est raisons</i>	♪	1	A
	<b>178ra</b>		RS 771	12. <i>Quant voi la flor botoner</i>	♪	1	A
	<b>178rb</b>	73. Ø Gautiers d'Espinau	RS 590	1. <i>[C]ommencemens de douce saison bele</i>	♪	1	A
	<b>178vc</b>		RS 1050, 1073	2. <i>Desconforté et de joie parti</i>	♪	1	A
	<b>178vd</b>		RS 199	3. <i>Aymans fins et verais</i>	♪	1	A

<b>179vb</b>		RS 728	4. <i>Touz esforciez avrai chanté sovent</i>	♪	1	A
<b>179rc</b>		RS 542	5. <i>Outrecuidiers et ma fole pensée</i>	♪	1	A
<b>179d</b>		RS 501	6. <i>Quant je voi par la contrée</i>	♪	1	A
<b>180ra</b>		RS 104	7. <i>Amors a cui toz iors sera</i>	♪	1	A
<b>180rb</b>		RS 191	8. <i>Jherusalem grant damage me fais</i>	♪	1	A
<b>180rc</b>		RS 1988	9. <i>Quant voi fenir yver et la froidor</i>	♪	1	A
<b>181ra</b>		RS 1816	10. <i>En tot le mont ne truis point de mon savoir</i>	♪	1	A
<b>181rb</b>	74. Maroie de Dregneau de Lille	RS 1451	1. <i>Mout m'abelist quant je voi revenir</i>	♪	1	A
<b>181vc</b>	75. Jehans de Nuevile	RS 588	2. <i>La doucor desteste est bele</i>	♪	1	A
<b>181vd</b>		RS 393	3. <i>Lan que la froidure faut</i>	♪	1	A
<b>182ra</b>		RS 379	4. <i>Mout ai esté longemant</i>	♪	1	A
<b>182vb</b>		RS 1822	5. <i>Lautier [Gautier] de Formeseles, voir</i>	♪	1	A
<b>182vc</b>		RS 1036, 2072b	6. <i>D'amors me plaig ne sai a cui</i>	♪	1	A
<b>182vd</b>		RS 2003	7. <i>Li douz tanz de pascor</i>	♪	1	A
<b>183ra</b>		RS 1649	8. <i>Quant li boschages retentist</i>	♪	1	A
<b>183rb</b>		RS 1531	9. <i>Quis quensi lai entrepris</i>	♪	1	A
<b>183vc</b>	76. Jehans Fremaus de Lille	RS 832	1. <i>De loial amor vueill chanter</i>	♪	1	A
<b>183vd</b>	77. Jehans Frumaus li courounée = 76. Jehans Fremaus de Lille	RS 544	1. <i>Ma bone fois et ma loiaus pensée</i>	♪	1	A
<b>184rb</b>		RS 674	2. <i>Onques ne chantai faintement</i>	♪	1	A
<b>184rc</b>	78. Car as aus	RS 213, 211a	1. <i>Com amans en desperance</i>	♪	1	A

	<b>185ra</b>		RS 1716	<i>2. Fine amors m'envoie</i>	♪	1	A
	<b>185vd</b>	* = Aimeric de Peguillan	BEdT 10,45 + 461, 67a	<i>Qui la ve, en ditz + Sill, qu'es caps e guitz</i>	¶	A1	A1
	<b>186rb</b>	* = Guiraut de Espagna ?	BEdT 244, 1a	<i>Ben volgra s'esser poges</i>	¶	A1	A1
	<b>186vd</b>	* = Guillem Augier Novella	BEdT 205, 5	<i>Sens alegratge</i>	¶	A1	A1
	<b>187vd</b>	*	BEdT 461, 20a	<i>Amors m'art con fuoc am flama</i>	¶	A5	A5
<b>XXVI</b>	<b>188ra</b>	79. Ø Fouques de Marseille	BEdT 155, 21	1. [Si touz mi sui atart]	♪	1	A
	<b>188rb</b>	= Bernart de Ventadorn	BEdT 70, 41	2. <i>Quant par la flor soubre el vert fueill</i>	♪	1	A
	<b>188rc</b>		BEdT 155, 22	3. <i>Molt m'abelist l'amoros pensament</i>	♪	1	A
	<b>188vd</b>		BEdT 155, 23	4. <i>Tant mot de corteise raison</i>	♪	1	A
	<b>189rb</b>		BEdT 155, 8	5. [En chantant me vent]	*	1	*
	<b>189vd</b>	80. Ø [G]ossiames faidius = Jaufre Rudel	BEdT 262, 2	1. [La]n que li jor sunt lonc en mai	♪	1	A
	<b>190ra</b>	81. Li sons derves des home sauvage =Anonimo	BEdT 461, 197	1. <i>Poc ve gent que l'iver s'irais</i>	♪	1	A
	<b>190rb</b>	82. Pieres Vidaus = Bernart de Ventadorn	BEdT 70, 7	1. <i>Ere non ve luisir soleill</i>	♪	1	A
	<b>190vc</b>	= Peire d'Alvergne	BEdT 323, 4/ 70, 2	2. <i>Amis Bernart de Ventador</i>	♪	1	A
	<b>190vd</b>	= Bernart de Ventadorn	BEdT 70, 43	3. <i>Quan vei l'aloete moder</i>	♪	1	A

	<b>191ra</b>	83. Ø ( ?) [Bernars de Ventadour]	BEdT 70, 45	1. [ <i>Tuit cil que.m pregon qu'eu chan</i> ]	♪	1	A
	<b>191ra</b>		BEdT 70, 31	2. <i>Non es meraville seu chant</i>	♪	1	A
	<b>191rb</b>	= Anonimo	BEdT 461, 13	3. <i>Al'entrada del tans florit</i>	♪	1	A
	<b>191vd</b>	= Gaucelm Faidit	BEdT	4. [ <i>Fort</i> ] <i>chose auias et tot lor ma[or] dan</i>	♪	1	A
	<b>192ra</b>	= Anonimo/ Albertet	BEdT 461, 107a/ 16, 9	5. <i>Encor abes mains de valor</i> =[ <i>Destreigz amor venang de vos</i> ]	♪	1	A
	<b>192rb</b>	= Guillem Magret	BEdT223, 3	6. <i>Eu ensi preig con fai al pescador</i>	♪	1	A
	<b>192vc</b>	= Raimon Jordan	BEdT 404, 4	7. <i>Lou clas tans vei brunazir</i>	♪	1	A
	<b>193vc</b>	Anonimo	BEdT 461, 100	8. <i>D'un deduit qui me fuit</i>	≡	1	*
<b>XXVII</b>	<b>194ra</b>	= Raimon Jordan	BEdT 404, 11	9. <i>Vers vos souple dosne premierement</i>	♪	1	A
	<b>194rc</b>	= Marcabru	BEdT 293, 35	10. <i>Pax in nomine domini</i>	♪	1	A
	<b>194vd</b>	= Richart de Berbezill	BEdT 421, 5	11. <i>Si com la tygre al mirador</i> (IVcobla)	≡		
	<b>195ra</b>		BEdT 70, 19	12. <i>Ma dosne fu al començar</i> (III cobla)	♪	1	A
	<b>195vc</b>	= Richart de Berbezill	BEdT 421, 11	13. <i>Ausement com li lyons</i>	♪	1	A
	<b>195vd</b>	= Richart de Berbezill	BEdT 421, 2	14. <i>Ausement com li lolifans</i>	♪	1	A
	<b>196ra</b>	= Daude de Pradas	BEdT 124, 5	15. <i>Bele mes la veis altana</i>	♪	1	A
	<b>196rb</b>	= Anonimo	BEdT 461, 9	16. <i>Ensi com eu sab triar</i>	♪	1	A
	<b>196c</b>	= Gui d'Uisel	BEdT 194, 8	17. <i>Gens de chantar non fal cor nu raison</i>	♪	1	A
	<b>197ra</b>	= Peire Vidal	BEdT 364, 49	18. <i>Tart mi vendront mi ami tholousan</i>	♪	1	A
	<b>197rb</b>	= Richart de Berbezill	BEdT 421, 3	19. <i>Altresi com Perceuaus</i>	≡	1	*
	<b>197rc</b>	= Peire Vidal	BEdT 364, 40	20. <i>Si com lenclaus qui a de mort doutance fai</i> (cobla interna)	≡	1	*

<b>198ra</b>	= Gui d'Uisel	BEdT 194, 7	21. <i>Vos dosne ab un dolz regart</i>	≡	1	*
<b>198rb</b>	= Anonimo	BEdT 461, 41	22. <i>Biau m'est que chant</i>	≡	1	*
<b>198vc</b>	= Anonimo	BEdT 461, 206	23. <i>Quan vei les praz verdesir</i>	≡	1	*
<b>198vc</b>	= Elias Fonsalafa	BEdT 134, 1	24. <i>De bon loc mouen mes chancons</i>	≡	1	*
<b>199ra</b>	= Anonimo	BEdT 461, 17	25. <i>Amors dousors mi assaia</i>	≡	1	*
<b>199rb</b>	= Anonimo	BEdT 461, 146	26. <i>L'altrier cuidai aber druda tota la meilleur</i>	♪	1	A
<b>199vd</b>	= Anonimo	BEdT 461, 102	27. <i>Ensement com la panthere</i>	♪	1/2	A
<b>200ra</b>	= Gaucelm Faidit	BEdT 167, 30	28. <i>Jamais rien tal non poroit far amor</i>	♪	1/2	A
<b>200rb</b>	= Richart de Berbezill	BEdT 421, 10	29. <i>Tuit demandent qu'est deuengude amors</i>	♪	1	A
<b>200vd</b>	= Folquet de Marseilla	BEdT 155, 10	30. <i>En la vostre maintenance (II cobla)</i>	♪	1	A
<b>201ra</b>		BEdT 461, 152	31. <i>Lou premer jor que vi</i>	♪	1	A
<b>201rb</b>	= Jordan Bonel de Cofolen	BEdT 273, 1	32. <i>Si con laigue souffre la naf courent (cobla interna)</i>	♪	1/2	A
<b>201vc</b>	= Guillem Magret	BEdT 223, 1	33. <i>L'aigue puge contremont</i>	♪	1/2	A
<b>202ra</b>	= Bernart de Ventadorn	BEdT	34. <i>En joi mof lou vers et conmen</i>	♪	1/2	A
<b>202rb</b>	= Gaucelm Faidit	BEdT 167, 43	35. <i>Non m'alegre chans ni cris</i>	♪	1/2	A
<b>202vc</b>	= Bernart de Ventadorn	BEdT 70, 24	36. <i>Lan que fueille et bosc jaurrist</i>	♪	1	A
<b>202vd</b>	= Pons de Capdoill	BEdT 375, 14	37. <i>Loiaus amis cui amors tient joious ♪</i>	♪	1	A
<b>203ra</b>	= Albertet	BEdT 16, 14	38. <i>Tal amor ai en mon cor encubide</i>	♪	1	A
<b>203rc</b>	= Anonimo	BEdT 461, 150	39. <i>[Li dous chans] que lauzel cride</i>	♪	1	A
<b>203vd</b>	= Marcabru	BEdT 293, 13	40. <i>Bel mes quan sunt li fruit madur</i>	♪	1	A

	<b>204r</b>	= Albertet	BEdT 16, 5	41. <i>Ha ! me non fai chantar foille ni flor</i>	♪	1	A
	<b>204rb</b>	= Beatrix de Dia	BEdT 46, 2	42. <i>A chantar mes al cor que non devire</i>	♪	1	A
	<b>204rb</b>	= Peire Vidal	BEdT 364, 39	43. <i>Quant hom est en altrui poder</i>	♪	1	A
<b>XXVIII</b>	<b>205ra</b>	*	Mot. 820	1. <i>Onques n'amai tant com je fui amée/ SANCTE GERMANE</i>	♪	1	A
	<b>205ra</b>	*	Mot. 819	2. <i>Loiaument sert s'amie/ LETABIMUR</i>	♪	1	A
	<b>205rb</b>	*	Mot. 82 Ten. M5	3. <i>D'amor trop lontaine n'atent nul confort /MANERE</i>	♪	1	A
	<b>205rb</b>	*	Mot. 397 Ten. M30	4. <i>Trop longement m'a failli/ PRO PATRIBUS</i>	♪	1	A
	<b>205vc</b>	*	Mot. 349 Ten. M26	5. <i>Au departir lorer la vi /DOCEBIT</i>	♪	1	A
	<b>205vd</b>	*	Mot. 385 Ten. M29	6. <i>Greve m'ont li mal d'amer /JOHANNEM</i>	♪	1	A
	<b>205vd</b>	*	Mot. 593 Ten. M81	7. <i>Li dous termines m'agrée /IN DOMINO</i>	♪	1	A
	<b>206ra</b>	*	Mot. 253 Ten. [M17]	8. <i>Main s'est levée Aelis/ [ET TENUERUNT]</i>	♪	1	A
	<b>206ra</b>	*	Mot. 217 Ten. M14	9. <i>Hui matin a la journée me levai/ NOSTRUM</i>	♪	1	A
	<b>206rb</b>	*	Mot. 253 Ten. M17	10. <i>Au douz tanz seri /ET TENUERUNT</i>	♪	1	A
	<b>206vc</b>	*	Mot. 122 Ten. M13	11. <i>Hui main au dolz mois de mai/ HEC DIES</i>	♪	1	A



206vc	*	Tri. 650 Mot. 651 Ten. O16	12. <i>Quant revient et foille et flors/ L'autre jor men alai par un destor /FLOS FILIUS</i>	♪	1	A
206vd	*	Mot. 374 Ten. M29	13. <i>En grant esfroï sui sovent /MULIERUM</i>	♪	1	A
207ra	*	Mot. 118 Ten. M13	14. <i>Au commencement d'esté /HEC DIES</i>	♪	1	A
207rb	*	Mot. 564 Ten. M70	15. <i>A la rousée au serain/ AB INSURGENTIBUS</i>	♪	1	A
207rb	*	Trip. 74 Mot. 75. Ten. M5	16. <i>De la vile issoit pensant par un matin/ A la vile une vieille a qui prent mari /MANERE</i>	♪	1	A
207vc	*	Mot. 272 Ten. M22	17. <i>Douce dame sanz pitié/PORTARE</i>	♪	1	A
207vd	*	Mot. 1032 Ten. ?	18. <i>Par main s'est levée la bele Maros/ (assente)</i>	♪	1	A
207vd	*	Mot. 445 Ten. M34	19. <i>Nus ne set les maus s'il n'aime /REGNAT</i>	♪	1	A
208ra	*	Mot. 475 Ten. M37	20. <i>Nus ne se doit repentir /AUDI FILIA</i>	♪	1	A
208ra	*	Mot. 366 Ten. M27	21. <i>Amors ma assure de gent secors /AMORIS</i>	♪	1	A
208rb	*	Mot. 424 Ten. M32	22. <i>En tel lieu s'est entremis mes cuers damer /VIRGO</i>	♪	1	A
208vc	*	Mot. 646 Ten. O16	23. <i>Robin à la vile va /STYRPS IESSE</i>	♪	1	A
208vc	*	Mot. 81 Ten. M5	24. <i>Aveques tel marion i a /MANERE</i>	♪	1	A

<b>208vd</b>	*	Mot. 508 Ten. M49	25. <i>He! Douce dame por coi/ SPERABIT</i>	♪	1	A
<b>208vd</b>	*	Mot. 642 Ten. O2	26. <i>L'autrier en mai par la doucor d'esté /TANQUAM</i>	♪	1	A
<b>209ra</b>	*	Mot. 825 Ten.	27. <i>Onques ne m'osai por rienz qui fust née /VIRGO</i>	♪	1	A
<b>209ra</b>	*	Mot. 53 Ten. M2	28. <i>Se ma dame veut prendre en gré /NOBIS</i>	♪	1	A
<b>209rb</b>	*	Mot. 341 Ten. M25	29. <i>Alez cointement je voil [341] /PER LUSTRAVIT</i>	♪	1	A
<b>209rb</b>	*	Mot. 401 Ten. M30	30. <i>Je n'amerai autrui que vos bele tres douce /PRO PATRIBUS</i>	♪	1	A
<b>209rc</b>	*	Mot. 813 Ten.	31. <i>M'amie a doute que ne l'entroublié/ DOMINO</i>	♪	1	A
<b>209rc</b>	*	Mot. 393 Ten. M29	32. <i>Mainte dame est desperée/ JOHANNE</i>	♪	1	A
<b>209vd</b>	*	Mot. 434 Ten. M34	33. <i>Mieuz vueill sentir les maus d'amer /ALLELUIA</i>	♪	1	A
<b>209vd</b>	*	Mot. 813 Ten. M34	34. <i>Renvoisiement i vois a mon ami [435] /HODIE</i>	♪	1	A
<b>209vd</b>	*	Mot. 457 Ten.. M37	35. <i>A vous pens bele douce amie /PROPTER</i>	♪	1	A
<b>209vd</b>	*	Mot. 528 Ten. M53	36. <i>A vos vieg chevalier sire /ET FLOREBIT</i>	♪	1	A
<b>210ra</b>	*	Mot. 350 Ten. M26	37. <i>Liez est cil qui el pais va [350] /DOCEBIT [M26]</i>	♪	1	A
<b>210ra</b>	*	Mot. 436 Ten. M34	38. <i>J'ai fait ami a mon chois [436] /GAUDETE [M34]</i>	♪	1	A

	<b>210rb</b>	*	RS 1081	<i>A mon pooir ai servi</i>	¶	A3	A3
		= Pierrekin de la Coupele					
	<b>211vc</b>	*	M 1076a	<i>Jolietement m'ev vois</i>	¶	A14	A14
	<b>211vd</b>	*	M 1076b	<i>J'aim loiaument en espoir</i>	¶	A15	A15
<b>XXIX</b>	<b>212ra</b>	*		[ <i>Par cortoisie despueill</i> ]	♪	1	A
	<b>212ra</b>	*	BEdT 461, 124	Cest li lais de Markiol – <i>Gent men ais</i>	♪	1	A
	<b>213rb</b>	*	BEdT 461, 122	Nompar – <i>Finament et jauent</i>	♪	1	A
	<b>215ra</b>	*	RS165a	Ki de bons est	¶	A2	A2bis

## Capitolo 3

### I lettori

#### (in)Scrivere e cancellare

« La paura della cancellazione ha tormentato la società europee all'inizio dell'era moderna. Per dominare la loro inquietudine, esse hanno fissato per mezzo della scrittura le tracce del passato, i ricordi dei morti o la gloria vivi, e tutti i testi che non dovevano scomparire. La pietra, il legno, il tessuto, la pergamena, la carta hanno fornito dei supporti su cui si poteva inscrivere l'ossessione la memoria dei tempi e degli uomini».

Con queste parole Roger Chartier, apre uno dei testi recenti più importanti per lo studio della cultura scritta in occidente: *Inscrivere et effacer. Culture écrite et littérature (XIe – XVIIIe)*<sup>1</sup>. Chartier riflette soprattutto sul ruolo della scrittura e dei suoi prodotti, manoscritti, libri a stampa, scartafacci, tavolette di cera, come oggetti materiali. L'atto dello scrivere è un oggetto prima di tutto materiale, ma soprattutto individuale, quasi privato, soprattutto in quanto non necessario alla composizione di un testo, ma alla sua conservazione. Scrivere è in qualche modo la risposta ad una preoccupazione, ad un'ansia, al terrore della perdita che necessariamente il tempo comporta. Nel caso della musica la preoccupazione può essere doppia, e allora è ancora più forte la constatazione di Isidoro di Siviglia: «Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt» e valida, nonostante il particolare sviluppo delle tecnologie notazionali, a cui si assiste nel corso del secolo tredicesimo.<sup>2</sup> È soprattutto vero però che oltre a essere difficile da scrivere, i suoni spesso non sono oggetti neanche di particolare interesse o, meglio, non posso aspirare allo stesso ruolo che la parola scritta, soprattutto latina, ha avuto durante secoli di quella che McLuhan ha definito come *cultura manoscritta*.<sup>3</sup> Se si escludono i casi di opere soprattutto didattiche o teoriche, è solo nel corso del Trecento che la musica inizia a diventare (anche) un testo in sé, e nel caso particolare dell'Italia, il più recidivo alla scrittura della musica profana, per merito anche dell'affermarsi di una prospettiva visiva, e soprattutto umanistica e classica. Sul finire del secolo, la scrittura della musica, quasi più della musica stessa,

---

<sup>1</sup> ROGER CHARTIER, *Inscrivere e cancellare: cultura scritta e letteratura dall'11. al 18. secolo*, Bari, Laterza, 2016, p. v.

<sup>2</sup> ISIDORO DI SIVIGLIA *Etymologiarum sive Originum libri xx*, libro III, xv. Ed. W. M. Lindsay, *Isidori hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum libri xx*, Oxford, Clarendon Press, 1911.

<sup>3</sup> MARSHALL MC LUHAN *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1967.

diventa un oggetto di preziosismo e ricercatezza, come nei codici dell’*Ars subtilior*, dove il segno è perfino più complesso del suono. Ma nel Duecento la musica è ancora un oggetto *illiterato*, secondo almeno la riflessione che Alberto Varvaro dà della dialettica *litterati/illiterati*, ossia tra cultura latina e cultura romanza, senza che questo comporti una distinzione sociale definita.<sup>4</sup> È attraverso la mediazione latina, di fatto, che parte del mondo letterario romanzo inizia ad affiorare, come la materia arturiana che passa dall’*Historia regum britannie* di Goffredo di Monmouth prima che venga romanizzata da Robert Wace nel suo, per l'appunto, *Roman de Brut*. Non prima della metà del Duecento, cento anni dopo la loro composizione, alla lirica trobadorica verrà data la dignità della carta, intesa come trascrizione formale, ad imperitura memoria, a cui aspirano i canzonieri, veri e propri monumenti di pergamena, e tale conquista sarà tutt’altro che stabile almeno fino al pieno Trecento, visto che, agli inizi di quel secolo, Dante, nel *De vulgari eloquentia*, sentiva ancora la necessità di difendere la lirica vernacolare. Questo è lo stesso percorso della musica in lingua vernacolare, soprattutto delle melodie su cui si accompagnava la lirica cortese, che mutua le sue forme dalle notazioni liturgiche o della polifonia, genere questo che negli stessi anni dei canzonieri si afferma poi cortese, ma nasce latino.

Scrivere musica quindi non è stato a lungo un atto indispensabile, almeno per un certo periodo, tanto che le melodie che la quasi totalità dei canzonieri, sia francesi che provenzali, trasmette, danno solo le informazioni essenziali sull’altezza del suono, poco più che il grado zero del senso musicale. E questo avviene anche nelle sillogi liriche trecentesche, quando la scrittura è ormai usata per trasmettere informazioni ritmiche anche complesse, dove la notazione rimane elementare, spesso addirittura utilizzando forme mensurali, ma forzate in un significato totalmente privo di ritmo. La presenza di una notazione con reale valore mensurale nelle addizioni del *Roi* è perciò un’emersione eccezionale, a mio avviso la testimonianza di un uso non formalizzato della scrittura, utilizzata però per trasmettere qualcosa che non solo era vivo, ma si voleva conservare nella sua versione particolare. In altre parole si cercava di mettere in salvo, su un’imbarcazione sicura, come un manoscritto monumentale, una serie di pratiche musicali specifiche, piuttosto che di opere. In maniera quasi clandestina si cercava di “letteralizzare” una sfera di significati, di dettagli, di suoni che provenivano da una pratica *illiterata*. Se nel corpo antico del *Roi*, il vero e proprio canzoniere, erano stati copiati dei testi, negli spazi rimasti in bianco, si contrabbandavano musiche.

Chi trascrive, in buona parte dei casi, aveva letto e conosceva il contenuto del canzoniere che sta ampliando o in cui si stava inserendo. Questo vale soprattutto nel caso dei copisti francesi, che

---

<sup>4</sup> Cfr. ALBERTO VARVARO, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, Il mulino, 1985, in particolare *preliminari*, p. 9 – 82.

cercano di completare, a modo loro, i testi incompleti. Non si tratta di una copia selvaggia, ma sensata e spesso continua ciò che il copista aveva letto nel libro. Per questo motivo, prima di essere scribi sono anche lettori. C'è inoltre un uso, un valore, personale della scrittura e di ciò che si andava scrivendo, ed è un elemento che segue proporzionalmente il progressivo volgere della grafia, della notazione e della cura grafica, dal formale verso l'avventizio. Forse proprio nelle mani più corsive, nelle scritture più insicure, nei rapidi tratti dei *rondeau* appena accennati, negli elementi più incoerenti delle notazioni delle danze strumentali così come nei brevi *motets entés* o nella *coblas* singole delle *dansas*, si avverte più forte quell'inquietudine, colta da Chartier, di scrivere qualcosa prima che venga dimenticato.

### **Leggere i lettori**

Raccolti e analizzati i dati per le ventuno mani che inseriscono ben quarantaquattro numeri, ne risulta un quadro perfino più caotico di prima. Scritture di diversa provenienza, diversi generi poetico-musicali, lingue, e soprattutto modalità di copia, costruiscono un'intricata selva di informazioni, anche contrastanti, in cui è difficile trovare orientamento. Un numero non irrilevante di studiosi, filologi e musicologi, ci si è addentrato, tracciando ognuno un sentiero diverso. John Haines ha sfruttato la varietà di scritture testuali e musicali per fondare la sua *Musicografia*, una nuova paleografia musicale che si concentra sull'aspetto grafico dei segni, prima che sul loro significato.<sup>5</sup> Judith Peraino si è occupata in più momenti della sua carriera di studiosa sulle addizioni, prima affrontando il loro rapporto con il sistema dei generi letterari e musicali di inizio Trecento, e più recentemente, ne ha selezionate alcune tra le più significative, leggendole come punto di svolta del rapporto tra canto e soggettività nella cultura basso medievale.<sup>6</sup> Stefano Asperti ne ha invece offerto una lettura storica, inserendole nel più ampio contesto della tradizione manoscritta della lirica trovadorica e nello specifico, dei canzonieri che, in maniera più o meno diretta, sono stati legati all'ambiente culturale intorno a Carlo d'Angiò.<sup>7</sup> Prima come conte di Provenza, ultima enclave del tardo *trobar*, e poi come re di Sicilia, Carlo d'Angiò è stata una figura fondamentale, per la storia e la letteratura del mediterraneo romanzo. La corte angioina di Napoli, più che quella di Aix-en-Provence, ha costituito un luogo d'incontro di tradizioni poetiche, musicali di diversa provenienza,

---

<sup>5</sup> JOHN HAINES, *The Musicography* ...

<sup>6</sup> JUDITH ANN PERAINO, *New Music* ... e *Giving voice to love*, in particolare le pp. 159 e sgg.

<sup>7</sup> STEFANO ASPERTI *Carlo I d'Angiò* ... In particolare il capitolo 6, *Poesia per ballo e musica nuova. 2: il canzoniere W (= canz. franc. M)*, pp.121-134.

assolutamente inedito. Come vedremo nel prossimo capitolo, nella Napoli dei primi angioini, segnata fino all'inizio del Trecento, dalle guerre dei vespri, la cultura è quasi esclusivamente provenzale e francese, specificatamente piccarda. La grande promozione della cultura italiana autoctona da parte della casata sveva, rendeva la tradizione poetica (e musicale) della scuola siciliana passibile di sospetto, e perciò trascurata, se non ostacolata, dagli angioini. In quella che, alla fine del Duecento, è la capitale del più grande stato della penisola italiana, nonché uno dei centri economici e culturali più fiorenti, l'unica cultura ammessa è quasi esclusivamente francese, al massimo provenzale. È un periodo perciò estremamente fervido, dove le testimonianze letterarie e artistiche sono molteplici. Le addizioni dello *Chansonnier du Roi* raccontano la cultura e l'intrattenimento della corte angioina di Napoli, dove, praticate lontano dal contesto che l'aveva prodotte, liriche, canzoni da ballo, danze strumentali, prendono nuove forme.

Se Peraino ha forse detto molto di quello che si poteva dire di queste addizioni in quanto *opere*, io qui cercherò di proporre una loro lettura in quanto trasmissione di *pratiche*. Proporrò quindi al lettore una possibile ricostruzione di come queste pratiche hanno preso una forma testuale, seppur anomala e liminare rispetto ai testi dei canzonieri, e attraverso quali modalità. Proverò inoltre a spiegare che tipo di rapporto avessero gli scriventi con le musiche e le liriche che, spesso anche frettolosamente, affidavano alla memoria della carta. I copisti delle addizioni, come non sempre accade nella tradizione musicale scritta, conoscevano con dovizia di particolari ciò che scrivevano, ma soprattutto scrivevano ciò di cui molta probabilità avevano esperienza diretta e di cui, in qualche caso, forse ne erano perfino interpreti ed esecutori. Sicuramente non si potrà mai avere certezza dell'autografia di questi brani, come credevano i Beck, è sicuro però che essi non sarebbero mai stati copiati, non in queste forme, perlomeno, se non fosse stato eccezionalmente vicino a quanto era ancora vivo nel momento in cui si scriveva. Il diaframma tra copista e poeta\esecutore non potrà mai essere abbattuto con certezza, ma sicuramente in questi casi raggiunge una rara sottigliezza, tanto da suggerire una forte connessione tra pratica e scrittura.

Se pur la corte angioina è lo sfondo su cui posiziono tutto il complesso processo che ora tenterò di analizzare, per il momento il contesto generale rimarrà soltanto postulato. Per ora la lente è sui copisti, sul loro operato e sul senso particolare. Mi riservo invece di allargare il fuoco nel prossimo capitolo, dove descriverò con più dettagli il contesto della Napoli angioina e porterò nuove prove a favore della localizzazione regnicola delle aggiunte, già proposta da Asperti.

## Un lettore provenzale: il copista dei *descortz*

Add. n. 34 *Bella donna cara* BEdT 461, 37

Add. n. 37 *Qui la vi, en ditz* BEdT 10, 45

Add. n. 38 *Ben volgra s'esser poges* BEdT 244, 1a

Add n. 39 *Sens alegrage* BEdT 205, 5

Seppur rappresentino una raccolta minore per numero, le addizioni in provenzale sono però tra le più rilevanti nel processo di ampliamento dello *Chansonnier du Roi*. Rispetto al *corpus* principale infatti questa collezione si pone in netta contraddizione con la raccolta provenzale antica. Non solo infatti, nessuno degli scribi fornisce una rubrica autoriale per i testi e le musiche (ma questo elemento è comune a tutte le addizioni) ma quasi nessuno dei componimenti aggiunti si mostra in linea con il canone della *canso* trovadorica, che in buona parte è invece rappresenta. Se nei fascicoli XXVI e XXVII i criteri di raccolta oscillano principalmente intorno ai poeti della generazione classica e limitrofe, il baricentro delle addizioni è decisamente spostato verso la metà del Duecento. Solo una delle addizioni, inoltre, è riconducibile alla canzone strofica classica, e rappresenta l'unico esempio del genere in tutte le addizioni.<sup>8</sup>

Come detto, sono cinque i copisti responsabili della trascrizione delle liriche provenzali, per la quale non sembra però ci sia stato un progetto unitario, bensì operazioni tra loro distinte. Ognuno di questi scribi, mostra una provenienza occitana e più precisamente provenzale. Il copista A1 oltre a essere probabilmente il più antico, si mostra come anche il più intento a imitare l'aspetto originale del codice. Il suo interesse principale è rivolto al genere del *descort*, a cui si possono ascrivere tre dei quattro componimenti di sua mano, nonché la quasi totalità delle occorrenze di questo genere, almeno in occitano, in tutto il manoscritto.<sup>9</sup> Seppure decisamente secondario per attestazioni, il *descort* tuttavia non è, rispetto alla *canso*, un genere di minor prestigio nel sistema dei generi

---

<sup>8</sup> È la *cobla* singola, tratta dalla canzone di Blacasset *Ben volgra quem venques* BEdT 96, 2.

<sup>9</sup> L'unico altro *descortz* occitanico è l'anonimo *Amours, dousors* BEdT 461, 17 a c.199r.



trobadorici.<sup>10</sup> Al pari del *vers*, e della canzone, nelle *Leys d'Amors*, il celebre trattato tolosano degli anni Trenta del Trecento prescrive come premio per il miglior *descort* « *de fin aur una violeta* » durante gli agoni poetici.<sup>11</sup> Tuttavia il *descort* è un genere assai poco frequente nella tradizione manoscritta, nonostante i numerosi riferimenti che si trovano nelle fonti teoriche e poetiche che ne attestano la pratica, e talvolta viene percepito dai compilatori come un elemento fortemente alternativo rispetto alla canzone canonica. Nel canzoniere provenzale \*M, affine su alcuni aspetti al nostro, i compilatori hanno trascritto su una sezione separata i *descortz*, tra le cc. 249 – 251, dopo la sezione principale, organizzata per autore, e prima di un'altra e più grande, dedicata invece al genere del sirventese.

Sotto la rubrica *descort* sono copiati i seguenti testi in ordine:

- *Ses Alegrage* BEdT 205, 05, di Guillem Augier Novella;
- *En aquest son gai* BEdT 461,104, anonimo;
- *Calenda Maja* BEdT 329, 9, di Raimbaut de Vaqueiras;
- *Qui la ve en ditz* BEdT 10,45 di Aimeric de Peguillan
- *Ara quan vei verdejar* BEdT 392, 4, di Raimbaut de Vaqueiras

Non tutti i testi sono propriamente *descortz*, come si nota dalla presenza della celebre *estampida* di Raimbaut che è stata comunque rubricata come tale. Seppur sia un genere sostanzialmente diverso, e forse metricamente anche più elementare, l'*estampida* ne condivide la stessa derivazione dalla sequenza medio-latina ma soprattutto un struttura percepita come aliena al corpo principale della raccolta.<sup>12</sup> Questo codice, databile probabilmente negli stessi anni in cui lo *Chansonnier du Roi* veniva sottoposto a questo processo di ampliamento e aggiornamento, è stato compilato a Napoli, seppur fuori dal contesto della corte.<sup>13</sup> Come si sarà notato, all'interno di questa sezione isolata ricorrono anche due dei tre *descortz* copiati anche da A1, e rappresenta un termine di confronto importante per comprendere le aggiunte provenzali del *Roi*. Anche il copista di \*M distingue i

---

<sup>10</sup> Solo 30, secondo Paolo Canettieri, sono le liriche che rientrano sotto questa categoria. Cfr. PAOLO CANETTIERI, *Descort es dictatz mot divers : ricerche su un genere lirico romanzo del 13. secolo*, Roma, Bagatto libri, 1995.

<sup>11</sup> *Al plus excellen dictador/per vers o per chanso mays neta/de fin aur una violeta/ et aquo meteys per descort*. Cfr. JOSEPH ANGLADE, *Les leys d'amors, Manuscrit de l'Academie des Jeux Floraux*, Tolosa, Edouard Privat, 1919-1920, vol I, p. 46.

<sup>12</sup> ASPERTI, *Carlo d'Angiò ...* p. 78

<sup>13</sup> *Ibidem* e vedi inoltre capitolo successivo.

*descortz* dal resto della raccolta, confermando che di questo genere doveva avere, seppur a livello tutt'altro che generale, una coscienza ben diversa rispetto alla *canço*.

Nella definizione che ne danno i trattati, un *descort* è un genere cortese, come la canzone, ma sul tema *obligé* di un della sofferenza d'amore. La disforia amorosa, il tormento per la mancata soddisfazione sentimentale, per l'appunto il disaccordo, è il contenuto prestabilito del *descort*. La discordia tematica si accompagna anche alla disarmonia della forma giacché come asseriscono le *Leys d'amors* il *descort* « *es dictatz mot divers* » ossia un componimento fatto di parole diverse. Il trattato si riferisce alla sua costruzione metrica, normalmente non strofica, dove cioè i versi non sono organizzati, come nella canzone, secondo una struttura che si ripete identica per ogni strofa. Come sostiene Paolo Canettieri, in un *descort*:

... il testo si compone infatti di articolazione metriche e musicali generalmente differenti tra loro, che chiameremo “periodi”, strutturate al loro interno per segmenti modulari iterati due o più volte, che chiameremo “frasi”. Le frasi si compongono a loro volta di unità testuali stichiche iso- o eterometriche delimitate da una o più rime. La struttura musicale relativa ai singoli periodi è generalmente ripartibile in fasi, che possono anche non coincidere con le partizioni metriche. L'ultimo dei periodi, facente le voci della *tornada*, è spesso non modulare.<sup>14</sup>

Per comprendere meglio questa definizione riporto un schema grafico (**schema 1**) basato sul modello di Canettieri, in cui esemplifico quanto detto in maniera visiva: ogni periodo, delimitato da una linea orizzontale più spessa, è articolato al suo interno da gruppi di due o più versi, denominate frasi (delimitate dalle linee verticali spesse). Tendenzialmente, il periodo è formato quindi dalla ripetizione simmetrica di coppie di frasi a cui spesso corrisponde anche la ripetizione della frase melodica, che è poi l'elemento che garantisce maggiormente l'unità metrica della frase. Esiste inoltre una particolare forma di *descort*, detta strofica o isostrofica, che invece, nonostante la costruzione modulare, reitera la stessa struttura, per l'appunto, su più strofe: in entrambi i casi la musica ricalca la ripetizione binaria delle frasi.<sup>15</sup> È evidente, inoltre, soprattutto dal punto di vista musicale, l'analogia con la forma della sequenza liturgica e

---

<sup>14</sup> CANETTIERI, *Descort* ... pp. 55-56.

<sup>15</sup> Non si tratta però di una forma di *descort* non strofico ripetuto, poiché i periodi sono sempre più corti nei *descort* strofici. Al riguardo confronta JOHN H. MARSHALL, *The isostrophic descort in the poetry of the troubadours*, in « Romance philology » vol. 35 (1981/82) p. 130-151.

paraliturgica. Proprio questa è, se non l'origine, l'archetipo mediolatino più probabile a cui ricondurre non solo il *descort*, ma anche il *lai* lirico antico francese e l'estampida.<sup>16</sup>

Il primo dei copisti provenzali inserisce, oltre alla *dansa Ben volgra s'esser poges*, che per ora tralascio, i tre *descortz*: *Bella donna cara*, *Qui la vi, en ditz e Ses alegratge*. Il secondo di questi, attribuito al trovatore Aimeric de Peguillan è del tipo strofico e si ritiene sia stato composto in veneto durante presso la corte degli Este, entro la fine degli anni Dieci del Duecento. Il *descort* conta altri dieci testimoni oltre al *Roi* (\*C\*D\*E\*I\*K\*M\*N\*Q\*R\*a2), segno evidente di una sua discreta fortuna, di cui uno, nel canzoniere \*R, fornisce un'altra versione della melodia. Al confronto, le due melodie mostrano differenze strutturali su cui vale la pena soffermarsi.

L'intonazione di \*R (**immagine a destra**) è conforme alla struttura classica del *descort*: a parte minime varianti, la costruzione delle frasi nel periodo rispetta quel principio di simmetria, di derivazione sequenziale, che abbiamo osservato prima. Ognuno dei tre periodi si articola perciò in due *copulae* simmetriche. Nel *Roi* invece lo scriba A1 fornisce una struttura completamente *durch-componiert* o, per dirla con Dante, a *oda continua*, che sconvolge fortemente, almeno a livello sonoro, la simmetria dei periodi. La ripetizione è minima e parziale, ma in un contesto di invenzione melodica continua è più facilmente percepibile, e sembra quasi voler unire una delle uniche parti della forma, che sarebbero di norma distinte. La melodia del *Roi* infrange, sul piano musicale, la forma del *descort* alterandone sia l'aspetto strofico specifico che la struttura modulare tipica del genere. Nel manoscritto \*R lo strofismo è tra l'altro evidente anche sul piano visivo, come appare evidente dal fatto che il copista ha trasmesso la melodia solo per la prima strofa, trattandolo apparentemente come una canzone canonica. Tale caratteristica che non si riscontra nel *Roi* neanche nei *lais* e nei *descortz* oitanici copiati nel corpus antico.



<sup>16</sup> CANETTIERI, *Descort ...* pp. 228 e sgg.

Se si osserva anche lo **schema 1**, si notano anche alcune differenze nel rapporto tra musica e metrica. La griglia rappresenta visivamente la struttura metrico del *descort*, conteggiando però anche il numero delle sillabe realmente intonate, rileva cioè se la musica rispetta o altera i fenomeni di fusione o di iato di tra vocali, sia all'interno di verso (sinalefe/dialefe) che di parola (sineresi/dieresi). Se la questione può sembrare a prima vista oziosa, un confronto tra alcuni testimoni di questo *descortz* rivela alcune differenze non prive d'interesse. Se si trascurano due sineresi nella seconda frase del primo periodo di \*R, in questo caso riconducibili probabilmente soltanto a un errore di scrittura della *ligatura*, non si notano particolare infrazioni allo schema metrico da parte della melodia: la simmetria che è proposta nella forma si ripropone intatta per tutta la strofe. Nel *Roi*, invece, salvo un evidente errore di natura puramente testuale all'inizio del secondo periodo della seconda strofa (v. 56 *suy en engoyosos*) la melodia apporta alcune modifiche, seppur lievi alla metrica. Si tratta soprattutto di ipermetrie causate da dialefi, seppur "apparenti" in quanto melodiche, che tuttavia la presenza dell'intonazione di tutte le strofi permette di registrare con più frequenza, e che in \*R invece non si riscontrano. Inoltre, sempre nella seconda strofe, il *Roi* omette due dei versi monosillabi finali dell'ultimo periodo della seconda strofa. Si tratta però, soprattutto nel primo caso, di un'anomalia apparentemente banale, ossia di fenomeni che più che frequenti nella pratica dell'intonazione di un testo ma che raramente traspare, data l'estrema esiguità delle informazioni musicali che le melodie del corpus trobadorico e trovierico ci trasmette. Sotto questa prospettiva è in realtà anomala la versione trasmessa da \*R che seppur il codice sia successivo, trasmette una versione più antica o forse più normalizzata se non "letterarizzata" della melodia.

La versione del *Roi* presenta inoltre una variante molto più sostanziale rispetto al resto della tradizione, vale a dire l'assenza della terza strofe e della *tornada* e la loro sostituzione con altre due strofe e una nuova *tornada*. Queste strofe sostitutive sono repertorate come BEdT 461, 67a, sotto il titolo di *Sill, qu'es caps e guitiz*, e considerate quindi come un testo indipendente di autore anonimo. La critica tuttavia è ancora in disaccordo se considerarle come un'estensione di *Qui la ve en ditz*, oppure come un testo originariamente dotato di autonomia propria. *Sill, qu'es caps e guitiz*, utilizza parzialmente le stesse rime, oltre che lo stesso schema rimico, delle due strofe precedenti, seppur mostri ancora più alterazioni dello schema metrico modulare. Secondo Elisa Guadagnini, *Sill, qu'es caps e guitiz*, sarebbe una lirica autonoma di un secondo autore, che imita metricamente il *descort* di Aimeric, e riconducibile all'ambiente della corte provenzale negli anni intorno all'insediamento di

Carlo I.<sup>17</sup> Tra i motivi che suggeriscono a Guadagnini di porre queste strofe nella corte provenzale, il più interessante è l'aggiunta del tema di crociata.

Donc dic a la gen  
que mandon crosar  
ar,  
qu'ieu non ay talen  
ni cor de passar  
mar,  
neys s'il monimen  
sabia cobrar  
[...]

Allora dico alla gente  
che adesso ci chiama alla crociata,  
che non ho né voglia,  
né cuore di andare oltremare.  
Neanche se il Santo Sepolcro  
potessi riconquistare.  
[...]

Questa commistione tra canzone d'amore e canzone di crociata è elemento che si ritrova già in Bertran de Born, secondo Guadagnini, uno dei modelli principali per i trovatori di Provenza del Duecento ed è del resto un elemento attuale intorno alla metà del secolo, quando Carlo, ancora solo Conte di Provenza, si reca insieme al fratello Luigi IX, in Egitto per quella che sarà poi definita "Settima Crociata". Il poeta del nuovo testo aggiunge nella *tornada* una nuova dedicataria, *blanc'Elena*, da leggersi per Guadagnini anche come una citazione betraniana.

Si può quindi dedurre che questo sia un altro componimento che per errore, forse causato dalla somiglianza metrica tra le due liriche, è stato copiato di seguito al nostro *descort*, saltando tra l'altro l'ultima strofa e la *tornada* di *Qui la ve en ditz*. Oppure si può pensare che qualcuno lo abbia volutamente alterato, inserendo nuove strofe, nuovi elementi e, soprattutto, una nuova dedicataria. Peraino suggerisce che un nuovo poeta possa aver aggiunto un riferimento critico alla crociata in aperta polemica proprio con Aimeric, che del pellegrinaggio armato fu promotore.<sup>18</sup> Non è detto però che il nuovo autore fosse davvero consapevole dell'autorialità della lirica che stava manipolando: tutte le addizioni sono prive di rubrica attributiva, anche quelle più formalizzate come i testi provenzali di A1, non è scontato quindi che la lirica sia arrivata in Provenza legata indissolubilmente al nome del proprio artefice. Una fonte vicina nel tempo e nello spazio al Roi, il canzoniere \*M, condivide del resto questo e un altro *descort* in una sezione di testi adespoti.

---

<sup>17</sup> ELISA GUADAGNINI, *Un descort provenzale del secondo quarto del Duecento*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc: Actes du VIIe Congrès International de l'AIEO (Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002)*, a cura di Rossana Castano, Saverio Guida and Fortunata Latella, 2 voll., Rome 2003, vol. I, pp. 395-405, cfr. p. 398.

<sup>18</sup> PERAINO, *Giving voice ...* p. 119.

Schema 1

Qui	la	ve	en	ditz	Pos	dyeus	tant	i-	mes	Bes				
En	Na	Bi-	-a	Triz	Non	i	es	mer-	ces	Ges				
Car	Tan	Gen	Noy-	Ritz	Sos	gays	cors	cor-	tes	Es				
Que	Sa-	Ra	Fal	Litz	Gautz	que	non	la-	ges	Res				
Li	sieu	dous	es-	gartz	Clars	Co-	rals	dels	gen-	sors	Flors			
Ren-	dri-	al	par-	lars	Cars	Gautz	tant	es	dou-	sors				
Pues	l'on-	ratz	on-	rars	Pars	Ques	vitz	plus	co-	nors	Sors			
Plaz	el	cum-	di-	ars	Dars	Non	val	tant	d'al-	lors				
Tant	di-	ri-	a	Sin	cre-	si-	a	De	leys	mon	cor	ian	tan	
Qu'e-	ne-	mi-	a	M'en	se-	ri-	a	La	bel-	la	c'an-	man	blan	
Que.m	val-	ri-	a	S'iau	per-	di-	a	Leys	qu'ieu	am	sens	en-	gan	Tan
Qu'ieu	pen-	ri-	a	E	m'a-	mi-	a	Des-	tric	e.l	syeu	dan	gran	

Anc	de	nul-	la	gen	Non	son	a-	tro-	batz	Natz			
Que	tan	fi-	na-	men	A-	mes	de-	sa-	matz	Fatz			
Suy	car	non	la-	ten	Ioy	ni	no.m	n'es	datz	Gratz			
Se-	gun	fal-	li-	men	Say	que	suy	sen-	natz	Patz			
E	vol	gra	e	s'a	cort	Fort	suy	en-en-	goy-	sos	Blos		
Suy	seus	tot	con-	fort	Tort	N'an	gran	sas	fay-	sons			
Qu'en	luac	de	con-	fort	Port	Al	cor	a-	be	dos	Sos		
Uelz	neus	le	co-	nort	Mort	Ma	le	gentz	res-	pos			
Que	d'a-	man-	sa	Fes	sem-	blan-	sa	Cant	son	bel	cor	ni	
Er	sens	lan-	sa	Que'	no.m	lan-	sa	Sos	velhz	que	non	ri	Ni
Uol	mon-	ran-	sa	Ni	me-	nan-	sa	An	luan-	na	de	si?	Mi
Sens	dup-	tan-	sa	N'a	mer-	man	sa	Car	ay-	si	m'au-	si	

Sill	qu'es	caps	e	guitz	On	ve-	ra	mer-	ces	Es				
Don	qu'ieu	sia	au-	sitz	D'un	ioy	que	pro-	mes	M'e				
C'uns	gentz	cors	gra-	sitz	Ma	am	pla-	sen	bres	Pres				
Donc	syeu	suy	tra-	itz	Pe-	chatz	e	non	fes	Es				
C'au-	tres	pla-	sers	cars	Ars	Non	pot	far	so-	cors	Sors			
M'a-	gra'un	dous	bay	sars	pars	Fo-	ra	dels	mel-	lors	Pors			
Fe-	ra	chan-	tars	clars		Di-	sent	las	lau-	sors	Plors			
M'es	a-	ra'l	pre-	sars	Cars	Non	say	si	l'a-	mor	s			
Am	que.m	li-	a	Mi	val-	ri-	a	Sa	ten-	di	a	a-	man	Tan
E	se-	ri-	a	Cor-	te-	si-	a	S'im	len-	ges	la	fan	Gran	
Car	sun	di-	a	Ma	cor-	ri-	a	Dun	ioy	quie	de-	man	Tant	

Non	cal-	ri-	a	S'ieu	mo-	ri-	a	pueys	d'a-	qui	e-	nan	Lan
-----	------	-----	---	-------	-----	-----	---	-------	------	-----	----	-----	-----

Donc	dic	a	la	gen	Que	man-	don	cro-	sar	Ar			
Qu'ieu	non	ay	ta-	len	Ni	cor	de	pas-	sar	Mar			
Neys	s'il	mo-	nu-	men	Sa	bi	a	co	brar	Car			
S'el-	la	mo	de-	fen	De	prez	non	a	par	Car			
Gara	con-	sin	l'au-	ray	Vay	pon-	na	col	de-	sir	Vir		
Am	leys	non	fa-	ray	May	am	per	dyeu	mo-	rir			
C'am	si.n	ten	am	Fort	ca-	de-	na	C'am	pueys	qu'ieu	la	vic	Tric
D'a-	mor	ben	am	Dou-	sa	pe-	na	C'anc	mal	non	sen-	tic	Dic
Say	si	me-	na	Non	m'es-	tre-	na	Con	le-	yal	a-	mic	Gic
Mas	qui	spe-	ra	Tro-	bar	me-	na	D'aur	per	is-	tar	ric	Pic

Blanc	E-	le-	na	Das	m'es	tre-	na	Quel	vos-	tres	prez	ric	Cric
-------	----	-----	----	-----	------	------	----	------	------	------	------	-----	------

In questo *descort* del resto Aimeric, esalta la figura di una Beatrice, probabilmente Beatrice d'Este, figlia di Azzo VII, presso la cui corte ferrarese aveva risieduto. Un componimento in lode di una Beatrice trova del resto una facile fortuna in una corte dove tale nome è anche l'eponimo della padrona di casa, ossia la consorte di Carlo, Beatrice contessa di Provenza e Folcalquier, figlia di Berengario IV. Di liriche in onore di questa Beatrice molte ne aveva composte anche Guiraut de Espagna, in particolare il gruppo di *dansas* raccolte nel canzoniere \*E, dove la contessa è evocata nel segnale *Na Berengueira*, cioè figlia di Berengario.<sup>19</sup> Una *dansa* dedicata a Carlo, *Ben Volgra s'esser poges*, tradizionalmente attribuita a Guiraut, è copiata subito dopo questo *descort*, dove Carlo è espressamente tirato in causa dalla *tornada*. È sicuramente dato tutt'altro che certo, ma è comunque possibile che, in questo contesto, la Beatrice di Aimeric fosse diventata Beatrice di Provenza, la lode è del resto è alquanto generica e senza riferimenti specifici, per cui poteva essere riadattata, *mutatis mutandis* alla nuova Beatrice. Il *descort* di Aimeric, nella forma originale, circolava per cui nella corte provenzale di Carlo, insieme ad altri componimenti di cui alcuni troviamo tra le addizioni del *Roi*.

<sup>19</sup> L'attribuzione di Ben volgra, la danza che segue nel *Roi* questo *descort* è formalmente attribuita a Guiraut, ma solo per congettura, e tale attribuzione è in realtà ancora discussa. Cfr. ASPERTI, op. cit. p. 101 e ANNA RADAELLI, *Dansas provenzali del 13. secolo: appunti sul genere ed edizione critica*. Firenze, Alinea, 2004, p. 221 e sgg.

Il copista A1 opera quindi una manipolazione consistente del materiale di cui è in possesso: quale che fosse l'origine *Sill, qu'es caps e guitz*, lirica autonoma o strofe alternative, questo viene unito a *Qui la ve en ditz* riscrivendone completandone la melodia e soprattutto la forma complessiva. Il *descort* di Aimeric, così come lo leggiamo in \*R e negli altri testimoni, è una particolare declinazione strofica, di un genere eterostrofico. La riscrittura e soprattutto la melodia aggiunta dal copista riporta la struttura in una forma del tutto eterostrofica, coerentemente a quanto vedremo avvenire per altri esempi di riscritture tra le addizioni, dove sembra quasi di assistere ad un'idiosincrasia per le forme strofiche.<sup>20</sup> La qualità della trasmissione del testo è mediamente bassa per quanto riguarda questo *descortz*, e la frequente mancanza di corrispondenza tra la metrica e la melodia suggerisce che, più che essere una melodia alternativa a \*R, quella del *Roi* sia una vera e propria re-intonazione successiva. Quindi poco importa forse se si tratta di due elementi distinti in origine e poi saldati assieme oppure di un unico componimento alterato (anche se la presenza di una doppia dedicataria lascia propendere più per la prima ipotesi). Come avevo segnalato prima, due dei *descort* del *Roi* sono presenti anche in \*M, un manoscritto napoletano per fattura ma che, secondo Asperti, contiene materiali di origine provenzale.<sup>21</sup> Il canzoniere \*M, come anche in maggior parte delle fonti, pur essendo anch'esso un raccoglitore di liriche provenienti dalla contea di Provenza, seppur non tutte strettamente angioine, trasmette la versione isostrofica di *Qui la ve en ditz*, con una *mise en texte* che tra l'altro separa tra loro i singoli periodi, invece che unirli in strofe, elemento che, nonostante l'assenza della melodia, suggerisce che la veste melodica mancante dovesse comunque essere lontana da quella del *Roi*.

Anche per gli altri due *descortz* copiati in questa sezione, *Sens alegrage* BEdT 205, 5 attribuito a Guillem Augier Novella e l'anonimo *Bella donna cara* BEdT 461, 37 si possono fare delle considerazioni non troppo diverse. *Sens alegrage* può essere facilmente accostato a *Qui la ve en ditz* per via la sua composizione in area italiana e in anni non troppo distanti. Anche Guillem come Aimeric, fu attivo per un periodo nelle corti italiane del nord-est, sia alla corte degli Este, che al servizio di Pietro II Traversari, podestà di Ravenna. Circa metà dei testimoni del *descort*, nello specifico il ramo italiano \*D\*I\*K\*N\*S\*c riporta infatti un riferimento nella *tornada* a Emilia Guidi, moglie di Traversari (v. 103 *ma dona Imilh'en Romanha*) e nobildonna molto celebrata anche da altri trovatori. Tale riferimento si è perso o è stato corretto in tutti i testimoni appartenenti all'altro lato

---

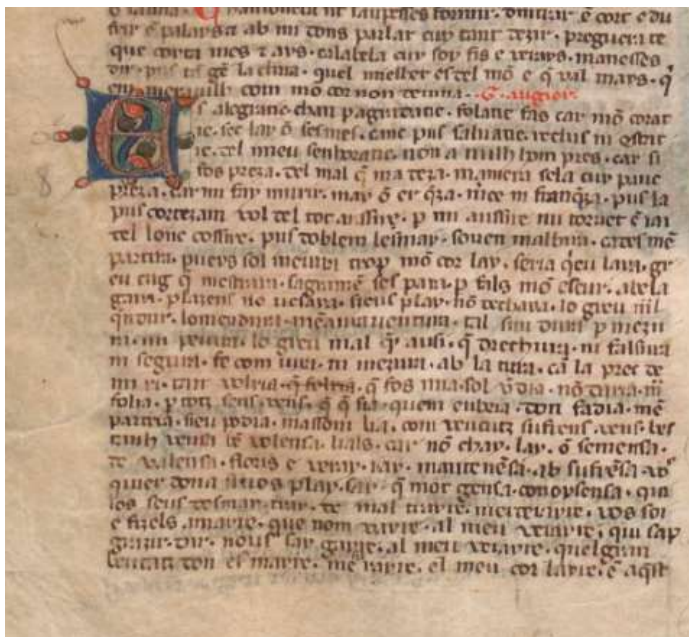
<sup>20</sup> Questa conversione dalla forma isostrofica a quella eterostrofica era già stata notata anche da MARSHALL, *the isostrophic* ... p. 150.

<sup>21</sup> Cfr. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò* ... p. 86.



della tradizione, ossia i canzonieri \*C\*M\*R\*W, tutti, o quasi, copiati nella Francia meridionale.<sup>22</sup> M\* e il *Roi*, che mostrano lezioni più simili, sono forse la testimonianza della circolazione di questo *descort* in area strettamente provenzale seppure con alcune differenze tra i due.

Non si può parlare propriamente di riscrittura nel caso di questo *descort*, dato che non è attestata nessun'altra melodia in altri codici. È interessante, tuttavia, che nel caso di \*R, il testimone forse più musicale tra tutti, la melodia non è stata semplicemente dimenticata, lasciando vuoto il tetragramma come in molti casi, ma era data per persa fin dall'inizio della copia, poiché nella preparazione della pagina non è stato predisposto il tetragramma. La melodia che il *Roi* ci trasmette è l'unica tra quelle dei tre *descortz* ad essere in *copulae* simmetriche, secondo la sua struttura tipica, e questo rende difficile pensare che possa essere stata composta *ex novo*: molto probabilmente questa melodia doveva essere relativamente antica. Questo ragionamento può essere però rovesciato nel caso di *Bella donna cara*, per la quale non solo non abbiamo altri testimoni musicali, ma è anche un *unicum* del nostro



canzoniere. La struttura melodica ad *oda continua*, se pur nulla lo garantisce, può però suggerire che, in mancanza di altre attestazioni, si tratti di un'innovazione e che possa essere stato composto nello stesso ambito o dalla stessa persona che ha riscritto il *descort* di Aimeric. Un elemento che inoltre unisce questi tre *descortz*, è l'utilizzo di versicoli monosillabi che si trovano usati quasi esclusivamente in queste liriche. Questi versicoli, che hanno la caratteristica di ripetere ad eco la rima del verso che seguono, sono un elemento che, se non ha direttamente una matrice di tipo musicale, tuttavia non trova senso spiegata al di fuori di una dimensione prettamente sonora.<sup>23</sup>

È la componente musicale, del resto l'elemento dominante e unificante alla base dell'operazione del copista A1. La componente letteraria, nel senso di autoritarità letteraria più che testuale, è invece in secondo piano. Il *descort* è già di per sé un genere che ha un interesse musicale

<sup>22</sup> MONICA CALZOLARI, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena, Mucchi, 1986 p. 42 e 171 e sgg. Calzolari tral'altro conferma una particolare affinità nelle lezioni di \*M e del *Roi*.

<sup>23</sup> L'unica altra attestazione è nel *descort Amours, dousors* BEdT 461, 17 copiato nella sezione provenzale a c.199r, copiato unicamente nella sezione provenzale e *unicum* di questo canzoniere

di gran lunga maggiore rispetto alla canzone. Se la reiterazione della stessa melodia, seppur adattata di volta in volta alle naturali variazioni interne degli accenti del verso, porta in primo piano il testo, in un *descort* avviene un tipo di ascolto diverso. Seppur funzionale al tema della disforia, della discordia amorosa tipica del genere, la continua invenzione melodica richiesta dalla forma, che essa soggiaccia o meno a una struttura simmetrica di tipo sequenziale, porta inevitabilmente in primo piano l'ascolto musicale. La melodia che accompagna il *descort*, viaggia di pari passo con il continuo cambio di metro imposto dal verso e necessita di un'attenzione musicale diversa. Perfino il copista, davanti a una forma del genere, deve avere un'attenzione differente, se non differenti competenze, la sua coscienza o meno delle strutture metrico-musicali di una lirica è una spia importante.

Due di questi *descort* entrano quindi alla corte di Aix qualche decennio dopo la composizione, ma solo nell'ultimo quarto del secolo verranno fissati per iscritto, sostanzialmente alterati e utilizzando una notazione franconiana, seppur in una declinazione ancora molto elementare. La presenza di *Qui la ve en ditz* e *Sens alegrage* nel canzoniere \*M e nelle addizioni del *Roi*, con forti affinità nella redazione testuale, soprattutto del secondo, tra le versioni dei due canzonieri suggerisce una comune origine provenzale per la fonte dei due *descortz*. Difficile pensare invece che la fonte sia arrivata al copista di queste addizioni direttamente dal nord-est della penisola: l'assenza della dedica a Emilia Traversari, comune a tutto il lato provenzale della tradizione di *Sens alegrage*, suggerisce necessariamente una fase provenzale nella trasmissione di questi testi.<sup>24</sup> Il canzoniere \*M quindi, raccogliitore di materiali eterogenei ma sostanzialmente estranei alla corte angioina, può essere pensato come testimone di questi *descort* nella loro fase precedente alla loro circolazione napoletana. Il copista A1 trascrive quindi delle liriche provenienti sì dalla corte di Aix, ma nella maniera in cui queste circolavano e venivano eseguite nella corte di Napoli.

Insieme agli elementi raccolti, la *dansa* che A1 trascrive accanto ai tre *descort*, uno dei riferimenti più espliciti a Carlo, indicato ormai come re di Sicilia, serra la localizzazione di questo copista nel contesto ristretto della corte napoletana. La *dansa* in questione, *Ben volgra s'esser poges* BEdT 244, 1a è stata attribuita da Otto Hoby, primo editore di questa *dansa*, a Guiraut d'Espagna, trovatore della corte provenzale e autore di molte *dansas* dedicate a Beatrice, ma l'attribuzione non è oggi più considerata sostenibile.<sup>25</sup> Come abbiamo visto l'operazione di A1 è duplice: da un copia due

---

<sup>24</sup> È molto facile immaginare come il riferimento a Emilia possa essere stato non compreso o volontariamente espunto, in un contesto geograficamente lontano dalle corti italiane, riferimento presente invece nel lato italiano della tradizione. Se, al contrario, il nome di Beatrice (d'Este) si conserva in *Qui la ve en ditz*, può averlo invece favorito l'omonimia con la contessa di Provenza.

<sup>25</sup> OTTO HOBY, *Die Lieder des Trobadors Guiraut d'Espagna*, Diss., Freiburg (Schweiz), 1915, p. 38.

Riguardo l'attribuzione a Guiraut cfr. Ora RADAELLI, *Dansas ...* p. 218.

*descortz* che ebbero grande fortuna nell'ambiente della corte di Aix alla metà del secolo dall'altro le copia in un contesto nuovo, con una nuova veste musicale e, probabilmente insieme a nuovi brani che egli raccoglie e copia, oppure che egli stesso ha composto. Mi sembra difficile pensare, infatti, che lo scriba avesse di fronte a sé un'altra antologia strutturata o anche fosse una raccolta provvisoria ma pur sempre organica, le operazioni che abbiamo osservato fanno pensare più a una circolazione informale di diversi antigrafici, qualora degli antigrafici ci fossero davvero. Dato il frequente numero di unica, che soprattutto tra le addizioni provenzali sono la maggior parte, non escluderei che si tratti di liriche nuovamente composte. Del resto *Qui la ve en ditz* non è propriamente il *descort* di Aimeric, ma una nuova composizione creata su materiali precedenti, che circolavano anonimi, e per cui forse proprio il copista, che mostrando anche evidenti competenze di scrittura musicale, poteva egli stesso essere anche musicista, anche nel senso di esecutore. La musica che ci è trasmessa sembra essere più la testimonianza di una pratica che non la formalizzazione di una serie di opere, e questo è uno degli elementi di assoluta straordinarietà di queste addizioni.

Dei quattro testi che A1 copia, seppure soltanto due sono formalmente degli *unica* (la *dansa Ben volgra s'esser poges* e il *descort* copiato a parte *Bella donna cara*), anche i *descortz* di Aimeric e di Guillem, il primo profondamente alterato e ricomposto, il secondo presentato invece con una melodia inedita, sono in qualche modo anch'essi dei testi nuovi, non attestati altrove in questa forma. Questo anonimo copista provenzale, se accettiamo l'ipotesi che non sia soltanto l'esecutore formale della trascrizione, poteva essere egli stesso un trovatore o forse soltanto un intonatore di testi precedenti, raccolti e ricomposti in forme nuove. Le particolarità del suo operato non consistono nel fatto che egli avesse sia competenze musicali, sia una buona *literacy*, ma nella sua vicinanza geografica e temporale con i materiali che stava copiando. Se la qualità formale della copia, molto elevata soprattutto a livello grafico, può suggerire una distanza tra l'oggetto lirico musicale e il suo copista, tuttavia questo non può diventare uno statuto, soprattutto nel caso delle addizioni del *Roi*, dove vedremo che sarà molto frequente trovare casi di copie di uso, piuttosto che destinate a un fine monumentario, come nel resto del canzoniere.

## Poesie per ballare

Add. n. 2 *Donna pos vos ay chausida* BEdT 461, 92

Add. n. 3 *Pos qu'ieu vey la fualla* BEdT 461,196

Add. n. 23 *Tant es gay'es avinentz* BEdT 461, 230

Add. n. 24 *Ben volgra s'esser poges* BEdT 244, 1a

Add. n. 40 *Amors m'art con fuoc am flama* BEdT 461, 20a

Il caso dell'attestazione della *dansa* come genere distinto, dotato di propria autonomia rispetto ad altre forme liriche, coincide con la sua prima apparizione tra le addizioni del *Roi* e in una breve sezione aggiunta del canzoniere \*E. Che si tratti di un genere a parte, per forma e gerarchia, dalla canzone ce lo confermano moltissime testimonianze del tempo, in cui, insieme al *descort*, la *dansa* viene definita come repertorio proprio dei jongleurs: « E·l joglar que son el palais\ Violon descortz e sons e lais\ E dansas e cansons de jesta ». Questi versi, tratti dal contemporaneo *Jaufré*, romanzo arturiano di area occitana, sono solo un esempio delle innumerevoli testimonianze letterarie in cui *dansas* e *descortz* sono presentati insieme come elemento specifico del repertorio giullaresco e, in genere, dell'intrattenimento cortese.<sup>26</sup> Se durante il *concistori del gay saber* ai *descortz* era riservato il medesimo fiore aureo riservato alla canzone, alla *dansa* invece, sempre secondo le *Leys d'amors* era riservato il tagete d'argento: « E per mays creysher lo deport/ D'aquesta festa, dam per dansa/ Am gay so, per dar alegransa/ Una flor de gaug d'argen » Oltre all'elemento argenteo, che indica chiaramente una subordinazione gerarchica, la *dansa* si distingue anche per il suo carattere disimpegnato. La *dansa* è quindi un genere, prevalentemente musico-coreutico, senza alcune pretese, stando ai trattati, di letterarietà ma anzi finalizzato a « dar alegransa », cioè allietando in maniera disinvolta. Sempre le *Leys* ci informano inoltre che: « Dansa es us dictatz grazios [...]. E deu tractar d'amors, e deu haver so ioyos et alegre per dansar ».<sup>27</sup> La *dansa* rientra perciò nelle forme coreutiche a tema “leggero”, ossia orientata a parlare di Amore in maniera allegra, contrariamente al *descort*, il cui tema è la contraddizione dell'amore irrequieto. La differenza di prestigio tra questi due generi consiste nella complessità del tema, che nel caso del *descort* richiede anche una melodia e una forma

---

<sup>26</sup> *Jaufré* vv. 9827 – 9829 a cura di Charmaine Lee, consultabile online <http://www.riale.unina.it/jaufre-i.htm>, (ultima consultazione: 28/5/2016) per altre testimonianze letterarie della *dansa* cfr. RADAELLI, *Dansas*. p. 19 e sgg.

<sup>27</sup> ADOLPHE-FELIX GATIEN-ARNOULT, *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*, Toulouse - Paris, 1841-1843, pp. 340 -341

metrica articolata, legata al suo contenuto, mentre per la *dansa* la levità dell'argomento si sposa ad una semplicità anche formale.

Di una delle cinque *dansas* del *Roi*, quella copiata dal copista A1 non corrisponde però pienamente a questi requisiti. Nonostante nella *tornada* l'autore definisca esplicitamente il suo componimento come *dansa*, alcuni elementi sembrano contrastare la presunta levità dell'argomento:

vv. 1 – 4

*Ben volgra, s'esser poges,  
c'Amors si gardes d'aytan:  
que non feses fin ayman  
chausir en luec que-l plages.*

Vorrei proprio, se fosse possibile,  
che Amore evitasse d'indurre il perfetto amante  
a scegliere l'oggetto d'amore che a lui piace.

vv. 11 – 13

ar m'aves a tal punch mes  
que tot iorn vauc desiran  
la mort, don ay dolor gran

Invece ora mi avete ridotto a un tale stato, che  
ogni giorno vado desiderando la morte, e ne  
soffro molto

vv. 21 - 24

E pos per plaser ay pres  
pena dolor et affan,  
Amor meti a mon dan  
qu' arebusa·m a pales<sup>28</sup>

E poiché in cambio di piacere ho ricevuto pena,  
dolore e affanno, mi schiero contro Amore che  
mi contraria palesamente

Il tema del dispiacere sembra spostare l'etichetta del genere verso quella che le *Leys* definiscono *desdansa*, ossia una *dansa* d'argomento triste. Questo caso, tuttavia, mostra anche altre differenze rispetto alle altre trådite dal *Roi*: è l'unica, prima di tutto, a non essere monostrofica, o almeno a essere copiata con più di una *cobla*, ed è l'unica inoltre a essere presentata in una forma graficamente libraria e non avventizia, o semi-avventizia, come le altre. Il prestigio del destinatario, re Carlo, evocato nella terza *tornada* può forse dare una spiegazione all'alterità di questa *dansa*. Se la complessità dell'argomento è, nel sistema dei generi, un segnale distintivo di una forma poetica elevata, il tema del tormento amoroso, presente in questa *dansa*, potrebbe portare anche un maggior prestigio, necessario forse ad un componimento che si rivolge direttamente al re angioino. A questo scopo A1

---

<sup>28</sup> Edizione e traduzione tratte da ANNA RADAELLI, *Dansas ...* pp. 222 – 223.

ha riportato (oppure a composto lui stesso) tutte le *coblas* e la *tornada*, coerentemente però anche con il prestigio della cura formale di queste addizioni. Tre *tornadas* chiudono la *dansa*, una prima rivolta all'amata, con il *senhal* «*Mon deliech*», mia delizia; una seconda, quasi un'imprecazione rivolta a chi si s'ostina a seguire Amore e una terza, rivolta alla *dansa* stessa il cui autore invita a recarsi da re Carlo che sarà in grado di apprezzarla, in quanto anche lui fine trovatore. La posizione centrale di questa *dansa* sottolinea forse anche il contenuto della terza *tornada*, segnalandone l'importanza all'interno del gruppo di addizioni copiate da A1. Forse è l'intero gruppo di addizioni che il copista dedica a Carlo, protettore di trovatori e ritenuto trovatore lui stesso?

Parallelamente a quanto avveniva nel canzoniere \*E, questo genere minore inizia ad acquistare dignità letteraria, al punto di poter essere canonizzato tramite il suo battesimo sulla pergamena, e, qualche decennio più avanti, il suo ingresso nel sistema dei generi provenzali, tramite la trattatistica. Le *dansas* non sono però un genere isolato, ma fanno parte di un fenomeno di affermazione, almeno a livello di presenza nella tradizione manoscritta, di generi a *refrain* di tipo coreutico che si registra, all'incirca alla metà del Duecento, quasi contemporaneamente in Italia con la ballata, in Francia con il *virelai* e il *rondeau*, e nel Midi per l'appunto con la *dansa*. Le somiglianze tra *virelai* e *dansa* sono in effetti molte e per la *dansa* e ballata, almeno a grandi linee, si può quasi parlare di identità formale. Tutte e tre le forme condividono infatti la presenza di un *refrain* e una strofa formata di due piedi simmetrici e una volta che riprende melodia e rime del *refrain*:

*Donna pos vos ay chausida* BEdT 461, 92

C	D	C	D	a	b	a	b	c	d	c	d
7'	5	7'	5	7	7'	7	7'	7'	5	7'	5
A				B		B		A			

Mentre il *virelais* e la *dansa* hanno una struttura pressoché identica con ripresa frequente nella volta delle stesse rime del *refrain*, la ballata italiana si distacca dalle sorelle transalpine proprio nella volta, dove riprende lo stesso schema ma raramente le stesse rime, tranne l'ultima che collega la stanza con la ripresa. Mentre nelle forme francesi e provenzali la melodia presenta ai piedi una struttura melodica *ouvert/clos*, nella struttura delle intonazioni italiane trecentesche questo elemento è rarissimo, se non assente. L'unica differenza sostanziale che intercorre invece tra la *dansa* e il *virelai* riguarda la ripetizione della ripresa. Mentre nel *virelai* è regolare la ripetizione del *refrain* dopo ogni strofa, nella *dansa* il *respos* è presente solo in posizione di apertura e molto spesso legato al contenuto

della prima *cobla*.<sup>29</sup> Due delle *dansas* del *Roi* tuttavia, prevedono effettivamente la ripetizione del *respos*: in *Ben volgra s'esser poges* alla fine dell'intero componimento, mentre in *Donna pos vos ay chausida* alla fine della prima e unica strofa trasmessa. Di quattro delle cinque *dansas* è copiata inoltre solo una *cobla*, ma potrebbe essere un monostrofismo soltanto apparente. In nessuno degli altri due codici latori di *dansas* (\*E\*f) si trovano forme mutile come quelle *Roi*, le quali quindi costituirebbero una particolare eccezione. Inoltre l'unica danza trasmessa interamente è *Ben volgra s'esser poges*, copiata dallo scriba A1 in un contesto molto più formale delle altre e in cui sicuramente il copista non voleva omettere la *tornada*. Tuttavia una *dansa* monostrofica non costituisce di per sé un'aberrazione, dato che il monostrofismo è un fenomeno molto frequente nelle ballate del Trecento italiano, soprattutto quelle trasmesse con l'intonazione o ad essa comunque destinate. Nonostante la sua struttura a *refrain* la ballata rimane una forma sostanzialmente strofica, soprattutto sotto l'aspetto musicale, dove la melodia del *refrain* ritorna uguale in ogni stanza, e se si ipotizza un'esecuzione della ripresa intercalata alle stanze, le ripetizioni aumentano. Sebbene sia difficile marcare una linea precisa tra testi esclusivamente letterari e testi per musica, è evidente che all'aumentare del fenomeno del monostrofismo nella ballata italiana trecentesca concorra fortemente anche la casistica dei testi trasmessi nell'intonazione musicale.<sup>30</sup>

Se si riconosce quindi ai copisti delle addizioni un forte, seppur non esclusivo, interesse musicale, è possibile ritrovare i motivi di questa *abbreviatio* in cause direttamente dovute ad esigenze performative. Come notavo con il caso dei *descort*, le forme che necessitano di una reiterazione del medesimo elemento melodico per cinque o sei strofe, sembrano non avere particolare fortuna nel contesto di queste addizioni, dove, come vedremo, si privilegeranno sempre forme lirico-musicali eterostrofiche, fino al punto di ripensare in questo senso anche liriche originariamente strofiche. Non possiamo tuttavia sapere se nella prassi esecutiva delle *dansas* angioine si ritenesse opportuno abbreviare le liriche oppure comporne di nuove direttamente monostrofiche e, soprattutto, senza *tornada*. È certo invece che, soprattutto a copisti più informali come gli altri quattro che troviamo implicati nelle *dansas* monostrofiche del *Roi*, interessava esclusivamente la melodia; l'elemento spesso più fragile e instabile della tradizione manoscritta.

I cinque copisti che intervengono nella trascrizione delle *dansas*, A1, A4, A5, A8 e A9, mostrano tra loro alcune differenze nella notazione della melodia, che però non possono essere ricondotte solo a limiti cronologici o di provenienza geografica. Nelle *dansas*, in cui per un solo

---

<sup>29</sup> Cfr. RADAELLI, *Dansas* p. 37 e sgg.

<sup>30</sup> È interessante osservare che Giorgio Bertone, nel suo *Breve dizionario di metrica italiana* (Torino, Einaudi, 1999) presenti come esempi di ballate monostrofiche principalmente testi anonimi intonati.



genere abbiamo un numero di copisti maggiore, si notano in maggior misura le diverse gradazioni con cui una melodia può essere trasmessa, partendo da uno stile più sillabico e legato a una articolazione notazionale sostanzialmente ancora modale, fino ad arrivare a livelli di saturazione sonora e di frammentazione della sillaba che si avvicinano invece alla scrittura dell'ars nova.

Il copista A1 ci fornisce l'esempio di scrittura di musicale tra le più semplici e regolari: nonostante un uso non trascurabile di *plicae* e *ligature* binarie *cum opposita proprietate*, in *Ben volgra*, così come anche nei tre *descortz*, non si riscontrano altre forme di frammentazione della breve, che rimane comunque l'unità minima a sorreggere una sillaba. Questa, tra l'altro non sembra essere mai essere suddivisibile ternariamente, come vorrebbero invece le prescrizioni di Francone. La semibreve sillabica è, a parte un caso, un segno estraneo alla scrittura musicale del *Roi*.

Il caso opposto è invece rappresentato dalla notazione delle *dansas Amors m'art con fuoc am flamma* e *Donna pos vos ay chausida*, copiate rispettivamente dalle mani A5 e A8 alle cc. 187v e 1v, dove la notazione è visibilmente emancipata dalla scrittura modale e, grazie anche l'utilizzo di punti di divisione, si nota una disposizione delle figure più varia e perfettamente aderente al ritmo del verso.

1		
5		
8		

La scrittura seguente  $\blacksquare \blacksquare \cdot \blacksquare \blacksquare$  che ricorre solo nelle mani A5 e A8 (con differenza solo nella longa plicata di A5) è una delle poche infrazioni a un sistema notazionale che rimane altrimenti ancora



sostanzialmente ingabbiato all'interno di *pattern* modali. Questo tipo di scrittura, inevitabilmente più duttile, permette di costruire un ritmo musicale più aderente a quello del verso: mentre le melodie di A5 e A8 sono quasi perfettamente aderenti alla metrica, A1 sembra accettare, piuttosto passivamente, che la melodia contraddica gli accenti del verso, come la diastole su *volgra*, parola che andrebbe normalmente accentata sulla prima sillaba. A1 probabilmente sceglie un modo ritmico, il primo, che sembra essere compatibile con la maggior parte degli accenti, seppure non con tutti, e lo utilizza per tutto il verso, le melodie di A5 e A8 cercano una maggior corrispondenza tra accento musicale e metrico. Se in A5 la parola *Amors* sembra mostrare una sistole, dato che è posizionata all'inizio della perfezione, è vero anche che il salto iniziale di quinta ascendente, rende quasi impossibile non percepire l'accento sulla seconda sillaba. Solo nelle prime tre perfezioni inoltre, la melodia cambia schema ritmico due volte passando dal secondo modo al primo e di nuovo al secondo (secondo lo schema semplificato:  $\blacksquare \blacksquare \blacksquare \cdot \blacksquare \blacksquare$ ) senza mai spostare l'accento. Altro elemento interessante è la presenza in A8 di *currentes* ternarie  $\blacklozenge$  che, accanto alla suddivisione binaria delle *c. o. p.*, ne propone una in tre dello stesso valore di breve. Nelle *dansas* monostrofiche la percentuale di più neumi polisonici, sotto diverse figurazioni, cresce sensibilmente e si esce dallo stretto stile sillabico visto fino adesso.

Questi sono elementi sono assenti in buona parte delle addizioni, a partire da quelle trascritte da A1, ma trovo difficile giustificare queste assenze come innovazioni sconosciute al copista, è più plausibile si tratti di omissioni volontarie. Sono omissioni di informazioni musicali e, nello specifico, esecutive, che nel contesto di una copia formale e nonostante tutto letteraria, come quella operata da A1 non sono necessarie. Tra le *dansas* copiate con una sola *cobla*, le addizioni di A1 e le melodie copiate nel nucleo antico del codice, esiste un rapporto in qualche modo scalare. La maggior parte delle melodie del *Roi*, utilizza un tipo di notazione che dà informazioni minime sul piano musicale ed esecutivo, riportandone soltanto le altezze, esse sono registrate come il suono che accompagna la lirica. Non sono strettamente necessarie al testo, come molte e frequenti omissioni dimostrano. Su un secondo piano si pone il lavoro del copista A1 che copia generi principalmente eterostrofici (*descortz*) o coreutici (*dansas*) per le quali quel tipo di notazione si rivela insufficiente, soprattutto vista la complessità formale dei generi. Egli tuttavia, seppur testimonia dei brani secondo una nuova veste, aggiornata alla moda esecutiva del suo contesto, che prediligeva forme musicalmente più complesse, si limita a dare soltanto i fondamenti ritmici. Non gli interessa scrivere i valori più piccoli, se non in minima parte, non annota cioè quello che noi oggi chiameremmo gli abbellimenti.

L'annotazione del ritmo non è necessaria alla comprensione del testo musicale, il ritmo del verso fornisce già le indicazioni ritmiche necessarie, in qualche modo la notazione mensurale a questi

livelli è quasi pleonastica. Seppur in maniera più attenta A1 sta comunque copiando un testo, e il motivo per cui ci dà informazioni riguardo il valore delle durate è dovuto forse al fatto che una costruzione eterostrofica, costantemente variata, necessita di informazioni in più rispetto a una forma strofica. Il suo fine è comunque ancora monumentario, egli vuole conservare una collezione di liriche e musiche di origine provenzale e praticate anche nella nuova corte angioina e in questo contesto il richiamo a Carlo ne è una prova importante

Le altre mani delle *dansas*, costituiscono un terzo livello, in cui, non solo abbiamo indicazioni del ritmo ma i copisti ci danno informazioni, anche spesso molto dettagliate, su come suddividere la breve, o meglio su come abbellire le sillabe: si tratta di veri e propri dettagli esecutivi. Inoltre, la trasmissione monostrofica, il carattere più avventizio della copia, insieme alla copia alquanto dettagliata dei melismi, sono elementi che insieme convengono nell'identificare queste addizioni in forma di *dansas*, come testimonianze di pratica musicale, piuttosto che di sola tradizione testuale. Chi ha copiato queste *dansas* monostrofiche erano con molta facilità li stessi esecutori, forse essi musicisti di professione (i cosiddetti giullari, sulla cui figura c'è ancora poca conoscenza e molto spirito romantico), oppure personaggi della corte e del seguito di Carlo: cortigiani, trovatori, chierici ma certamente anche cancellieri e notai regali.

### I due “lais” di re Carlo

Add. n. 17 *La plus noble emprise* RS 1623a

Add. n. 44 *Ki de bons est* RS 165a

Il copista A2, molto vicino ad A1 per cura formale e per l'utilizzo di capilettera filigranati, trascrive in due luoghi diversi due componimenti eterostrofici entrambi alquanto anomali per struttura metrico-musicale:

#### *La plus noble emprise* RS 1623a

I	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	b	a
	5'	5	5'	5	5'	5	5'	5	5'	6	6'	7	5'	7	7	10'
II	c	d	c	d	d	d	c	c	c	d						
	7	7'	7	7'	7'	7'	7	6	7	10'						
III	e	f	e	f	e	f	f	f	e	f	g	e	h	f	e	
	7'	7	7'	7	7'	7	7	4	10'	9	4	5'	4	6	10'	

(la melodia è a *oda continua*)

Rime: a *-ise*; b *-is*; c *-ait*; d *-aite*; e *-ée*; f *-é*; g *-a*; h *-i*;

*Ki de bons est* RS 165a

I	a	a	b	a	a	b	b	c	b	a	a	b	a	c	a	
	7'	7'	5	7'	7'	5	6	5	3	7'	7'	7	7'	4	6'	
	A						B									
II	d	d	e	d	d	e	e	d	d	d	d	e	e	e	e	d
	7	7	5'	7	7	5'	7'	7	3	7	7	7'	5'	7'	4'	3
	C						D									
III	f	f	g	f	f	g	g	g	f	f	c	f	h	g	g	
	7'	7'	7	7'	7'	7	7	4	7'	7	6	4'	4	6	7	
	E						F									
IV	i	i	l	i	i	l	l	i	l	i	l	i	l	c	l	
	8'	8'	5	8'	8'	5	7	7'	7	7'	4	7'	3	4	6	
	G						H									
V	c	c	m	c	c	m	m	m	n	c	m	o	p	m	q	m
	7	7	4	7	7	4	7	5	4	5	5	3	5	4	4	6
	I						L									
E	r	m	s	m	c	c										
	5	5	3'	6	7	10										
	M															

Rime: a *-aire*; b *-a*; c *-our(s)*; d *-ens*; e *-ie*; f *-endre*; g *-ir*; h *-uer*; i *-anche*; l *-ai*; m *-er*; n *-est*; o *-i*; p *-oie*; q *-è*; r *-it*; s *-ame*;

Entrambe le liriche non appaiono nel repertorio di Rainaud - Spanke, ma vi vengono introdotte dal Mölk-Wolfzettel con il numero RS1623a e 165a e le loro forme metriche sono schedate come 706a, 1 e 314a, 1, ricevendo inoltre l'etichetta di *lai*. In realtà come possiamo notare dallo schema metrico riportato, entrambe le liriche evadono sostanzialmente tale etichetta.

Nel primo caso, si nota una struttura metrica più o meno versicolare almeno nei primi versi di ogni periodo, ma nel complesso la forma ricorda quasi più una lassa che un periodo o una strofa regolare. L'unico altro elemento costante in tutte e tre i periodi è il decasillabo femminile finale. La forma musicale è invece ad *oda continua* che indebolisce sul piano sonoro i già flebili parallelismi versicolari. Nel secondo caso invece la struttura presenta per ogni periodo una forma musicale *pedes cum cauda* che corrisponde anche a livello metrico. Anche se la coda è sempre di lunghezza diversa, il primo verso dopo la cesura ripete il precedente, legandosi così ai piedi. Lo schema metrico della coda, seppur irregolare, tendere però a conservare, ogni volta in posizione diversa, la parola rima *amour(s)*. La musica invece, seppur eterostrofica, contribuisce a dare una struttura più regolare alla forma e darne riconoscibilità. Al confronto il secondo *lai* sembra quasi una versione più complessa del primo, come sei versicoli binari di *La plus noble emprise* si siano stabilizzati in piedi e la struttura complessiva si sia regolarizzata in forma bipartita. Il fatto che le forme siano state definite entrambe dei *lais*, pone forse a favore di Dominique Billy che nega lo statuto di genere a questa forma.<sup>31</sup> Del resto il lemma oitanico *lai* ha una gamma di significati che va dal canto degli uccelli al *lai* narrativo e arturiano, fino alla forma lirica eterostrofica, di derivazione sequenziale e affine al *descortz*, sotto il cui termine tuttavia, è difficile raccogliere un buon numero di liriche formalmente coerenti.

I primi a denominare *lais* le due liriche francesi in questione, sono stati i coniugi Beck che li hanno ricondotti a prove poetiche di Carlo d'Angiò, che egli stesso avrebbe annotato nel suo canzoniere.<sup>32</sup> *La plus noble emprise* sarebbe un esperimento imperfetto, mentre *Ki de bons est suef flaire*, rappresenterebbe una composizione molto meglio riuscita, che lo stesso Carlo riteneva accostabile ai più importanti esempi del genere del suo tempo, e per questo li avrebbe inseriti proprio alla fine del fascicolo di *lais* contenuti nel corpus principale del codice. A convincere i Beck, non solo dell'attribuzione a Carlo, ma addirittura della loro autografia, è l'*envoi* del secondo *lai*, in cui si legge: « *Car nouvel chant trouver\ i veut si noble seignour\ com li Prinches de Terre de Labour* ». Su questo riferimento a Carlo torneremo nel prossimo capitolo, per ora basta solo notare come questa lettura, violentemente cassata da Spanke e dalla critica successiva, si poggia su una forzatura non da poco. L'*envoi* è un luogo topico dove il poeta si rivolge al destinatario, sia esso un mecenate, un giullare o la propria dama. Il fatto che in questo caso l'autore (Carlo) stia mandando a se stesso la sua stessa lirica per « *Nouvel chant trouver* » chiede uno sforzo di immaginazione significativo. È noto del resto che il sovrano angioino fosse ossessionato da una mania di conquista nel mediterraneo, ma un

---

<sup>31</sup> DOMINIQUE BILLY, *Lai et descort: la théorie des genres comme volonté et comme représentation*, in *Actes du Ier Congrès international d'Études Occitanes (Southampton, 1984)*. Londra, 1987, pp. 95-117....ma vedi anche l'opinione di CANETTIERI, op. cit. p. 245

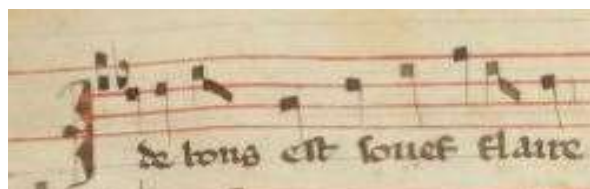
<sup>32</sup> JEAN BECK, LOUISE BECK *Les chansonniers...* pp.164 -167.

simile sdoppiamento della personalità rivelerebbe un profilo psichiatrico non attestato neanche nelle cronache più avverse.

Che queste molte delle addizioni del *Roi* possano essere opera di chi aveva un ruolo attivo nella performance e nella (ri-)composizione di queste liriche è un'ipotesi che sostengo e ritengo valida per molti casi, ma, nel caso di questi due *lais*, la questione è più complessa. A2, un copista di formazione francese e la cui patina piccarda lascia supporre un' provenienza dall'estremo nord della Francia, porta a compimento solo una delle copie che aveva predisposto. Se a c. 44r, *La plus noble emprise* è trascritto per intero insieme alla musica e alle filigrane, questo non avviene a c. 215 dove né le filigrane, né la musica sono state inserite. Un'altra mano annota la musica, chiaramente diversa per forma e tipo di notazione.

La particolarità di *Ki de bons est suef flaire* si trova proprio nella variazione del *pattern* ritmico che si trova in ognuno dei sei periodi, incluso l'*envoi*, che lo compongono. Una possibile spiegazione a questa ridda di formule notazionali trova una parziale logica se lo si raffronta col sistema dei nove modi ritmici descritto da Lamberto nell'*Ars Musica*. Theodor Karp ha infatti trovato una sostanziale analogia tra i *pattern* ritmici di questa *lais* e la teoria di Lamberto e ha cercato di identificarvi almeno sei dei modi descritti nel suo trattato:<sup>33</sup>

I

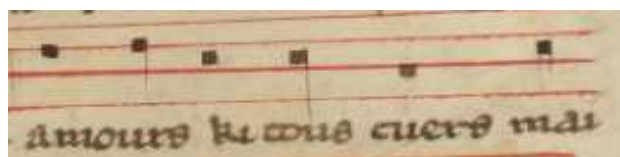


I modo:



tutte L perfette

II

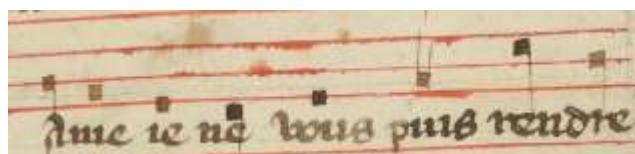


II modo:



BL

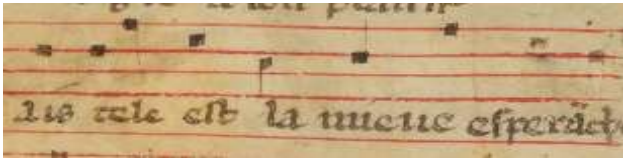
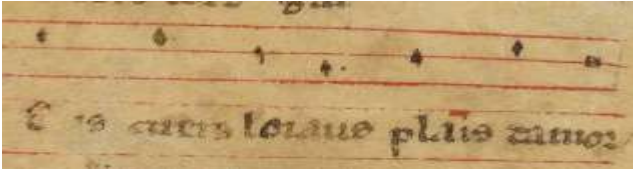
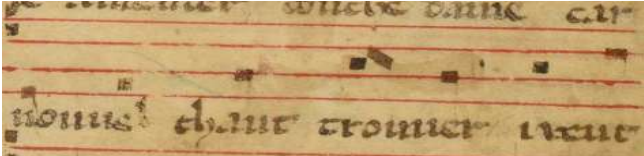
III



III modo:



<sup>33</sup> THEODOR KARP, *Three trouvère chansons in mensural notation in Gordon Athol Anderson (1929-1981). In Memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen*, a cura di Luther Albert Dittmer, Henryville, Institute of Mediaeval Music, 1984, pp. 474-494

IV		LBBL V modo: ■ ■
V		VIII e VII modo: ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ■ ■ ■ ■
E		II modo ■ ■

Se il primo e il secondo modo trovano riscontro anche in Francone (« *Primus enim procedit ex omnibus longis [...] Secundus procedit ex brevi et longa* ») Karp riscontra solo nel trattato di Lamberto un possibile riferimento a questa particolare scrittura.<sup>34</sup> Tuttavia, la corrispondenza è soltanto parziale, innanzitutto perché i modi non appaiono in maniera consequenziale, per cui è difficile spiegare che il notatore volesse utilizzare questo *lais* per esemplificare un sistema che neanche lui stesso sembra rispettare. Inoltre per quanto riguarda la combinazione di ottavo e settimo modo nel quinto periodo questa sembra sfuggire a una spiegazione strettamente modale, che può essere vista solo come un insieme di regole soggiacenti una declinazione pratica del sistema. Anche con questa veste lambertiana, la melodia sembra rispettare innanzitutto le regole prosodiche che non quelle modali, come è poi quasi di regola in queste addizioni. L'apparizione delle semibreve sembra più mostrare un modo alternativo, orientato verso le tecniche notazionali trecentesche, che non verso la trattatistica del Duecento. Non è da escludere infatti che le semibreve non vadano realmente alterate, ma invece che il punto indichi una divisione binaria della breve, articolata su due diverse sillabe; a una struttura binaria, portano inevitabilmente anche i gruppi di quattro brevi che corrispondono del resto ai quadrisillabi che chiudono ognuno dei due piedi del periodo. Se si confronta la notazione con

<sup>34</sup> FRANCONI DI COLONIA, *Ars mensurabilis musicae*, in OLIVER STRUNK, *Source Readings in Music History From Classical Antiquity through the Romantic Era*, New York, W. W. Norton & company, inc., 1950. pp. 139 -159.

lo schema dei versi si osserva facilmente come la disposizione delle brevi e delle semibreve dipende dalla struttura del verso, piuttosto che da una logica modale.

Il fatto che la melodia sia stata aggiunta in seguito è un altro elemento che porta a pensare che la continua variazione dei pattern notazionali sia dovuta al tentativo di ricalcare uno schema metrico irregolare e complesso, come quello di questo *lai*. Molto probabilmente il processo può essere stato il seguente: un copista, fosse esso un musicista o un semplice amanuense, ma comunque una persona fornita di una salda conoscenza della teoria musicale, ha fornito un *nouvel chant* alla lirica. Forse nel primo periodo ha volutamente utilizzato una notazione ritmicamente muta, riferendosi probabilmente anche al *cantus coronatus* di Grocheo, oltre che alla pratica della scrittura monodica nei canzonieri. La polimetria esuberante di questo *lai* può aver suggerito una poliritmia mensurale, utilizzando le varianti di combinazioni che riteneva più funzionali, escludendo significativamente il modo ternario di sole brevi, che in questo contesto avrebbe significato una duplicazione delle *longae* perfette. La combinazione di brevi e semibreve poteva invece essere utile a risolvere il problema dato dall'alternanza di settenari e quadrisillabi maschili, che non poteva facilmente corrispondere ad uno specifico modo ritmico. A monte di questa operazione rimane comunque la dimensione del gioco, dell'astrazione speculativa, ma che, in questo caso forse si caratterizza come una raffinata rarità, opera di un poeta o musicista di formazione clericale, categoria più che diffusa in entrambe le professioni.

Nel suo studio Karp vuole dimostrare come nell'orizzonte culturale dei trovieri fosse presente anche una componente di cultura teorico-musicale, portando nuove armi al fronte mensuralista delle querelle sul ritmo della monodia profana. In parte egli ha ragione, e questa addizione non fa altro che dimostrarlo, ma del resto la teoria musicale era propria di tutto il ceto clericale a cui molti autori della lirica medievale, da Folchetto di Marsiglia fino ad Adam de la Halle, appartenevano. Questo gioco speculativo rappresenta però un'eccezione, un esperimento, piuttosto che una norma.

## Souvenirs d'Artois - Parte I

- Add. n. 18 *Jam mundus ornat*  
Add. n. 19 *Cum splendore Virgo salut*  
Add. n. 20 *Lux superna*  
Add. n. 21 *Virgo mater templum ingreditur*  
Add. n. 22 *Festum novum in celis ordinatur*  
Add. n. 34 *Quant je voi plus felons rire* RS 1503  
Add. n. 36 *Se j'ai chanté sanz guerredon avoir* RS 1789  
Add. n. 41 *A mon pooir ai servi* RS 1081

Tre copisti (A3, A10 e A13) che operano con buona probabilità negli stessi anni, intervengono in varie parti del canzoniere, aggiungendo nuove versioni di melodie che mostrano un forte legame con la tradizione poetica della città di Arras, massimo centro letterario della Francia del Nord nel Duecento. Tutte e tre le mani, una puramente libraria mentre le altre due anche con elementi più chiaramente cancellereschi, sembrano essersi formate nel nord della Francia e presentano una forte patina piccarda. Essi rappresentano uno degli elementi più caratterizzanti della corte angioina, la componente artesianno-piccarda che, dal 1282, con la discesa di Roberto II d'Artois a Napoli, costituirà un vero e proprio canale di comunicazione tra la cittadina di Arras e la capitale del Regno. Le canzoni aggiunte, che rappresentano anch'esse la ricomposizione di liriche precedenti, sono la controparte oitanica dei *descort* provenzali, e raccontano come e con quali modalità la poesia circolava e veniva praticata nella corte partenopea.

Senza seguire un ordine strettamente cronologico, tra l'altro difficile da ricostruire con sicurezza, il primo caso su cui mi soffermo è quello della ricomposizione della canzone Guiot de Dijon *Quant je voi plus felon rire*, a c. 135, una chanson a più *refrain*, la cui melodia è però assente nella sezione francese più antica del *Roi*. Il canzoniere francese T, che è l'antologia più vicina per contenuti al *Roi* ma probabilmente compilata un paio di decenni dopo, ne conserva invece anche la melodia.<sup>35</sup> La particolarità di questa lirica consiste anche nel costituire un'intersezione tra una forma

---

<sup>35</sup> Entrambe le antologie sono di origine piccarda se non proprio artesianna e, come vedremo, sono spesso gli unici a trasmettere le liriche di trovieri attivi proprio ad Arras. Per quanto riguarda la tradizione testuale Schwan fa inoltre derivare entrambi i manoscritti dall'antigrafo comune  $\mu^1$ , sebbene ci siano alcune non trascurabili differenze tra le due antologie e sulla trasmissione delle melodie non sempre sono del tutto compatibili, come mostra il caso di questa canzone di Guiot. In ogni caso, °T rimane sempre un elemento di confronto prioritario.



propriamente strofica, una forma a *refrain*, e, seppur in modo minore, anche una forma eterostrofica. La melodia trasmessa da °T è in effetti a *oda continua*, ossia prima di ripetizioni all'interno della strofa, ma reiterata stroficamente, come proprio della canzone classica. Essa prevede tuttavia alla fine di ogni strofa un che, contrariamente ad altri casi, non si ripete uguale, ma è diverso nella musica e nel testo ad ogni strofa. Essendo il tetragramma apposito rimasto in bianco nel *Roi* (a c. 176), non possiamo sapere se la melodia era la medesima a *oda continua*, ma sicuramente prevedeva diversi *refrains* per ogni strofa. Questa ambiguità formale, un vero e proprio gioco delle forme e dell'ascolto, viene completamente sommerso dalla nuova veste melodica in una struttura completamente *durch-componiert*, analoga a quanto abbiamo visto nelle nuove melodie provenzali. L'*oda continua* dell'addizione cancella perfino il ricordo della forma a *refrain* precedente, tanto che il copista, se si tiene conto della struttura precedente, sbaglia a separare le strofe e anticipa la lettera capitale e tira le due stanghette finali prima del *refrain*, inglobandolo così nella strofe seguente. Questo "errore" può essere spiegato dal fatto che la canzone originale era stata copiata una quarantina di carte dopo, su un altro fascicolo, per cui il copista dell'addizione non aveva sott'occhio la canzone di Guiot. In realtà probabilmente il confronto non interessava, l'assenza della melodia antica era forse solo un pretesto per intonare da capo il testo, che nella prassi ha preso un percorso a parte ed era evidentemente altro, costituendo ormai una pratica separata e locale.

La presenza a c. 159 di *Se j'ai chanté sanz guerredon avoir* tra le addizioni non si spiega invece se non all'interno di un più ampio revival di musiche e liriche artesiane in ambiente angioino. Poiché questo autore è assente in toto dalla sezione francese del *Roi*, e non ve ne è traccia neanche in °T, si tratta di una lirica importata dalla patria. Il testo, attribuito a Robert de Chastel, è presente in °C°K°N°O°R°S°U°V°X°Z ma è anonimo in ben sette testimoni su undici. Una melodia diversa rispetto alla nostra è attestata in maniera più o meno uguale in °K°O°R°V°X, segno di una grande fortuna di questa lirica e della sua melodia. In questo caso, il fatto che anche qui la melodia sia totalmente diversa, oltre che a *oda continua*, può essere segno, ancora una volta di una grande intolleranza verso le forme strofiche da parte dei copisti delle addizioni, oppure confermare che il *Roi* non si trovava in contatto fisico con gli stessi ambienti dove circolava la canzone di Robert. Questo evento contribuisce anche a dimostrare che la melodia non era l'elemento centrale, ma che serviva soltanto a veicolarla da un luogo all'altro e, una volta giunta a destinazione questa poteva essere sostituita con una che fosse più consona ai gusti dei suoi utenti. Fatto è che questa canzone interessava particolarmente, poiché, come abbiamo visto prima, ben due copisti (A12 e A13) iniziati a copiarla, ma solo uno l'ha terminata. Non è chiaro poi se è stata terminata davvero, dato che entrambi ne copiano, o cercano di copiarne soltanto le prime due strofe. A13 tuttavia ha tracciato soltanto i pentagrammi strettamente necessari, senza lasciarne di vuoti, segno che evidentemente aveva

trascritto tutto il materiale in suo possesso. La stessa mano è presente altrove tra le addizioni, ossia a c. 3v, dove copia il *motet enté Bone amouretes m'a souspris*, in cui è innestato il *refrain Bonne amourete me tient gai* vdB 289.

Più complesso invece, il caso del copista francese che rielabora altre due liriche di provenienza artesiana, la canzone di Pierrekin de la Coupele *A mon pooir ai servi* RS 1081, e il *descort* oitanico di Adam de Givenchi *La douce acordance* RS205. Oltre che dai toponimi associati al loro nome, la provenienza artesiana di entrambi i trovieri è confermata dalla trasmissione delle loro liriche nel *Roi* e in T, antologie simili, come sappiamo, e compilate secondo i gusti lirico-musicali d'area piccardo-artesiana, nel corso della seconda metà del secolo. Sia Pierrekin che Adam, sono trovieri attivi molto probabilmente entro gli anni sessanta-settanta del Duecento, ma la loro fortuna deve essere stata relativamente breve, visto che nessun altro canzoniere successivo, come °K o °N, ne contiene traccia. La ripresa nelle addizioni di due poeti scarsamente assenti dalle antologie successive, può suggerire che si tratti di una moda cristallizzata, che continuava, anche a qualche decennio di distanza, in luoghi distanti da quelli in cui ebbe origine. Musicisti, poeti e copisti piccardi della corte angioina forse continuavano a tenere in vita, anche attraverso una sua rielaborazione sostanziale, la memoria della vita culturale *arrageois*.

Su Pierrekin de la Coupele non si sa molto, ma qualcosa riusciamo a dedurre dalla ricca miniatura che il *Roi* ancora conserva all'inizio della sua sezione dove egli è rappresentato su un trono e incoronato. Seppure i compilatori del *Roi* non abbiano dedicato a Pierrekin neanche un fascicolo intero, anche per via del suo ridotto canzoniere, la sua sezione è stata comunque adeguatamente

collocata sul recto della c. 163 e dotata di una raffigurazione celebrativa. Pierrekin è rappresentato incoronato su un trono, nell'atto di suonare una viella. La corona, il sontuoso sedile policromo e il baldacchino, che discende simmetricamente sopra di lui, gli conferiscono un'autorità regale. Tuttavia, come è evidente dalla mancanza di qualsiasi titolo feudale nella rubrica e dalla sua collocazione tra i trovieri borghesi, non si tratta di una regalità di tipo nobiliare. L'atto di



suonare, o forse cantare accompagnandosi alla viella, riguarda invece una qualifica professionale, ossia quella del *jongleur*. La sua incoronazione, rappresentata nella miniatura, è quindi chiaramente di tipo artistico. Non si tratta però di un'incoronazione poetica, o meglio, non è assimilabile all'alloro, come quella che l'umanista Petrarca ricevette nel 1341 in Campidoglio, ma una pratica ancora di origine feudale, seppur traslata sul piano poetico-musicale. La corona e l'epiteto regale erano premi di agoni poetici, come il *Puy d'Arras* o di altre città del nord della

Francia, animate soprattutto da corporazioni giullaresche. Il termine *roi* è inoltre attribuito spesso a poeti e musicisti di particolare fama, come il *jongleur* Adenet, detto appunto, *le roi*, che aveva seguito a Napoli la famiglia artesiana dei Dampierre.<sup>36</sup>

Nonostante la sua tradizione ridotta a soli due testimoni, Pierrekin era quindi un troviero di qualche merito, e probabilmente molto popolare, almeno fino all'ultimo quarto del secolo, il che giustifica la ripresa di una sua canzone nella vita culturale dei piccardi attivi a Napoli. In questo caso,

<sup>36</sup> Sui *Puys* della Francia settentrionale cfr. ROSANNA BRUSEGAN, *Culte de la Vierge et origine des puys et confréries en France au Moyen Age*, «Revue des langues romanes» XCV (1991), 31–58 e CAROL SYMES, *The Confraternity of Jongleurs and the Cult of the Virgin: Vernacular Devotion and Documentation in Medieval Arras*. In DOROTHEA KULLMANN (ED) *The Church and Vernacular Literature in Medieval France* pp. 176–97. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2009. Sulla presenza di Adenet a Napoli cfr. FRANCESCO SABATINI, *Napoli Angioina: cultura e società*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1975; p. 37 e ora anche JEAN DUNBABIN, *The French in the Kingdom of Sicily (1266 -1305)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

non abbiamo un'alta melodia con cui confrontare la versione aggiunta nel *Roi*, dato che sia la sezione antica di questo codice, sia °T hanno conservato solo il tetragramma vuoto. La versione copiata da A3 a c. 210r è, come prevedibile, anch'essa eterostrofica, sebbene, tuttavia la forma originaria dovesse essere ancora una *chanson a refrain*. La nuova melodia però, in questo caso, mantiene ancora qualche elemento reiterativo, sia conservando il *refrain* finale, ma, in questo caso, anche ripresentando il tema del primo verso della composizione all'inizio di ogni strofa. La forma ad *oda continua* appare perciò racchiusa tra due elementi ripetuti: il *refrain* finale e la ripresa della melodia del primo verso, quasi ad eco. Forse questa struttura ibrida, è il frutto di un semplice gioco delle forme, che alterna innovazione e reiterazione nel processo di ascolto, oppure la melodia del primo verso è l'unica parte superstite della forma più antica?

Il copista di questa canzone sembra mostrare inoltre un certo interesse nel giocare con le forme, poiché sempre alla sua mano si può ricondurre il ciclo di inni latini a tema mariano che egli copia nelle ultime carte del booklet di Thibaut de Champagne (cc. 77-78). I coniugi Beck, primi a segnalare l'esistenza di queste liriche latine, li definiscono cinque inni riservati a cinque momenti differenti delle festività mariane, in ordine: la natività della Vergine, l'Annunciazione, la presentazione di Cristo, la purificazione di Maria e infine l'Assunzione.<sup>37</sup> Nonostante i brani siano stati copiati in maniera indipendente, non si tratta tuttavia di cinque composizioni autonome, destinate a specifiche celebrazioni liturgiche, ma, più probabilmente un unico ciclo encomiastico in onore della Vergine. Anche alla base di questi inni, differenziati oltre che dalla melodia, anche da una diversa struttura metrica, c'è un'altra lirica, di cui questo ciclo, costituisce, ancora una volta, una rielaborazione. Nella musica e nella struttura metrica, se considerati unitamente, questi brani latini sono il *contrafactum* di un *descort* del troviero Adam de Givenci, *La douce acordance*, già presente nella sezione francese antica.

Anche Adam è un troviero dell'Artois, contemporaneo a Pierrekin, e anche nel suo caso le sue liriche sono trasmesse quasi esclusivamente dal *Roi* e da T. Egli è inoltre co-autore di due *jeu parti*, uno con Guillaume le Vinier (RS1085), forse tra i più famosi dei trovieri borghesi della sua generazione, ed un altro con Jean Bretel (RS1443), quest'ultimo però si trova anche nel canzoniere francese W a c.29v, inserito tra le "partures" di Adam de la Halle. *La douce acordance*, nonostante il nome, si configura metricamente come *descort*, seppure il poeta giochi continuamente con i due poli semantici *acort/descort*. Il rapporto tra "originale" e "variante" tuttavia in questo caso è molto meno lineare, dato che la melodia su cui avviene la contraffattura, non neanche essa un'originale ma un'aggiunta successiva. Nella sezione francese, alla c. 158v, dove è copiato il *descort*, si nota che la

---

<sup>37</sup> JEAN BECK, LOUISE BECK *Les chansonniers...* cit., pp. 175 e sgg.

scrittura, per altro mensurale, non è la stessa del copista principale del codice, ma si tratta di una mano anch'essa successiva, che opera nel contesto delle aggiunte sui tetragrammi vuoti.<sup>38</sup> Al raffronto, prezioso anche in questo caso, con il canzoniere °T ne risultano due melodie completamente diverse; ci troviamo quindi di fronte a due livelli di successiva rielaborazione. La mano musicale B aggiunge una nuova melodia, compatibile con la struttura del *descort* di Adam, in un secondo momento A3, scompone il *descort* e lo trasforma in cinque brani, che raccontano la vita di Maria. Questa operazione di conversione dalla materia profana a quella sacra, non è un'azione da condurre però al di fuori della sfera cortese, o meglio cortese di declinazione borghese come da tradizione artesiana, ma appartiene alla stessa cultura della lirica oitanica.

Nelle carte iniziali del *Roi*, si collocava un gruppo di tre canzoni francesi a tema mariano in onore della vergine e di cui ancora oggi ne rimane la terza *Virgene pucele roiaus* RS388. Questa e le altre due canzoni, attribuite a Guillaume le Vinier, sono solo alcuni degli esempi di lirica profana d'ispirazione devozionale praticata da molti tra i trovieri borghesi del nord. Anche la canzone di Robert de Chastel, conosce infatti un *contrafactum* a tema mariano, ossia l'anonima *La volentes dont mes cuers est ravis* R1607. *La douce acordance* e il polittico latino sulla vita della Vergine, non sono quindi due oggetti culturalmente distinti e contrastanti, uno opera di poeta *laico* e l'altro di un canonico, bensì le due facce della stessa medaglia, così come i due ruoli erano frequentemente coincidenti, soprattutto nei poeti non nobili. L'elemento mariano, inoltre, seppure fosse un culto ovviamente molto diffuso, rappresenta una caratteristica specifica dell'ambiente *arrageois*. Delle due costituzioni più importanti che regolavano la vita culturale del capoluogo artesiano, ossia il *Puy* e la *Confrérie des jongleurs et bourgeois*, la confraternita era infatti strettamente legata al culto mariano. Oltre alla leggenda che vedrebbe un intervento della Vergine alla base della sua fondazione, la confraternita era anche chiamata *Confrérie de Notre Dame*. La confraternita era legata anche all'omonima cattedrale della città e nasce, in origine, proprio come un'istituzione religiosa di carità, gestita da laici. L'utilizzo di una melodia profana per un polittico mariano, non costituisce alcuna contraddizione, soprattutto nell'ambiente dei *jongleurs* borghesi d'Arras, contraddistinto da una doppia natura profana e clericale.

## **Le danze del re di Sicilia.**

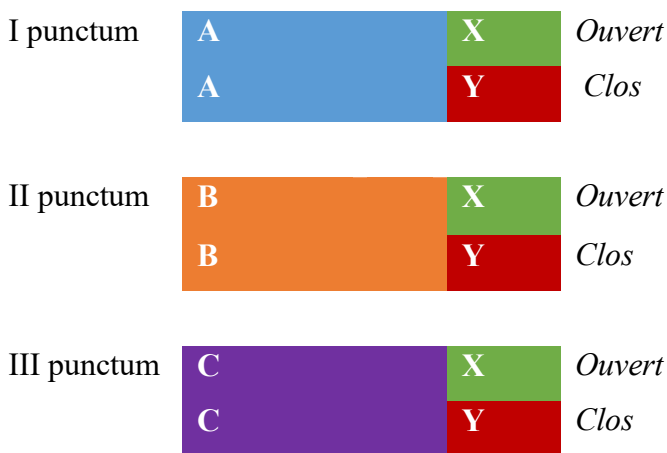
Add. nn. 12 -13 *Danse*

Add. nn 25 – 33 *Estampies royales, Dansse Real*

---

<sup>38</sup> È la mano B, che ho descritto nel primo capitolo e che interviene in numerosi punti.

Un ulteriore tassello si pone ad arricchire, ma anche complicare, il mosaico di generi che appare nelle addizioni del *Roi*, ossia le undici danze strumentali. Almeno tre mani diverse intervengono in due diversi punti con caratteristiche diverse. Il primo e più significativo gruppo è copiato alle cc. 103 – 104, e si trovano raccolte otto danze di media e lunga estensione, ognuna numerata come *estampies royale\real* ed un'altra più piccola col nome di *dansse real*. Il secondo, quanto meno per grandezza, è dato da due piccole danze, copiate sulla colonna b di c. 5r, la cui seconda soltanto è dotata di un'indicazione paratestuale che la definisce come *danse*. Sebbene copiate da mani diverse, le *estampies* fanno parte da un progetto di copia che, si può supporre fosse inteso come unitario, ma che poi il primo copista (A6) non ha completato. A6 copia soltanto le prime quattro danze e mostra una chiara conoscenza della forma ed è in grado di rappresentarla in maniera chiara anche a livello visivo, tramite una *mise en texte* abbastanza limpida. La struttura dell'*estampie*, che esemplifico con lo schema qui sotto, è articolata in diverse sezioni, chiamate *puncta*, secondo la definizione di Grocheo. Ogni *punctum* si ripete due volte, insieme ad un *refrain*, che si presenta la prima volta con terminazione *ouvert*, la seconda con terminazione *clos*.



Il copista utilizza una vera e propria abbreviazione per indicare l'*ouvert* e il *clos*, e dopo ogni *punctum* cita soltanto la prima *ligatura* del *refrain* per indicarne la ripetizione alternata. La chiarezza nell'esposizione formale può probabilmente suggerisce che egli trascriveva evidentemente con un antigrafo davanti, come è confermato anche da alcuni errori classici dei meccanismi di copia. Tuttavia questo non spiega perché il copista seguente presenti una stesura meno chiara e molto più affastellata.

Il copista A6 infatti non ricorre a questa stessa tecnica e preferisce ricopiare ogni volta l'*ouvert* e il *clos*, il che ne fa derivare anche una scrittura più caotica:



Nel caso della *dansse real*, le tracce di alcune erasure sembrano mostrare che egli doveva essere incerto sulla struttura formale del brano, e che ripensasse sul significato della formula finale: se intenderla come un abbreviazione dell'*ouvert* e *clos*, oppure come una semplice chiusura del *punctum*. La minore



lunghezza del brano, e l'incertezza riguardo la sua forma precisa, portano invece a supporre che A6 stesse prendendo questa danza da un'altra fonte rispetto alle *estampie*, che hanno invece una forma relativamente più ampia e articolata. Di fatti i paratesti di questa pagina, come ho detto sopra, non sono della stessa mano che ha notato la musica ma della mano A19, copista di un *rondeau* a c. 5v. Inoltre la situazione si complica ulteriormente se si incrociano anche i dati paleografici e linguistici nei paratesti, fino a raggiungere un corto circuito: se la scrittura mostra dei tratti fortemente compatibili con una cancelleresca francese, la lingua mostra un evidente provenzalismo nell'aggettivo *real*, contrapposto al *royal* della mano precedente.<sup>39</sup> Anche nelle prime quattro *estampie*, copiate da A6, la scrittura libraria, definita da Haines come *rotunda*, e in effetti compatibile, in prima analisi, con una libraria meridionale, se non italiana, non concorda con la patina piccarda che emerge dalla grafia dell'affricata nel numerale *tierche*.<sup>40</sup> Questo ibridismo, tuttavia, non è un elemento di eccessivo disturbo, se si immagina la contaminazione linguistica e culturale che animava la corte angioina.

Si può però cercare di trovare il bandolo della matassa, e cercare di ricostruire l'ordine degli eventi. Il primo scriba (A6) segue un progetto ben preciso e, come dimostrato, ha una conoscenza adeguata del repertorio che maneggia. Egli inizia il suo lavoro sull'ultima colonna del recto, rimasta incompleta, e traccia il recto e il verso della c. 104 con undici file di pentagrammi su due colonne, utilizzando un rastro, più ovviamente il resto della colonna precedente. Il suo obiettivo è quello di una copia formale, armonizzata, il più possibile con la *mise en page* del canzoniere ma egli, per qualche motivo, come sempre ignoto, non porta a termine il suo lavoro. Completa il suo lavoro un copista meno esperto (A7), forse con meno conoscenza del materiale, o più semplicemente più impreciso. Forse nel piano di A7 erano previste solo le otto *estampies* e decide di riempire lo spazio

<sup>39</sup> Cfr. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò ...* p. 124.

<sup>40</sup> Cfr. HAINES, *The musicography ...* p. 161.

avanzato con un altro brano, più corto, che forse prende da un'altra fonte, ma la cui copia sicuramente lo pone in qualche difficoltà, giacché cancella e riscrive almeno una volta, la fine di ogni *punctum*, indeciso se le ultime note siano un *refrain* o meno. In un momento successivo A19, che aveva già aggiunto, o aggiungerà il suo *rondeau* a c. 5v, aggiunge le rubriche, proseguendo la numerazione delle *estampies* ma assegnando all'ultimo brano la più generica definizione di *danse*. Non è possibile forse andare oltre, né è possibile avere una cronologia precisa delle mani, sulle sole analisi delle grafie, men che meno della notazione, tutto può essere avvenuto contemporaneamente o a distanze più o meno ravvicinate, ma sicuramente nello stesso ambiente. Più mani, di diversa formazione e con diverse competenze hanno avuto libero accesso, in momenti separati. Tutti gli scribi condividevano lo stesso contesto, o non mi spiega la disinvoltura con cui operavano trascrivendo un repertorio, come quello delle danze strumentali, che non aveva sicuramente grande diffusione scritta. Che questa sia davvero la prima attestazione di musica strumentale scritta, o sia soltanto l'unica pervenuta, forse poco importa, se prima non comprendiamo che collocazione potesse avere questo repertorio nel sistema dei generi del tempo.

Perché della musica strumentale, priva completamente della componente poetica e testuale, veniva collocata in un manoscritto di lirica cortese e di polifonia? Per consuetudine si ritiene che la prassi strumentale appartenga alla tradizione giullaresca, al lato meno elevato dell'intrattenimento cortese e quindi non ne sia necessaria, né forse conveniente, la scrittura. In questo caso invece, non solo viene trascritta, ed anche con una certa cura, seppur inizialmente e riceve perfino delle rubriche. Il paratesto è un elemento assente nelle addizioni, per motivi articolati che vedremo alla fine di questo capitolo, tuttavia qui, non solo appare in maniera dettagliato, ma conferisce perfino autorità regale. Delle danze strumentali, testimonianze di una pratica strumentale, diffusa ma in qualche sempre ignorata dalla tradizione manoscritta, qui riceve la "promozione" alla qualità di testo e, in qualche modo, perfino di "opera" chiusa. Per comprendere meglio questo evento, può essere d'aiuto quanto scrive Grocheo riguardo le forme strumentali. Sebbene egli costruisca un sistema di generi tanto complesso quanto astratto, nell'*Ars Musice* il teorico francese dà una delle descrizioni della pratica musicale del suo tempo più precise che sia ad oggi arrivata.

Nella sezione dedicata alla musica *simplici seu vulgali*, categoria in cui colloca tutte le pratiche musicali non liturgiche, egli dedica ampio spazio alla descrizione delle forme strumentale, soprattutto i due generi del ductia e dell'estampie. Soprattutto all'estampie Grocheo riconosce un elevato valore morale:

«12.6 Stantipes vero est sonus illeteratus habens difficilem concordantiarum discretionem per puncta determinatus. Dico autem habens difficilem et cetera. Propter enim eius



difficultatem facit animum facientis circa eam stare et etiam animum advertentis. **Et multotiens animos divitum a prava cogitatione divertit.** [...]»

«12.6 Una *stantipes* è un suono senza lettere, che presenta una difficile organizzazione delle concordanze determinata dai *puncta*. Dico “presenta una difficile”, eccetera, poiché, a causa della sua difficoltà vi tiene concentrato l’animo dell’esecutore e dello spettatore e **spesso distrae l’animo dei ricchi da pensieri perversi**». <sup>41</sup>

L’elemento più interessante che emerge da questo breve frammento è per l’appunto la capacità che Grocheo attribuisce a questo genere di distrarre i ceti elevati dai pensieri impuri, che evidentemente potevano insorgere durante la danza. Non si tratta però di una filiazione passiva dalla teoria degli *ethoi* di derivazione neoplatonica, in quanto non si tratta di una quietazione dell’animo a livello sensibile irrazionale. L’*estampie* sembra invece portare l’ascoltatore a un tipo di attenzione razionale in cui, concentrato sulla complicata struttura formale, è distratto da altri tipi di stimoli corporei. L’*estampie* quindi proporrebbe, secondo Grocheo, una forma di danza adatta alla vita cortese ed epurata dal suo lato più dionisiaco e sensuale. Non è chiaro cosa Grocheo intenda con precisione per *difficilem concordantiarum discretionem*, ossia se si riferisca alla concordanza sonora, ossia delle note finali di ogni *punctum*, oppure alla complessità dell’articolazione formale in *puncta*, ciascuno con materiale melodico diverso e spesso anche con differenti pattern ritmici.

L’*estampie* è quindi considerato come un genere elevato, che permette persino un controllo sociale sul corpo, nel contesto delle attività cortesi. Ed è significativo in tal senso anche la definizione che Grocheo dà dello specifico strumento che egli ritiene più idoneo alla pratica strumentale, vale a dire la viella. Se già solo gli strumenti a corda sono infatti ritenuti i migliori ( vedi 12.2 «instrumenta cum cordis principatum optinent» ) la viella è uno strumento perfino paragonabile all’anima intellettuale di Aristotele:

«12.2 [...] Et adhuc inter omnia instrumenta cordosa visa a nobis, viella videtur prevalere. Quemadmodum enim anima intelleciva alias formas naturales in se virtualiter includit [...]: Ita viella in se virtualiter alia continet instrumenta. Licet enim aliqua instrumenta suo sono magis moveant animos hominum puta in festis,

---

<sup>41</sup> Il testo è preso dalla nuova edizione: CONSTANT J. MEWS, JOHN N. CROSSLEY, CATHERINE JEFFREYS, LEIGH MCKINNON, CAROL J. WILLIAMS (EDD), *Johannes de Grocheio, Ars Musice*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2011. La traduzione italiana, qui e avanti, è mia.

hastiludis et torneamentis tympanum et tuba: **In viella tamen omnes forme musicales subtilius discernuntur».**

«12.6 E tra tutti questi strumenti a corde che abbiamo visto, si vede prevalere la viella. Perché come l'anima intellettuale include in sé virtualmente le altre forme naturali [...], così la viella contiene in sé virtualmente gli altri strumenti. Sebbene anche altri strumenti, come il tamburo o la tromba, col loro suono muovono di più l'animo degli uomini durante le feste, i giochi di lancia o i tornei, **sulla viella tutte le forme musicali si comprendono più sottilmente».**<sup>42</sup>

La viella è lo strumento grazie a cui la ragione domina sui sensi, preferibile ad altri strumenti che, seppur più immediati nella comunicazione emotiva, non sono idonei come questa ad un ascolto ideale, prevalentemente razionale. Non è sicuro che l'*estampie* sia un genere eseguibile esclusivamente alla viella, poiché Grocheo ci dice che è proprio del buon artista introdurre sulla viella «*omnen cantum et cantilenam et omnem formam musicalem*».<sup>43</sup> Tuttavia, il binomio viella/*estampie* è confermato fin dalla prima attestazione che abbiamo di questo genere strumentale, ossia la celebre *razo* di *Kalenda maia*, in cui Raimbaut de Vaqueiras racconta di aver composto la sua *estampida* sulla melodia di un'*estampie* eseguita sulla viella da due musicisti francesi.<sup>44</sup>

Alcuni elementi melodici che ricorrono frequentemente in tutte le otto *estampie* e nelle tre danze del *Roi*, sembrano poter derivare direttamente dalla pratica di uno strumento a corde sfregate, come la viella. Il primo e il secondo *punctum* dell'*estampie* qui riportata, si apre con una formula discendente/ascendente di quinta o nel secondo *punctum*, di quinta, e si ritrova spesso come principio melodico nelle danze strumentali del *Roi*. Questo disegno, soprattutto in posizione iniziale, può derivare proprio dalla pratica su uno strumento a corde, accordate per quarte o quinte, come i cordofoni simili alla viella. Anche la frequente presenza di ribattuti, che caratterizzano tutta la prima metà del quarto *punctum*, e l'incipit del quinto, trovano più senso se eseguiti su uno strumento a corde, che li può eseguire agevolmente su due arcate, che non su uno strumento a fiato che dovrebbe invece interrompere il flusso d'aria in continuazione.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem* 12. 3. Sottolineo qui come Grocheo definisca il viellatore un *bonum artifex*, riconoscendo al musicista una qualifica professionale, se non artistica.

<sup>44</sup> La *razo* si legge nel codice \*P a c. 48 r. Edita in JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER-HERMAN SCHUTZ *Biographies des troubadours. Textes provençaux des xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, E. Privat/Paris, M. Didier, 1950. p. 465

La presenza delle *estampie* nello *Chansonnier du Roi* non è quindi casuale, né tantomeno estranea al contesto elevato e cortese che lo ospita. Se diamo fede alle affermazioni di Grocheo, l'*estampie* è un genere che trova il suo posto in un ambiente socialmente elevato, come pratica musicale raffinata e tra le più elevate. Tale discorso Grocheo lo estende anche al *ductia*, che una danza meno complessa e articolata di solito in tre soli *puncta*, e in cui possiamo ritrovare la struttura formale dei brani rubricati come *danse* o *dansse real*.<sup>45</sup> Il termine *ductia* non sembra comunque avere la stessa fortuna di quello di *estampie* che invece è di gran lunga più attestato, per cui i copisti potrebbero aver chiamato un *ductia* col termine di *danse*, più generico ma forse a loro più familiare.

Alla fine del Duecento, contemporaneamente o poco dopo la stesura dell'*Ars musicae*, si assiste ad una sorta di nobilitazione dei generi strumentali e dello statuto del musicista professionista, di cui lo stesso Grocheo è testimone. Forse allora le addizioni strumentali di questo manoscritto non sono le prime attestazioni del genere, ma semplicemente la prima rimasta di un processo di "letteralizzazione" della musica strumentale che iniziava in quegli anni per poi affermarsi nel secolo successivo tra le carte di manoscritti come il codice di Londra, Robertsbridge o Faenza.<sup>46</sup> Credo però che un elemento in più possa aver favorito la trascrizione di queste *estampies*, ossia l'aggettivo di "royale/real" riportato nel paratesto. A funzione di vero e proprio lasciapassare per accedere alla dignità della carta, e soprattutto di una copia ufficiale e come quella che è stata riservata alle *estampies*, sia stato il loro epiteto regale. Il contesto è quello di un ambiente elitario e ristretto di cui si vuole trasmettere un corpus di testi, e soprattutto un repertorio di pratiche musicali e coreutiche. Non stupisce allora che vengano trascritte, in parte anche con una certa cura estetica, quel repertorio di danze strumentali che si eseguivano nella corte angioina. Il termine *royal/real* allora vuole essere una garanzia di qualità, quasi come a voler giustificare la loro presenza in un'antologia poetica così importante, costruita nella maggior parte secondo l'ordine di gerarchia sociale. Accanto a re, duchi, principi e altri signori feudali, le *estampies* e le danze possono trovare posto a sedere, proprio in quanto danze del re di Sicilia.

## Souvenirs d'Artois – Parte II

---

<sup>45</sup> Conta invece quattro *puncta* la danza senza nome trascritta a c. 5v, prima di quella rubricata. Grocheo riferisce che esista una terza forma, solitamente in quattro *puncta* che egli chiama *nota*, ma che comunque possono essere definite come *ductia* o *estampies* imperfette. (13.3)

<sup>46</sup> È dibattuto invece se il mottetto riportato nel Bamberg a c. 63v, dal tenor *In seculum viellatoris*, fosse realmente strumentale.

- Add. n. 1 *U despit des envieus* vdB 153  
 Add. n. 4 *J'aim bele dame et de no[m]* M 1069  
 Add. n. 5 [*Dorme cuer on'a nul bien*] M 1070  
 Add. n. 6 *Hé, très douce amouretes* M 1071  
 Add. n. 7 *L'autrier lès une fontaine* M 1072  
 Add. n. 8 *Bone amouretes m'a souspris* M 1073  
 Add. n. 9 *Vous le deffondes l'amer* M 1074  
 Add. n. 10 *J'ai un chapelet d'argent* M 1075  
 Add. n. 11 *Trop ai esté lonc tant mus* vdB 154  
 Add. n. 14 *Joliment du cuer, du cuer* M 1076  
 Add. n. 15 *J'ai bele dame amée* vdB 155  
 Add. n. 16 *Se je chant et sui envoisiés* vdB 156  
 Add. n. 42 *Jolietement m'en vois* M 1076a  
 Add. n. 43 *J'aim loiaument en espoir* M 1076b

Anche il folto gruppo di cosiddetti “*motets entés*” e di *rondeaux* è facilmente riconducibile alla componente artesiana piccarda delle addizioni. Se ne trova conferma già da un primo sguardo a quei *refrain* utilizzati dei *motet entés*, citati anche in opere differenti:

Titolo	<i>Refrain</i>	Altre attestazioni
<i>Hé, très douce ...</i>	vdB 873	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Herbert (?) <i>Chans d'oixiaux et fuelle et flour</i>, RS2035</li> <li>- <i>Hé, très douces amouretes</i> (180) / <i>D'amors esloigniés</i> (181) / [IN SECLUM] (M13)</li> </ul>
<i>Bone amouretes ...</i>	vdB 289	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Jacquemart Giélée <i>Renart le nouvel</i>, v. 2552 ;</li> <li>- Pierrin d'Angicourt <i>Quant je voi l'erbe amatir</i>, RS1390.</li> <li>- Adam de la Halle, <i>Bonne amourete me tient gai</i>, <i>rondeau</i> 82</li> </ul>
<i>L'autrier les une ...</i>	vdB 1802	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Matthieu le Poirier <i>Court d'Amour</i>, vv 3461-2</li> </ul>
<i>Vous le deffonder ...</i>	vdB 1859	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Jacquemart le Gielee <i>Renart le nouvel</i>,</li> </ul>

		v. 6912; - <i>Ballete a refrain Trop me repent, mais tart me sui perçue</i> RS2069 - <i>Qui Amours veut maintenir</i> (880) / <i>Li dous pensers</i> (881)/ <i>Cis a cui je sui amie est cointe et gai</i> - <i>Salut d'Amors III, Amors qui m'a en sa justise</i>
<i>J'ai un chapelet ...</i>	vdB 985	- <i>Matthieu le Poirier Court d'amour</i> 3607a/b

La maggior parte dei *refrains*, ovvero tutti tranne vdB 873, è attestata anche in opere letterarie e musicali strettamente legata alla cultura piccarda della seconda metà del secolo.

L'esempio più significativo è il vdB 289 che ricorre esclusivamente in autori piccardi, come in Jacquemart le Gielee, attivo a Lille nella seconda metà del Duecento, Perrin d'Angicourt e Adam della Halle, ma anche per quelli restanti la localizzazione rimane abbastanza serrata. I *refrain* vdB 1802 e vdB 985 si ritrovano unicamente nella *Court d'Amour* del piccardo Matthieu le Poirier, mentre il *refrain* vdB 1859 mostra una diffusione geograficamente più inclusiva, comparendo, oltre che nel *Renart*, anche in una *ballete* del canzoniere °I, in un *Salut d'Amors*, e in un mottetto polifonico. Nel complesso, la maggioranza dei *refrains* rivela una particolare fortuna nella Piccardia di fine secolo, elemento che avvicina quest'ultimo gruppo di addizioni alle canzoni eterostrofiche che abbiamo visto poco sopra. È infatti proprio uno dei copisti delle canzoni il copista A13, a inserire il *motet entè* costruito su *Bonne amourete me tient gai*. Ardis Butterfield ha rintracciato, tra l'altro, un forte legame soprattutto tra i *refrains* del *Renart del Nouvel*, le *balletes* di Douce 308, e le pratiche poetico-musicali dei *Puys* dell'estremo nord della Francia, sottolineando come alla base di questi ed altri testi sembri sottostare un comune *corpus di refrains* <sup>47</sup>

<sup>47</sup> ARDIS BUTTERFIELD, *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. pp. 137 – 142. Questa rete intertestuale comprende anche altri testi tra cui i almeno due *Jeux* di Adam de la Halle e *Le Tournoi de Chauvency* di Jacques Bretel. Di quest'ultimo Van der Boogaard ha individuato per primo i rapporti intertestuali con il *Renart le Nouvel*. Cfr. NICO H. J. VAN DEN BOOGAARD, *Jacquemart Gielée et la lyrique de son temps in Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Gielée et leur temps*, Actes du Colloque de Lille, octobre 1978 a cura di H. Roussel et F. Suard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 333-353.

Nell'ambito di uno specifico ambiente, geograficamente limitato, s'agisce con una certa densità un rete intertestuale che intreccia diversi generi, lirica, romanzi, canzoni da ballo (*rondeaux* e *ballettes*) nonché il mottetto francese polifonico. Secondo Jennifer Saltzein, riguardo questo deposito di *refrains* può parlare di un vero e proprio discorso intertestuale comune, che si declina in un forte senso di appartenenza civica e di identità locale.<sup>48</sup> Come anche per le canzoni e gli inni mariani che abbiamo visto poco fa, è proprio attorno alle attività giullaresche locali, come i *Puys* cittadini, la *Confrérie* di Arras che orbita l'universo di *refrains* artesiani. Riguardo la centralità dei *Puys* rispetto alla società *arrageois*, Carol Symes sostiene infatti che «was one of the first entities—clerical or lay—to develop a vocabulary of power based in the vernacular and articulated through texts».<sup>49</sup>

Seppure i *refrain* utilizzati dai *rondeaux* non siano attestati altrove, anche questi appartengono allo stesso ambiente dei *motets entés* e delle canzoni. Non solo infatti sono per la maggior parte copiati negli stessi spazi e dalle stesse mani che trascrivono i *motets*, ma tra i due generi è evidente una somiglianza nel loro modo di utilizzare *refrains*. Non è un caso che queste due forme si trovino spesso accomunate nelle sezioni finali di alcuni canzonieri come il canzoniere °I o °a. Prima però di entrare di discutere su che cosa sia in sostanza i *motets entés* o su come i contemporanei potessero intendere questa rubrica, problema che non ha ad oggi una risposta definitiva, è necessario ripartire proprio dal *refrain*.

Quale che sia l'origine dei *refrains*, che derivino dai *rondelet* antichi, come sosteneva Alfred Jeanroy, ovvero che si tratti delle ultime tracce di una tradizione orale para-cortese, o ancora di testi dotati di propria autonomia, quello che ci interessa ora è evidenziare la loro funzione di minimo comun denominatore di gran parte delle pratiche letterarie e musicali in lingua d'oïl.<sup>50</sup> Prendiamo come esempio uno dei *refrains* utilizzati nei *motets entés* del *Roi*, il vdB 289.



<sup>48</sup> JENNIFER SALTZTEIN, *The refrain and the rise of the vernacular in medieval French music and poetry*, Cambridge, D.S. Brewer, 2013. Cfr. in particolare il capitolo 3 *Vernacular Wisdom and Thirteenth-Century Arrageois Song*, p. 80 e sgg.

<sup>49</sup> CAROL SYMES, *The Confraternity ...* p. 178.

<sup>50</sup> La tesi è sostenuta in ALFRED JEANROY, *Chansons, jeux partis et refrains inédits du XIIIe siècle*, Toulouse, Privat, 1902. Una storia aggiornata della fortuna critica del refrain si legge in JENNIFER SALTZTEIN, *The refrain ...* cap. 1, p. 8 – 10.

Nella struttura tipica del *rondeau* di fine duecento, il *refrain* è normalmente un distico con melodia sempre **AB** da cui si genera la forma classica: **A B a A a b A B**. Contrariamente però alla maggior parte dei *refrains*, *Bone amourete* non è propriamente un distico, bensì un singolo verso. Nel *Renart le nouvel* infatti, esso occupa un solo *octosyllabe*, metro tipico della narrativa in versi antico francese, contrariamente ad altri *refrains* citati nel romanzo, che solitamente occupano la consueta lunghezza di due versi e su due tetragrammi. Inoltre anche nella canzone RS1390 di Pierrin d'Angicourt il *refrain* prende un solo *octosyllabe*, a conferma che questo *refrain* non sembra essere stato originariamente un distico.

Nel caso della sua presenza nel *rondeau* di Adam de la Halle, voce interna, questo tuttavia viene diviso nei suoi due emistichi e formando una coppia di versi particolarmente brevi ( 4' + 3 ) da cui derivano poi le rime e la melodia del *rondeau*.

La struttura del *rondeau* non è altro che una sorta di estensione, per ripetizione, del *refrain*, che contiene tutto già tutto il materiale musicale e rimico del componimento. Contrariamente a quanto riteneva Jeanroy, il *refrain* non è un frammento di *rondeau*, che percorre poi una vita autonoma, o quanto meno non questo fenomeno non rappresenta la norma. Come ha dimostrato Mark Everist, la genesi di alcuni esempi direttamente da mottetti francesi, derivati da clausole preesistenti, mostra come molti *rondeau* siano successivi agli stessi *refrain* che ospitano<sup>51</sup>. In questo caso, il *refrain* non solo sembra essere, se non precedente almeno contemporaneo alle altre attestazioni, ma sembrerebbe anche un adattamento forzoso. Come abbiamo visto, un singolo verso, originariamente

---

<sup>51</sup> MARK EVERIST, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. P. 75 e sgg.

un'*octosyllabe*, viene letteralmente spezzato in due e trasformato in un distico, segno evidente che la funzione del *refrain* è qualcosa che evade anche il suo limite metrico.



*Bonne amourette*

*Me tient gay.*

Ma compaignete,

*Bonne amourette*

Ma canconnete

*Vous dirai*

*Bonne amourette*

*me tient gay*

Anche il *motet entè Bone amourettes m'a souspris* M1073 utilizza il *refrain* nella stessa maniera del *rondeau* di Adam de la Halle, inserendo però tra i due elementi nuovi versi e melodia.

Nel caso di *Bonne amourette m'a souspris* troviamo infatti una particolare elaborazione del *refrain*, a partire già dallo schema metrico. La prima delle due sezioni del *refrain* (**A**) viene completata da un secondo emistichio di tre sillabe che sembra voler riportare il verso alla forma dell'*octosyllabe* originario; stesso procedimento si osserva anche con la sezione **B**, a cui viene fatto precedere un emistichio a completare il verso. La struttura del testo è perciò particolarmente regolare, soprattutto rispetto agli altri esempi del genere riportati tra le addizioni: otto versi, tutti *octosyllabes* maschili, tranne il penultimo, in rima A *-is*; B *-ai*. La musica contraddice solo parzialmente questo schema, separando i versi con una pausa in due punti, ossia nell'terzultimo verso, dove però la cesura può avere semplicemente la funzione di marcare la rima interna, e nell'ultimo dove la parte **B** è separata con una pausa. Soprattutto quest'ultimo caso, la pausa sembra essere poco significativa, sia perché la rima *-ours* rimarrebbe completamente irrelata in un testo che aspira invece alla regolarità metrica, e



sia perché nel contesto delle addizioni del *Roi* le pause hanno tendenzialmente una funzione talvolta velleitaria.<sup>52</sup>

*Bone amourete* m'a souspris  
 D'amer bele dame de pris  
 Le cors a gent et cler le vis  
 Et pour l'amour trai grant esmai  
 Et ne pourquant je l'amerai  
 Tant con vivrai /De fin cuer vrai  
 Car l'esperance ke j'ai  
 De chanter toujours /*Me tient gai*

A	a	a	b	b	b	b	B
8 (5+3)	8	8	8	8	8 (4+4)	7	8 (5+3)

L'elemento più interessante da sottolineare è invece la rielaborazione del *refrain* all'interno del brano. Il compositore di questo *motet enté* sembra tentare di ricomporre l'unità dell'*octosyllabe*, che era stata infranta nel *rondeau* di Adam, innestandolo su due nuovi emistichi, quasi a voler comporre un secondo *refrain*. Confrontando l'uso di questo *refrain* con le sue altre occorrenze si può inoltre ricostruire almeno parzialmente la sua circolazione.

Il *refrain* vdB 289 compare in totale in almeno quattro diversi testi, riconducibile all'area piccarda/arrageois della seconda metà del Duecento: il *Renart le Nouvel la chanson avec refrains* di Pierrin d'Angicourt, e il *rondeau* polifonico di Adam de la Halle *Bonne amourete*. La ricorrenza di questo *refrain* nei primi due casi, tuttavia, riguarda soltanto la sua componente verbale: l'unico tra i codici latori del *Renart* che ne riporti la melodia, il ms.<sup>o</sup>N ( a c. 19ra) trasmette una versione molto distante dalla nostra:

---

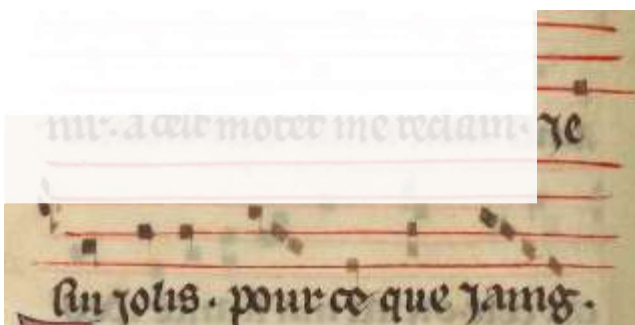
<sup>52</sup> Nell'ambito di queste addizioni, i copisti usano le pause non sempre con una precisa coerenza mensurale. Talvolta hanno un valore ritmico preciso e variegato e possono essere usate per indicare anche figurazioni in levare, altre volte sembrano solo indicare un più generico respiro tra una frase o un emistichio.



Nonostante le due *longae* all'inizio e alla fine del segmento, la notazione non ha un preciso valore mensurale, e la pausa di metà verso indica più probabilmente una cesura generica. È evidente comunque che, nonostante il testo sia lo stesso, il *refrain* qui citato non coincide sotto l'aspetto melodico. Nella *chanson avec refrains* di Pierrin d'Angicourt la citazione è perfino più sfuggente, non essendoci né una perfetta identità testuale, né musicale. I copisti di tutte i manoscritti che ne trasmettono la musica ( °K°N°O°V°X ), hanno trascritto solo la melodia della prima strofa e del primo *refrain*, di conseguenza presuppone che tutti i *refrain* della canzone siano da cantare sulla melodia del primo. Non tutti i manoscritti poi sono concordi, °K°N°O°X, a parte trasposizioni o varianti minime, danno infatti la seguente melodia (prendo l'esempio da °N, c. 52r):



Il canzoniere °V (c. 88v) fornisce invece una lezione completamente differente.



Anche il testo in realtà non corrisponde: nella canzone di Pierrin tutti i testimoni riportano la lezione *Bone amour que i'ai mi tient gai* ma si tratta di una variante che non cambia significativamente

l'identità del *refrain*, identità che è invece molto più sfumata per quanto riguarda la sua veste sonora. Gli unici due casi ad avere un legame sostanziale sono invece il *rondeau* di Adam de la Halle e il *motet enté*, in cui melodia e testo combaciano perfettamente. Per queste due occorrenze del *refrain* si può persino pensare ad un rapporto di dipendenza del *motet enté* nei confronti del *rondeau*, se è vero che il primo rielabora e ricompone in *octosyllabes* il distico irregolare usato da Adam. Non è facile capire quale sia l'origine di questo *refrain*, e forse tentare di porre i quattro testi su una linea cronologica, anche solo approssimativa, non aiuta molto. L'unico di cui si ha data certa è il *roman* di Jacquemart Gielé (nato intorno al 1240), che risale al 1289 circa, anno in cui sia Pierrin d'Angicourt che Adam de la Halle erano morti da poco, seppure di entrambi le notizie biografiche siano tutt'altro che certe. Questo *refrain* era noto e usato da tre importanti autori della Piccardia di fine secolo, seppure ognuno sembra averne conosciuto una versione differente (oppure scelto volontariamente una melodia diversa). È evidente inoltre che nella circolazione del *refrain*, anche nello stesso ambiente, la veste sonora rimane l'elemento più labile e mutevole, come avviene spesso nella trasmissione della lirica profana.

Per via di questo procedimento compositivo ad innesto, simile in qualche modo alla tropatura liturgica, questi brani sono stati assimilati alla fumosa categoria di *motet enté*. Dei due termini, nessuno dei due è in realtà completamente chiaro, il termine *motet*, che rimanderebbe al genere polifonico, ricorre tuttavia frequentemente nel lessico letterario duecentesco per indicare il moderno *refrain*.<sup>53</sup> La formula *motet enté* trova invece più di un'attestazione contemporanea nelle fonti, tra cui la sezione di quindici *motet* del canzoniere °N, in cui il paratesto riporta: «*Ci commencent li motet enté*». A partire dalla lettura di questa rubrica, una certa sequenza di fraintendimenti sembra aver portato alla nascita di un genere, il *motet enté*, che in realtà non esiste. Sia Ludwig che Gennrich considerano i *motet enté* di °N dei mottetti di cui si è perso il tenor («*Motetten deren Tenores fehlen*»), intendendo il termine *motet* come un riferimento ad una composizione polifonica.<sup>54</sup> Per analogia ai mottetti di °N, Ludwig ha inserito sotto la stessa sezione anche il gruppo di dieci brevi addizioni

---

<sup>53</sup> Così ad esempio sono chiamati i *refrains* alla fine di ogni strofa nella canzone di Pierrin d'Angicourt *Quant je voi l'erbe amatir*, RS1390. Ma tale nome è il più usato anche all'intero del già citato *Renart le Nouvel*. Sul problema terminologico e non solo dei *motet enté* cfr. ARDIS BUTTERFIELD, Repetition and Variation in the Thirteenth-Century Refrain, «*Journal of the Royal Musical Association*» CXVI, n. 1 (1991), pp. 1-23, e 'Enté': A Survey and Reassessment of the Term in Thirteenth- and Fourteenth-Century Music and Poetry, «*Early Music History*», XXII (2003), pp. 67-101; JUDITH PERAINO, *Monophonic Motets: Sampling and Grafting in the Middle Ages*, «*The Musical Quarterly*» LXXXV, n. 4 (Winter, 2001), pp. 644-680.

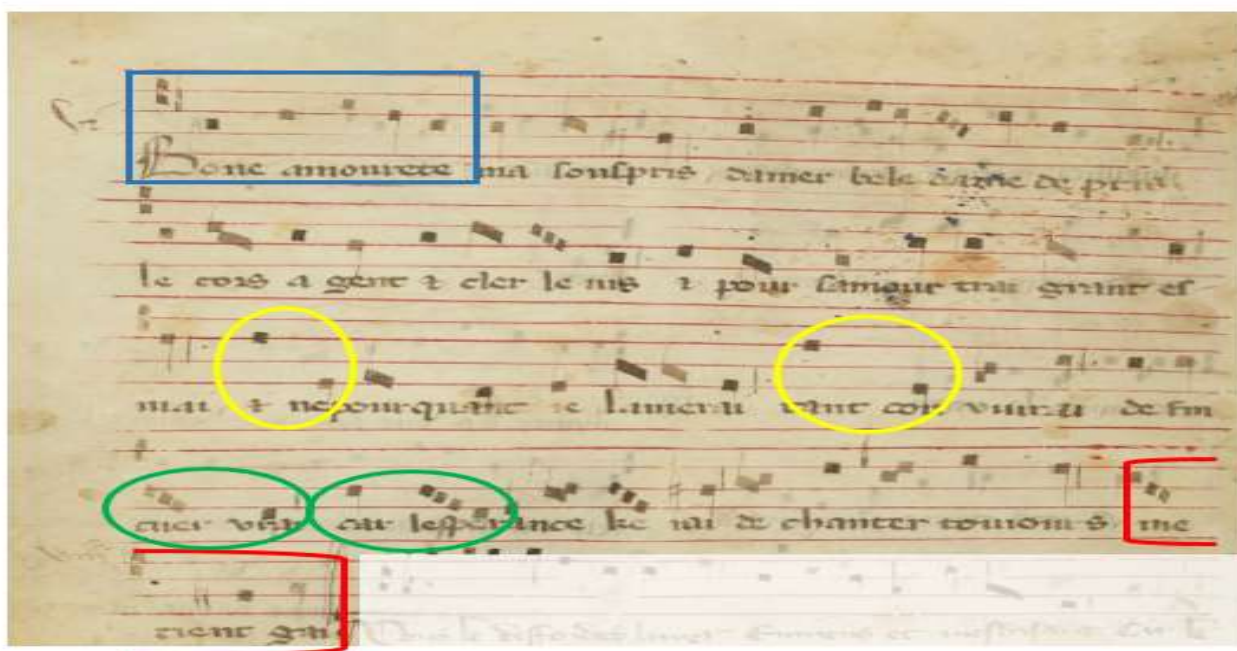
<sup>54</sup> FRIEDRICH LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili. Catalogue raisonné der Quellen*, Halle, M. Niemeyer, 1910, p. x.

francesi, con i quali condividono irregolarità metrica e la presenza del *refrain*. La monodia sarebbe perciò soltanto apparente e forse dovuta ad una mancanza nelle fonti del copista.

Il termine *enté* intenderebbe invece una precisa caratteristica formale, ossia la presenza di un *refrain* che, in forma spezzata, incornicia un nuovo testo e una nuova melodia. Everist tuttavia nega che questo tipo di composizione possa davvero formare una categoria omogenea e suggerisce di evitare di estendere l'etichetta di *motet enté* a statuto di un preciso genere musicale.<sup>55</sup> In realtà, secondo Everist, se non si trova riscontro altrove di un *refrain* citato in un *motet*, è difficile avere la certezza di trovarsi di fronte a un innesto di questo tipo, ma soprattutto il termine *enté* è da intendersi come spia di una o più ripetizioni interne. È quindi la presenza di una o più reiterazioni di elementi melodici nella sua struttura che caratterizzerebbe i quindici *motet enté* di °N, elemento tradizionalmente ritenuto alieno al genere del motetto duecentesco. Tuttavia, come rileva anche Butterfield, nei quindici *motet enté* di °N non si tratta di tipologie di ripetizione che siano distinte ed esclusive di °N. Il termine *enté* non indica in realtà una precisa tecnica di reiterazione o di innesto, sia esso musicale e/o verbale.

56

Anche nei *motet enté* del *Roi* è difficile delineare una precisa tecnica di ripetizione melodica. In *Bonne amourette*, uno dei casi dove troviamo reiterazioni più evidente, non si va oltre il riutilizzo di particelle melodiche, al limite del percepibile: come nella ripetizione anaforica del salto di quinta discendente

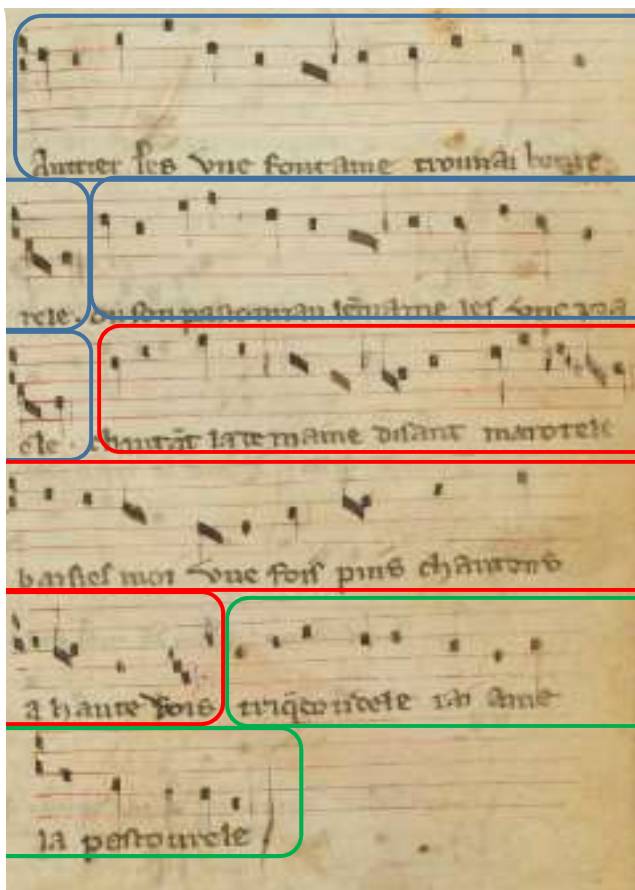


<sup>55</sup> MARK EVERIST, *French Motets* ... p. 87

<sup>56</sup> ARDIS BUTTERFIELD, 'Enté' ... p. 79 ma arriva a tale conclusione anche Peraino in *Monophonic Motets* ... p. 654.

La - Mi all'inizio del v. 5 e del v. 6 (cerchiati in giallo nell'immagine) o la reiterazione di un piccolo frammento discendente alla fine del v. 6 e all'inizio del v.7 (cerchiato in verde).

In effetti tutti i *motets entés* delle addizioni del *Roi* sono generalmente in forma libera e privi di ripetizioni melodiche sostanziali, tranne in un caso. *L'autrier les un fontaine* Gen 1072 che è invece è strutturato una forma musicale molto più familiare



L'autrier les un fontaine  
 Trouvai bergerele  
 Ou son pastourelle  
 L'enmaine les un praele  
 Chantant la de maine  
 Disant marotele  
 Baise mois une fois  
 Puis chantons à haute vois :  
*Triquendondele*  
*J'ai amé la pastourelle*

a	b	b	b	a	b	c	c	B	B
7'	5'	5'	7'	5'	5'	5'	7'	5'	7'
A				B				X	

Seppur limitato all'estensione di una sola strofa, la forma di questo supposto mottetto monodico ricalca in realtà la consueta *pedes cum cauda* della canzone strofica. Come tradisce inoltre l'esordio classico «l'altro giorno presso una fontana» il contenuto è quello tipico, se non stereotipico, della pastorella. L'elemento più discordante con l'etichetta di *motet enté* è proprio la posizione del *refrain* che, invece di incorniciare il testo, è posto alla fine ed intonato dagli stessi protagonisti. Forma,

contenuto e posizione del *refrain* indicano chiaramente che si tratta di una pastorella in forma di *chanson à refrain*, genere classico della lirica oitanica. Nonostante le sue sensibili differenze con gli altri testi di questo gruppo, il copista, in questo caso A11, lo copia tuttavia senza distinzione alcuna tra gli altri *motets entés*.<sup>57</sup>

Ad eccezione delle danze strumentali, quasi nessuno dei copisti delle addizioni fa utilizzo di rubriche identificative del genere o dell'autore dei brani. Nel contesto generale delle aggiunte, dove si è intervenuti per la maggior parte di casi a riempire spazi vuoti, senza seguire uno schema preliminare preciso, la distinzione in generi è possibile solo grazie all'analisi di elementi formali e di contenuto. Tuttavia come abbiamo appena visto, la differenza formale non è necessariamente un criterio che risolve ogni ambiguità, se un medesimo copista decide di copiare una stanza di pastorella all'interno di un gruppo di cosiddetti *motets entés*, altrimenti sostanzialmente omogeneo. Evidentemente il tratto comune di questi brani non riguarda la struttura metrica-melodica, che rimane invece alquanto nebulosa.

Se attraverso l'analisi formale non è quindi possibile avere una comprensione definitiva di questi oggetti, qualche dato lo si può invece trarre se li si osserva da una prospettiva della loro compilazione. Il processo di copia, opera di mani diverse e in luoghi del codice anche molto distanti dei *motets entés* e dei *rondeaux* è alquanto articolato e apparentemente caotico, ma è nonostante tutto sottintende una parziale coerenza. Nove scribi intervengono a copiare dieci *motets entés* e quattro *rondeau*, ossia quasi la metà del numero di mani riconoscibili (ventuno) e praticamente un terzo di tutte le aggiunte del *Roi*. Un altro "record" è anche quello del maggiore livello di caos e di scarsa qualità della copia che alcuni degli scribi di questo gruppo raggiunge.

Alle carte 2v – 3r viene copiato da una sola mano (A11) un blocco apparentemente omogeneo e consecutivo di *motet enté*, da Gen 1069 a Gen 1072. Questo gruppo doveva essere il primo in ordine di scrittura e vi è rintracciabile anche una certa progettualità: la *mise en page* è a due colonne, la grafia è libraria mediamente curata, e si vedono delle note per il miniatore, in forma di letterine, all'inizio di ogni testo, segno che erano originariamente previsti dei capilettera, anche soltanto filigranati. Inoltre era stato scelto uno spazio alquanto idoneo che corrispondeva al lato interno del bifoglio centrale del primo fascicolo, unico caso di lacuna così ampia nel manoscritto, ed era particolarmente adatto ad alla copia di un nutrito gruppo di brani. Altri due *motets entés*, M1073 e 1074 vengono copiati al verso della c. 3, anch'essa rimasta vuota, ma le mani e lo stile cambiano in maniera evidente. I pentagrammi sono tracciati a tutta pagina e più grossolani ed operano due diverse mani con grafie notevolmente diverse. La mano A13 trascrive *Bonne amourete m'a souspris*, sulla prima metà della

---

<sup>57</sup> In *Giving voice ...* p. 166, Peraino infatti non lo indica come *motet enté* bensì come una stanza di pastorella.

facciata, utilizzando una grafia chiaramente libraria, mentre nella seconda metà A20 copia *Vous le deffondes l'amer*, ma la scrittura è ora corsiva, con un tratteggio marcatamente cancelleresco, ed è vergata con un inchiostro più chiaro.<sup>58</sup> La presenza di alcuni numeri romani all'inizio di ognuno dei brani copiati da c.2v a 3v inclusa sembra indicare l'ordine con cui copiarli da un possibile antigrafo. Alcuni numeri compaiono anche a carta 161v, dove la stessa mano A13 aveva copiato la canzone *Se j'ai chanté sans guerredon avoir*, ma in questo caso numera le prime due strofe con l'ordine III – II. Se cerchiamo di ricostruire la sequenza di tutti i numeri non otteniamo però alcun ordine apparentemente sensato. Molto probabilmente si tratta di indicazioni su dove e come disporre il materiale da copiare, indicazioni da noi oggi non più esattamente decifrabili. La loro presenza ci permette però di confermare che doveva esserci un legame almeno tra parte dei diversi scribi francesi. Se le mani A11, A13 e in parte anche A20 fanno forse parte di unico progetto, nel resto dei casi invece l'operazione si mostra sempre meno coerente.

Lavorano in un contesto ancora abbastanza formalizzato le due mani (A14 e A15) che a c. 211v, subito dopo la riscrittura della canzone di Pierrekin, copiano altri due *motet enté*. Entrambe sostanzialmente librarie ma con tratti alquanto cancellereschi, soprattutto nelle linee delle *h* e delle *d*, e continuano la mise en page su due colonne, abbozzando anche un tentativo di capolettera a penna. Avviene invece con un significativo disordine la copia a c. 4v, opera della sola mano A16, che traccia da sola dei pentagrammi a tutta pagina, con lo stesso inchiostro marrone del testo e della musica. Dopo aver trascritto il *motet enté J'ai un chapelet d'argent*, utilizza gli ultimi due righi rimasti per copiare il *rondeau Trop ai esté lonc tan mus*. Analogamente a c. 5v tre diverse mani (A18, A19 e A21) aggiungono in ordine un *motet enté (Jollement du cuer, du cuer)* e due *rondeaux*: *J'ai bele dame amée* e *Se je chant et sui envoisiés*. Non possiamo sapere a quanta distanza di tempo operino l'una dall'altra, ma è logico pensare che siano intervenute quasi contemporaneamente.

*Motets entés* e *rondeau* vengono copiati negli stessi spazi e dagli stessi individui, seppure le addizioni non mostrino tendenzialmente un'organizzazione per genere, le due forme vengono accomunate dagli scribi che operano alle cc. 4v e 5v. La mano A13 oltre a *Bone Amourette*, copia anche due strofe della canzone eterostrofica con *refrain* di Pierrekin, le due strofe sono numerate così come le canzoni in forma libera e monostrofiche che chiamiamo *motet enté*. Se per pura astrazione provassimo a considerare le due stanze staccate, queste potrebbero essere facilmente confuse tra i

---

<sup>58</sup> La numerazione delle mani, da me data, mira solo parzialmente a ricostruire l'esatta successione delle mani, che soprattutto in quest'ultima fase è impossibile da determinare. A20 è sicuramente uno degli ultimi scribi a intervenire e anche uno dei più avventizi, ma non è necessario postulare una distanza in termini di anni tra una mano e l'altra, soprattutto per quanto riguarda la copia dei *motet entés* e dei *rondeaux*.

*motet enté*. Sia la canzone di Pierrekin che i cosiddetti *motets*, hanno alla base due elementi, la scrittura abbreviata e l'utilizzo di *refrain* seppur in forme diverse, nonché forma libera. La mano A21, l'ultima nella mia numerazione, ma anche in quella di Peraino, rappresenta il massimo livello di corsività e approssimazione raggiunta dai copisti delle addizioni. L'ultimo scriba si trova a dover letteralmente rosicchiare gli angoli e completa gli spazi rimasti disponibili per aggiungere, oltre al *rondeau* di c. 4v, anche *U despit des envieus*, nella colonna destra di c.1r. Analogamente, anche A17 aggiunge due brevi danze strumentali, a c. 5rb, anche qui l'interesse per la cura formale è ridotto al minimo, senza neanche curarsi di rubricare entrambi i brani o di tracciare i pentagrammi paralleli.

Cosa possiamo ottenere ora dall'autopsia del processo scrittoria che ho qui cercato di ricostruire? Una prima osservazione concerne la percezione del genere letterario-musicale da parte degli stessi scribi. Se cercassimo di ottenere una definizione del *motet enté* sulla base di come questo genere è disposto nelle raccolte, ancora una volta qualsiasi definizione che voglia essere stabile è destinata inevitabilmente a fallire. Lo scriba A11, compilatore del gruppo più consistente e organico di *motets entés*, seppur non pone alcuna rubrica di genere, trascrive quattro liriche i cui unici elementi comuni sono il monostrofismo e l'utilizzo del *refrain*. I numeri M 1069 -71 assomigliano a quei brani che in °N vengono rubricati come *motet enté*, ma, come abbiamo visto il numero 1072 se ne discosta a tutti gli effetti: la struttura melodica, *pedes cum cauda*, la posizione del *refrain*, finale e non a cornice, e l'argomento la identificano inevitabilmente come una pastorella a *refrain*.

A questo punto mi sembra impossibile poter pensare ad un errore, il copista non può essersi confuso in presenza di differenze macrostrutturali così tangibili. Forse dobbiamo allora rivedere questa etichetta che, almeno nel caso del *Roi*, penso si deva davvero da ritenere un'invenzione postuma di Ludwig. Gli altri scribi citati, A13, A14 A15, A16, A18 e A21, non mostrano atteggiamenti dissimili, accostando o copiando contemporaneamente *motets entés*, *rondeaux* e anche una canzone eterostrofica, trascritta tra l'altro solo nelle prime due strofi. Possiamo pur supporre che all'origine vi fosse la pratica di estrarre alcune voci da mottetti polifonici, oggi perduti, ed eseguirli in forma monodica, ma questo è testimoniato per molti casi d'interscambio tra monodia e polifonia del Duecento. In questo caso abbiamo di fronte un fenomeno diverso, questi *motet enté* ricorrono nelle voci di altri mottetti polifonici, ma solo per quanto riguarda il *refrain*.

Il punto di partenza per comprendere queste liriche è quindi il *refrain*, solo osservando questi brani dal questa prospettiva se ne può comprendere la presenza tra le carte dello *Chansonnier du Roi*. I *refrain* che troviamo utilizzati, tanto nei *motets entés*, quanto nei *rondeaux* e nella pastorella, appartengono a quel deposito di *refrain* che formano la cultura dei *Puys arrageois* e piccardi del tredicesimo secolo: questo è il materiale grezzo, ma dotato di un preciso valore identitario. In qualsiasi forma, e attraverso quali canali, queste liriche siano arrivate ai copisti artesiani del *Roi*, il loro



interesse era rivolto proprio ai *refrains*. Penso che queste lirico monostrofiche rappresentino un ampliamento musicale e poetico di un singolo *refrain*, in questo senso legate ai *rondeaux*, piuttosto che forme di polifonie mutile o incomplete. Il monostrofismo è del resto uno dei caratteri principali delle addizioni, un elemento che è dovuto a un interesse rivolto verso il lato musicale e perfino performativo della lirica.

### **Dal codice al blocco note**

Rintracciato il filo all'interno di questo labirinto, vorrei ora proporre qualche considerazione a monte di questo convulso processo di scrittura. Dato ormai per assodato che per la quasi totalità delle addizioni non si può di una copia in atelier, è ormai chiaro che ci si trova di fronte a operazione di scrittura sostanzialmente non organica ed spesso estemporanea. A questo aspetto grafico si associa però anche il contesto delle liriche aggiunte ossia il carattere di estrema attualità del materiale, soprattutto rispetto al contenuto del canzoniere. Nella maggior parte dei casi si tratta di testi che sono stati trascritti a ridosso della loro composizione, come nel caso delle *dansas*, dei *rondeaux*, dei *motets entés* e delle danze strumentali, o che sono stati riaggiornati a una moda, soprattutto musicale, più recente, come le riscritture eterostrofiche delle canzoni francesi o dei *descortz*. L'orientamento generale delle addizioni le colloca in una posizione esattamente liminare tra la canzone strofica duecentesca e le *formes fixes* dell'Ars Nova francese. È un momento contrassegnato da un progressivo abbandono per le forme antiche, più duttili nella struttura metrica che in quella musicale, come la canzone strofica, e una crescente attenzione vero la sperimentazione e la fluidità dell'articolazione melodica, non ancora stabilizzata in forme fisse. È, in altre parole, il carattere dominante della generazione di Jehannot de l'Escurel, delle interpolazioni del *Fauvel*, nonché di Adam de la Halle. I *refrains* dei *motets entés* confermano del resto la contemporaneità delle addizioni e la loro fortuna, almeno per quelle francesi, nell'Artois dell'ultimo terzo del secolo.

Come ho cercato di sottolineare nel corso di questo capitolo, la grande novità di queste addizioni riguarda soprattutto l'eccesso d'interesse e di informazioni musicali rispetto ai meccanismi abituali della circolazione manoscritta della lirica. Questo eccesso è tradito da alcuni aspetti particolari propri del modo con cui sono state scritte le addizioni, tra cui la grande predominanza di copie monostrofiche. Ritengo del tutto secondario che si tratti di monostrofismo apparente, come nella *cobla* di Blacasset, o forse nelle *dansas*, o invece sostanziale, come per i *motets entés*.<sup>59</sup> La trascrizione parziale, relativa alla sola prima *cobla*, avviene soprattutto in contesti più ristretti e meno

---

<sup>59</sup> Sulla natura prettamente musicale del monostrofismo apparente delle *dansas* e della *cobla*, cfr. ASPERTI, *Carlo d'Angiò ...*, pgg. 123-124.

formali, e può significare che l'interesse era rivolto soprattutto alla musica, per fini prettamente performativi, oppure che di quella data lirica serviva solo salvare la melodia: sia perché se ne conosceva solo quella, sia perché se ne voleva tramandare una versione specifica.

Come anticipato, le addizioni, in virtù soprattutto del loro carattere informale, rivelano una emersione non ordinaria di forme, generi e informazioni sonore quasi eccezionale. Le *estampies* e le altre *danses* anticipano la fortuna delle forme strumentali un secolo prima delle *istampitte* del codice Lo, mentre le *dansas*, a tutti gli effetti dei veri e propri *virelais* del Midi, ne precorrono il parente francese, o forse ne rileva una fortuna più antica di quanto si creda. Si tratta realmente dell'emersione di una corrente carsica, di una realtà alternativa, sotterranea perfino, rispetto alla letterarietà monumentale delle grandi sillogi liriche. Realtà alternativa, ma comunque contemporanea nella pratica, al canone scritto dei canzonieri dove invece, salvo forse per il caso di Adam de la Halle, esiste sempre uno scarto rilevante tra la cronologia degli autori e quella della compilazione.<sup>60</sup>

Sappiamo che la lirica ha una fortuna longeva, ma non è lo stesso per le sue melodie, il *medium* sonoro che si suppone necessario alla sua pratica, almeno ancora a questa altezza cronologica. Come dimostrano le riscritture delle canzoni e dei *descortz* è la melodia, che subisce le modifiche più cospicue, il testo può essere alterato e perfino modificato ma mai fino a perdere la sua identità, la musica può essere invece anche sostituita del tutto. Ciò avviene similmente anche per le citazioni dei *refrains*, abbiamo visto il caso di *Bone amourete*, e conferma la sensazione che sia la musica sempre l'elemento più fragile e mutevole. *Motz e sos*, il dittico indissolubile della lirica medievale, è forse in realtà un'unità precaria. L'*opus* è il testo, poco importa da dove provenga la melodia, se sia "d'autore" o posteriore, soprattutto non è importante la sua conservazione in sé, quanto che essa svolga la sua funzione di veicolo della lirica. Non si tratta di questionare sulla trasmissione orale o meno della lirica, quanto di riflettere sul fatto che la revisione delle addizioni, in primo luogo di natura musicale, sia stata resa possibile da una concezione della melodia come elemento ancillare e mobile della lirica. Per questo nel Duecento non si dà musica senza testo, almeno che sia degna di essere scritta. Questo spiega anche perché le danze strumentali abbiano bisogno della rubrica di genere, unico caso tra tutte le addizioni; altrimenti queste non sarebbero neanche riconoscibili come tali. In questo senso le danze strumentali sono un'eccezione nell'eccezione: solo nell'anomalo "musicocentrismo" delle addizioni del *Roi* poteva trovare spazio la presenza, quasi sfacciata, di un genere strumentale, seppure, come ci dice Grocheo, al suo tempo non godeva di opinione poi così severa.

---

<sup>60</sup> Sulla anomalia della trasmissione di Adam de la Halle, vedi però il recente FEDERICO SAVIOTTI *Anomalie codicologiche e bibliografiche: le canzoni di Adam de la Halle e la loro singolare tradizione manoscritta*, «Critica del testo», XVIII, vol. 3, (2015), pp. 225 – 257.

La ricostruzione del processo scrittorio delle addizioni ci dà inoltre la possibilità di tracciare, anche solo in via ipotetica, un identikit degli scribi-lettori. Il fatto che chi copi, sia consapevole del tipo di manufatto sul quale opera, e soprattutto, del suo contenuto, è dimostrato anche dal fatto che i copisti della canzoni eterotrofiche e degli inni latini, completino o riformolino delle liriche già presenti nel manoscritto. Non si tratta tuttavia di una continuazione, né davvero di un ampliamento, come avviene ad esempio nel canzoniere °T, con la sezione di Adam de la Halle, ma di un processo di aggiunta a margine. Può in effetti ricordare come vuole anche Peraino, una glossa o degli *scolia*, ma solo in parte.<sup>61</sup> I copisti tardivi, infatti, non aggiungono, almeno a mio avviso, un nuovo livello di senso: a volte rielaborano qualcosa che è già nel canzoniere, nella maggior parte dei casi però, sfruttano in maniera parassitaria il codice, per aggiungere brani scelti secondo il loro personale interesse.

Come ho già accennato, alcuni elementi suggeriscono che il diaframma tra i consumatori e gli esecutori di questo *corpus* aggiunto e i suoi copisti possa essere molto sottile. Il contesto di copia è secondo me determinante: finché si tratta di addizioni che possono ipotizzare un lavoro collettivo, dove è pensabile una separazione dei diversi ruoli, come nelle liriche nelle addizioni calligrafiche, si può supporre anche un lavoro d'atelier.<sup>62</sup> All'infuori di questi casi, la separazione tra copisti, notatori, decoratori non è plausibile: il risultato è anche solo esteticamente troppo scadente per pensare che sia opera di un professionista pagato. Nella maggior parte dei casi si tratta di copie amatoriali, opera di persone formate nell'ambito di una professione diversa rispetto a quella del copista. La presenza di evidenti tratti cancellereschi, anche in alcune scritture librarie, oltre che di vere e proprie corsive, suggerisce che gli scribi fossero sì professionisti della scrittura, ma di quella documentaria, piuttosto che libraria. Si tratta con grande probabilità di funzionari della segreteria angioina, che sappiamo essere formata, almeno fino alla fine del Duecento, da chierici francesi e piccardi. La competenza nella notazione musicale non è un fatto eccezionale, ma direi piuttosto banale, nella formazione della classe letterata transalpina, che veniva educata in seno all'ambiente ecclesiastico.

I copisti delle addizioni mostrano di possedere una sicura competenza musicale, non solo per l'utilizzo della notazione mensurale, seppure spesso in forma alquanto elementare, ma soprattutto per via della dimestichezza che mostrano davanti a forme musicali complessi e non prima attestate come l'*estampie* strumentale. La prevalenza di generi "coreutico-musicali", piuttosto che puramente letterari, con tutti i limiti che questa distinzione può avere, tradisce però una preferenza netta per forme liriche diverse dal *grand chant*. Tuttavia, non si tratta di generi necessariamente disimpegnati

---

<sup>61</sup> È la tesi principale di Peraino in *Re-placing ...*

<sup>62</sup> Si tratta soprattutto delle mani A1 e A2.

né di mero intrattenimento. Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, i *descortz* e, almeno in un caso, le *dansas*, sono generi prettamente giullareschi, eppure tutt'altro che privi di valore.

L'interesse per una categoria di lirica "leggera", la trasmissione monostrofica unite a un atteggiamento sostanzialmente disinvolto avventizio, segnalano l'enorme divario tra i copisti del canzoniere e quelli delle addizioni. Nella seconda fase della sua storia, lo *Chansonnier du Roi*, cambia funzione, da canzoniere monumentale, diviene un lussuoso blocco note, che raccoglie materiali non casualmente sedimentati ma volutamente registrati.

## Tavola delle addizioni successive

I colori differenziano le addizioni per linguaggio: francese – occitano – latino – strumentale (non verbale).

La tavola compara anche la mia numerazione delle addizioni con quella dei Beck e la mia numerazione delle mani con quelle precedenti.

N°	Beck	Carta	Autore	Numero di repertorio	Titolo	Genere	Mano del testo	Mano della musica	Mano Peraino	Mano Haines (testo)	Mano Haines (musica)
1	1	1r	*	vdB 153	<i>U despit des envieus</i>	<i>Rondeau</i>	A21	A21	21	xviii	s
2	2	1v	*	BEdT 461, 92	<i>Donna pos vos ay chausida</i>	<i>Dansa</i>	A8	A8	5	iii	b
3	3	1v	*	BEdT 461,196	<i>Pos qu'ieu vey la fualla</i>	<i>Dansa</i>	A9	A9	6	iv	c
4	4	2v	*	M 1069	<i>J'aim bele dame et de no[m]</i>	<i>Motet enté</i>	A11	A11	9	vii	f
5	5	2r	*	M 1070	<i>[Dorme cuer on'a nul bien]</i>	<i>Motet enté</i>	A11	A11	9	vii	f
6	6	3r	*	M 1071	<i>Hé, très douce amouretes</i>	<i>Motet enté</i>	A11	A11	9	vii	f
7	7	3r	*	M 1072	<i>L'autrier lès une fontaine</i>	<i>Motet enté</i>	A11	A11	9	vii	f
8	8	3v	*	M 1073	<i>Bone amouretes m'a souspris</i>	<i>Motet enté</i>	A13	A13	12	x	i
9	9	3v	*	M 1074	<i>Vous le desfoidés l'amer</i>	<i>Motet enté</i>	A20	A20	14	xi	k
10	10	4v	*	M 1075	<i>J'ai un chapelet d'argent</i>	<i>Motet enté</i>	A16	A16	18	xv	o
11	11	4v	*	vdB 154	<i>Trop ai esté lonc tant mus</i>	<i>Rondeau</i>	A16	A16	18	xv	0
12	12	5r	*	*	<i>[Danse]</i>	<i>Ductia ?</i>	A17	A17	15	xii	l
13	12	5r	*	*	<i>Danse</i>	<i>Ductia ?</i>	A17	A17	15	xii	l

14	13	5v	*	M 1076	<i>Jollement du cuer, du cuer</i>	<i>Motet enté</i>	A18	A18	17	xiii	m
15	14	5v	*	vdB 155	<i>J'ai bele dame amée</i>	<i>Rondeau</i>	A19	A19	20	xvii	q
16	15	5v		vdB 156	<i>Se je chant et sui envoisiés</i>	<i>Rondeau</i>	A21	A21	21	xviii	t
17	16	44r	*	RS 1623a	<i>La plus noble emprise</i>	<i>Lai</i>	A2	A2	2	xix	u
18	29	77r	*	M1064	<i>Jam mundus ornatur</i>	Inno	A3	A3	16	xiv	n
19	30	77v	*	M1065	<i>Cum splendore</i>	Inno	A3	A3	16	xiv	n
20	31	77v	*	M1066	<i>Lux superna</i>	Inno	A3	A3	16	xiv	n
21	32	78r	*	M1067	<i>Virgo mater templum ingreditur</i>	Inno	A3	A3	16	xiv	n
22	33	78r	*	M1068	<i>Festum novum in celis ordinatur</i>	Inno	A3	A3	16	xiv	n
23	34	78v	*	BEdT 461, 230	<i>Tant es gay'es avinentz</i>	<i>Dansa</i>	A4	A4	3	ii	a
24	35	78v	Blacasset	BEdT 96,2	<i>Ben volgra quem venques</i>	<i>Canzone</i>	A4	A4	4	ii	a
25	24	103v	*	*	/	<i>Estampie</i>	A6	A6	8	vi	e
26	24	103v	*	*	<i>La seconde Estampie Royale</i>	<i>Estampie</i>	A6	A6	8	vi	e
27	24	104r	*	*	<i>La tierche Estampie Royale</i>	<i>Estampie</i>	A6	A6	8	vi	e
28	24	104r	*	*	<i>La quarte Estampie Royale</i>	<i>Estampie</i>	A6	A6	8	vi	e
29	24	104v	*	*	<i>La quinte Estampie Real</i>	<i>Estampie</i>	A19	A7	20	xvii	r
30	24	104v	*	*	<i>La sexte Estampie Real</i>	<i>Estampie</i>	A19	A7	20	xvii	r
31	24	104v	*	*	<i>La septime Estampie Real</i>	<i>Estampie</i>	A19	A7	20	xvii	r
32	24	104v	*	*	<i>La uitime Estampie Real</i>	<i>Estampie</i>	A19	A7	20	xvii	r
33	24	104v	*	*	<i>Dansse Real</i>	<i>Ductia ?</i>	A19	A7	20	xvii	r
34	17	117r	*	BEdT 461, 37	<i>Bella donna cara</i>	<i>Descort</i>	A1	A1	1	i	a
35	18	135r	Guiot de Dijon	RS 1503	<i>Quant je voi plus felons rire</i>	<i>Canzone eterostrofica</i>	A10	A10	19	xvi	p

36	19	159v	Robert du Chastel	RS 1789	<i>Se j'ai chanté sanz guerredon avoir</i>	Canzone eterostrofica	A12	A12	13	*	*
36	19	161v	Robert du Chastel	RS 1789	<i>Se j'ai chanté sanz guerredon avoir</i>	Canzone eterostrofica	A13	A13	12	x	j
37	20	185r	Aimeric de Peguillan	BEdT 10, 45 + 461, 67a	<i>Qui la ve, en ditz + Sill, qu'es caps e guitz</i>	<i>Descort</i>	A1	A1	1	i	a
38	21	186r	Guiraut de Espagna ?	BEdT 244, 1a	<i>Ben volgra s'esser poges</i>	<i>Dansa</i>	A1	A1	1	i	a
39	22	186v	Guillem Augier Novella	BEdT 205, 5	<i>Sens alegrage</i>	<i>Descort</i>	A1	A1	1	i	a
40	23	187v	*	BEdT 461, 20a	<i>Amors m'art con fuoc am flama</i>	<i>Dansa</i>	A5	A5	7	v	d
41	25	210r	Pierrekin de la Coupele	RS 1081	<i>A mon pooir ai servi</i>	Canzone eterostrofica	A3	A3	16	xiv	n
42	26	211v	*	M 1076a	<i>Jolietement m'en vois</i>	<i>Motet enté</i>	A14	A14	10	viii	g
43	27	211v	*	M 1076b	<i>J'aim loiaument en espoir</i>	<i>Motet enté</i>	A15	A15	11	ix	h
44	28	215r	*	RS 165a	<i>Ki de bons est</i>	<i>Lai</i>	A2	A2bis	2	xix	v

## Capitolo 4

### Musiche da una corte effimera

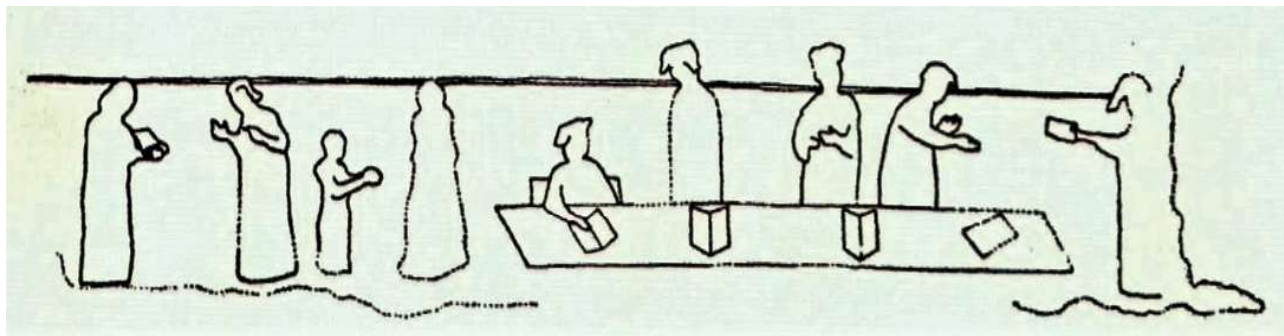


#### Risonanze

A San Gimignano, nella Sala del Consiglio Generale di Palazzo del Popolo, un ampio ciclo di affreschi descrive i sontuosi festeggiamenti organizzati dal comune toscano in occasione della visita di un sovrano. L'opera è attribuita al pittore fiorentino Azzo di Masetto, che la terminò nel 1289, questa tuttavia, è visibile solo parzialmente, poiché alcuni interventi successivi, uno del 1292 e, un secondo, ovvero la *Maestà* di Lippo Memmi del 1317, ne hanno coperto buona parte. Tra gli intrattenimenti descritti da Azzo, tornei, battute di caccia e falconeria, la musica sembra però essere assente. Sotto il registro superiore, dove è rappresentato il regnante, sormontato da un sontuoso baldacchino, si può vedere l'affresco di autore successivo, in cui è rappresentato un atto notarile di grande importanza per la storia del comune. Tale intervento andò irrimediabilmente a coprire buona parte dell'opera precedente, nascondendola del tutto. Tuttavia, allo stato attuale del dipinto, esito forse di alcuni restauri volti a far riaffiorare lo strato più antico, si può ancora intravedere il soggetto della sua fase precedente: le figure dei notai e dei rogitanti si rivelano essere in realtà musicisti e danzatori. Significativamente, invece di carte e registri, in origine alcuni dei personaggi reggevano in



mano una viella e un tamburo a cornice e dovevano quindi essere impegnati in attività ben più appaganti. Il secondo pittore riutilizzò una vasta superficie dell'affresco, già occupata da un soggetto



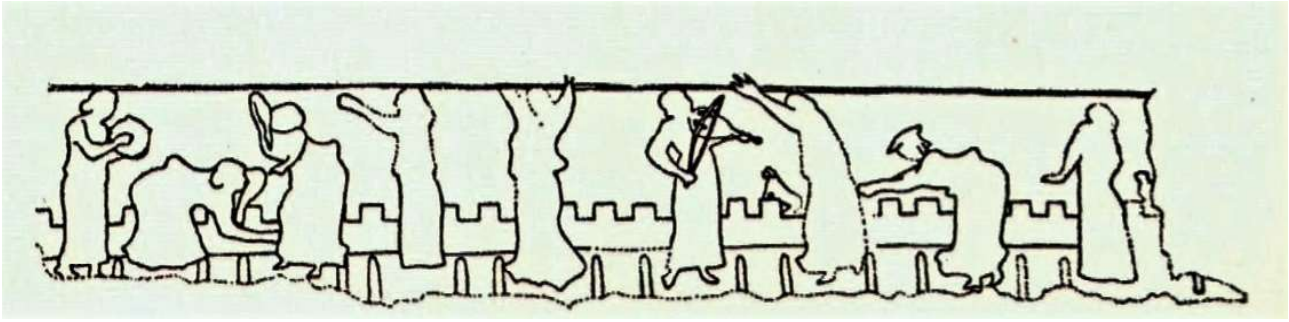
forse ritenuto secondario e di “di cornice”, e rifece l’opera, anche alterando le figure dei musicisti.

Maria Luisa Meneghetti ha recentemente offerta una possibile identificazione del sovrano rappresentato da Azzo: gli stemmi con gigli d’oro in campo azzurro, dipinti nel baldacchino che copre la figura intronata, lo identificano con certezza come un membro della dinastia capetingia.<sup>1</sup> In effetti almeno due regnanti di questa casata potevano aver visitato il comune in quegli anni: Carlo I d’Angiò che da 1267 in poi, si recò più volte in visita ai comuni toscani come vicario papale, oppure il figlio Carlo II, detto “lo Zoppo”, che proprio nel 1289 si recava a farsi incoronare dal Papa, dopo la prigionia aragonese. Secondo Meneghetti gli elementi somatici tratteggiati da Azzo, la corporatura e soprattutto il naso particolarmente pronunciato, corrispondono meglio alla figura Carlo I, che non a quella del figlio. Inoltre la presenza di danzatori e musicisti, ben si sposerebbe alla figura di Carlo I, noto per il suo interesse per la lirica e forme coreutiche come le *dansas*. Meneghetti fa qui riferimento alle *dansas* di \*E e del *Roi* e che nel capitolo precedente ho presentato come un genere tipicamente angioino.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> MARIA LUISA MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015. Le ricostruzioni sono tratte da p. 284, la foto è mia.

<sup>2</sup> È di questa idea anche di Dunbanbin che, seguendo Asperti, cita la *dansa* come forma tipica della cultura letteraria del Regno durante gli anni di Carlo I, cfr. JEAN DUNBABIN, *The French ...* In particolare il capitolo 17, a pag. 170 e sgg.



Il mio interesse per l'affresco di Azzo di Masetto, tuttavia, non è dovuto al suo potenziale documentario, non credo infatti che l'intento fosse quello di descrivere con pieno intento realistico e con concreta cura dei dettagli l'esecuzione di un preciso repertorio. Inoltre non abbiamo alcuna possibilità di determinare se quel gruppo di strumentisti fosse effettivamente dei musicisti di corte di re Carlo, oppure degli esecutori al servizio del comune, e in questo secondo caso, perderemmo completamente la possibilità di intuire che cosa stessero suonando. L'affresco quindi non ci dà nessuna esatta informazione sulla musica alla corte angioina, a meno che non si voglia riconoscere nelle immagini l'esecuzione di qualche *dansa* o *estampies* del *Roi*. Sebbene nel complesso però, le poche informazioni deducibili, sembrano poco meno evanescenti delle figure dei musicisti qui affrescati, questo non può non richiamare una serie di testimonianze dirette e indirette riguardo un interesse personale di Carlo d'Angiò verso attività poetiche e musicali.

Capire quanto di mitologico e quanto di reale ci sia nell'idea di un Carlo d'Angiò musicista e poeta è in realtà abbastanza difficile. A partire dai coniugi Beck, l'idea di un Carlo d'Angiò signore feudale e raffinato musicista-poeta si è sempre più affermata presso la critica novecentesca, tanto che Jean Maillard non ha esitato a dedicargli un'edizione delle sue opere, definendolo "*Roi-Trouvère du XIIIème siècle*".<sup>3</sup> In effetti, tra tenzoni, *jeux-partis*, e attribuzioni più o meno valide, Robert Linker ascrive al nome di Comte d'Anjou almeno otto componimenti, un corpus non irrilevante. In realtà, come abbiamo visto, molte delle attribuzioni volute dai Beck e da Maillard si sono poi rivelate poco difendibili e la sua presenza all'interno dei *jeux-partis* non è esente dal consueto problema riguardo l'autorialità all'interno di questo genere.

Le cronache del resto ci presentano un Carlo d'Angiò molto più concentrato nella conquista politica e territoriale che non nell'attività poetica o men che meno musicale. Una particolare eccezione si trova invece in un evento narrato dal cronachista di parte guelfa Saba Malaspina nella

---

<sup>3</sup> JEAN MAILLARD, *Charles d'Anjou, Roi-Trouvère du XIIIème siècle*, Roma, American Institute of Musicology, 1967.

sua *Rerum Sicularum Historia*, composta intorno al 1285. Al ritorno dalla crociata a Tunisi, re Carlo indice uno sfarzoso festeggiamento pubblico per tutta la capitale a cui prende parte sia l'aristocrazia che il popolo. Malaspina descrive l'evento con una ricchezza di dettagli riguardo i decori araldici, delle vesti e soprattutto con un'attenzione all'aspetto musicale, alquanto rara:

«Frequenter enim disposita processione psallentium in medio campi et circuitus, tota suo jure curia praecedente, rex reginaque sequuntur cum multis agminibus, quae vestes tegebant splendidae ac diversis coloribus radiosae. Cum nobilissima et praeclara familia **rex ipse nonnumquam psallentibus festivus occurrit**. Exeunt in campum nunc proceres, nunc barones, et aequati euntes numero regem canunt, totaque obviat multitudo distincta gemmis et auro, purpura et bysso suscipiunt indumenta. [...] Sicque redimitus uterque sexus occurrit, **per jocularum quoque varia obsequia cantus ubique concrepant, modulantur et organa; ibi lituus, cletaria, et viola omniumque genera musicorum hymnum concinunt triumphalem, et cujuscumque cetilis officium jubilationis cantica modulatur**. [...] Haec sunt vexilla victoriae, insignia titulorum, et gloriae certitudo, quorum abyssu rex reginaque adeo velabantur, **quod ipsa tripudii magnitudo regem et reginam cantus movebat in vocem, sibi invicem complaudentes.**»

«Spesso infatti, disposti al centro del campo il gruppo dei danzatori, mentre la corte precedeva secondo dignità, il re e la regina seguivano con molte schiere ricoperte di vesti splendide e brillanti di diversi colori. **Insieme alla nobilissima ed illustre famiglia il re, spesso lieto andava incontro ai danzatori**. Uscivano nel campo ora i nobili, ora i baroni, e procedendo in gruppo cantavano inni di lode al re, mentre la folla veniva incontro distinta da gemme ed oro e con abiti di porpora e di bisso. [...] E così andavano loro incontro uomini e donne inghirlandati, mentre **dappertutto si udivano canti di lode e suoni di strumenti: lì il liuto [la tromba], la chitarra, la viola e tutti gli altri strumenti musicali intonavano l'inno trionfale ed innalzavano canti di pubblica gioia**. [...]. Erano quelli i vessilli della vittoria, le insegne dei titoli e la dimostrazione della gloria che **attiravano a tal punto l'interesse**

**del re e della regina, che per la gioia si univano al canto e si scambiavano gli applausi.»<sup>4</sup>**

È chiaro che per ricavare delle notizie utili da questa esposizione è necessario scremare tutto l'abbondante preziosismo di Malaspina. L'esaltazione del sovrano guelfo, di ritorno dalla crociata si articola in un'voluttuosa descrizione degli abiti e degli apparati cerimoniali, tra cui non ultima è la musica. Inoltre, nonostante il cronista nomini alcuni strumenti specifici, a generica definizione di «*omniumque genera musicorum*» lascia intendere una particolare intento enfatico, un'indistinta, opulenta massa sonora, piuttosto che una descrizione realistica. Tuttavia incuriosisce l'inusuale performance di Carlo d'Angiò e della sua consorte, al tempo Margherita di Borgogna, che, nelle parole di Malaspina, sembrano esibirsi in una sorta di duetto. Forse il cronista stava facendo esplicito riferimento all'interesse, se non all'attitudine di Carlo alla poesia e alla musica? Certamente anche in questo caso l'elemento musicale non sembra essere soltanto casuale.

All'infuori dell'attendibilità di questa fonte, la cui propensione al lirismo potrebbe ulteriormente mettere in guardia, stupisce tuttavia la frequenza con cui Carlo d'Angiò ricorre associato alla sfera musicale-performativa. Ho forti dubbi sulla possibilità di ricostruire tramite le fonti l'effettiva e primario ruolo di Carlo I come mecenate di musicisti e poeti, soprattutto data l'oscillazione perpetua delle testimonianze tra partigianeria e idealismo. Tuttavia questi due esempi di risonanze pittoriche e letterarie attorno al re di Sicilia possono invece incoraggiare ad allargare lo sguardo sull'ambiente culturale della prima Napoli angioina, mirando a comprendere il ruolo che musica e poesia svolgono nella costruzione dei suoi confini identitari.

## **Napoli angioina**

---

<sup>4</sup> SABA MALASPINA, *Storia delle cose di Sicilia* (1250 – 1285), traduzione, introduzione e commento a cura di FRANCESCO DE ROSA, Cassino, Francesco Ciolfi editore, 2014. Libro V, capitolo IV, pp. 218 – 219. La traduzione di *lituus* in liuto data dal curatore mi sembra molto improbabile. Il *lituus* è la famosa tromba ricurva utilizzato dall'esercito romano,(vedi CURT SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1980, pp 166- 168). Il termine più diffuso nel medioevo per indicare il liuto è invece il lemma *laudis* o *leutum* cfr. DU CANGE, ET AL., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., Niort : L. Favre, 1883-1887, t. 5, col. 042c. consultabile online al link: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/LAUDIS2>

La conquista angioina dell'Italia meridionale del 1266 segna un'inevitabile rottura sul piano politico e culturale per gli abitanti della penisola. Carlo I non riuscirà ad ottenere il controllo definitivo sul Regno di Sicilia almeno fino al 1268, quando stroncherà le ultime pretese imperiali con la sconfitta di Corradino a Tagliacozzo il 23 agosto di quell'anno e la sua violenta esecuzione di qualche mese dopo. Tutto il regno di Carlo tuttavia sarà caratterizzato da una profonda instabilità politica, per via delle numerose ribellioni, nonché dell'estenuante guerra dei vespri, che si protrarrà per circa un ventennio, dal 1282 fino al 1302. La fragilità del dominio dei primi angioini, si riflette tuttavia anche in un radicale distacco per la politica e la cultura regnicola, nonché in un sostanziale rimpiazzamento di tutta la classe dirigente, dai più alti ceti feudali fino all'amministrazione. Tutti i vescovi, il clero, i governatori, gli ufficiali e soprattutto i feudatari e i castellani vengono sostituiti con uomini di fiducia provenienti dalla Francia e dalla Provenza, perfino lo *Studium*, viene riformato e i docenti imposti per nomina regia.<sup>5</sup> Come sostiene Francesco Sabatini tuttavia: «l'effetto nell'intera compagine etnica fu certo assai più debole di quello prodotto dalla conquista normanna, perché il fenomeno migratorio non investì gli strati bassi e più larghi della popolazione, ma al livello dell'aristocrazia e della classe dirigente si ebbe un vero e proprio trapianto che produsse, soprattutto nei grandi centri cittadini, una netta sovrapposizione di classi, di tradizioni, di lingua».<sup>6</sup> In questa fase non si può parlare quindi di una vera e propria unione della popolazione d'oltralpe con i regnicoli, bensì di una dominazione, quasi una colonizzazione. Del resto nei piani di Carlo d'Angiò la conquista dell'Italia meridionale doveva servire soprattutto come appoggio per il suo piano di espansione nell'Europa bizantina, al cui fine egli non smise di adoperarsi per ottenere anche altri domini nel mediterraneo orientale.<sup>7</sup> L'insorgere dell'invasione aragonese dopo i Vespri Siciliani fa tramontare di fatto le aspirazioni di Carlo, limitando il suo dominio effettivo al di qua dello stretto.<sup>8</sup>

Uno degli elementi più caratteristici dei primi sovrani angioini è di fatto la presenza di una cancelleria prevalentemente francofona, soprattutto per quanto riguarda la tesoreria. L'uso del francese, invece del latino, per gli atti di tesoreria, permetteva di evitare qualsiasi tipo di

---

<sup>5</sup> FRANCESCO SABATINI, *Napoli Angioina ...* p. 25

<sup>6</sup> FRANCESCO SABATINI, *Napoli Angioina ...* p. 33

<sup>7</sup> Tramite una sottile politica di intrecci matrimoniali ed ereditari, Carlo riesce ad intestarsi numerosi titoli, seppur alcuni solo simbolici: nel 1272 diventa Re d'Albania, nel 1277 Re di Gerusalemme, nel 1278 Principe di Morea.

<sup>8</sup> Sulla vita e sulla carriera politica cfr. PETER HERDE, *Carlo I d'Angiò ...* e JEAN DUNBABIN, *Charles I. of Anjou: power, kingship and state-making in Thirteenth-century Europe*, London, Longman, 1998.

falsificazione, approfittando della scarsa conoscenza della lingua da parte dei regnicoli. Carlo tuttavia manterrà la struttura amministrativa e legislativa dell'Impero svevo, approfittando anche della grande tradizione notarile e giuridica italiana. L'impianto della Cancelleria rimarrà quello curiale ma tutti i protonotari italiani saranno sempre affiancati da funzionari francesi. Un'ordinanza del 1277 inoltre impone l'uso del francese per gli atti di tesoreria, forse per proteggere i documenti sensibili da possibili falsificazioni, ma sembrerebbe che il ritorno al latino sia avvenuto abbastanza presto a partire dal regno di Carlo II.<sup>9</sup>

La Curia e l'amministrazione sono gli unici elementi che i primi angioini mantengono dall'eredità sveva, per il resto si tratta di un mondo sostanzialmente diverso e discontinuo con quanto era stato prima nel sud della penisola. Nulla, o quasi, sembra restare della grande tradizione in volgare italiano, fortemente promossa da Federico II. La cultura del Regno di Sicilia parla ormai in lingua d'Oïl e, seppur in minor misura, in lingua d'Oc e soprattutto quasi esclusivamente cortese. Cortese non solo per i suoi spazi, ossia quasi esclusivamente limitati alla corte reale o di altre famiglie e castellani del Regno, ma soprattutto per i suoi modelli. Contrariamente al resto della penisola, dove le classi cittadine e mercantili dei comuni avevano ormai creato una fiorente civiltà letteraria ed artistica di stampo borghese, nel Regno si poteva assistere alla stabilizzazione e alla conservazione di modelli aristocratici e cavallereschi.

È il romanzo cortese, infatti, uno dei generi più richiesti e copiato in tutto il Regno, la cui fortuna perdurerà ancora per tutto il Trecento. Negli archivi si scorge che nel 1278 lo stesso Carlo I possedeva nella tesoreria una copia del *Roumans de Godefroi de Bouillon* e che nello stesso anno si prodiga di farsi copiare i ben quattordici romanzi di Leonardo da Veroli, il cancelliere del Principe di Morea, Guillaume de Villehardouin.<sup>10</sup> Romanzi e Cronache in francese, oltre la consueta copia di

---

<sup>9</sup> LAURA MINERVINI, *Il francese a Napoli (1266-1442). Elementi per una storia linguistica* in GIANCARLO ALFANO, EMMA GRIMALDI, SEBASTIANO MARTELLI, ANDREA MAZZUCCHI, MATTEO PALUMBO, ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, CARLO VECCE, *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Firenze, Cesati, 2015. pp. 151 – 174. p. 156. e STEFANO PALMIERI, *La cancelleria del regno di Sicilia in età angioina*, Napoli, Accademia Pontaniana, 2006, pp. 76-78,

<sup>10</sup> FRANCESCO SABATINI, *Napoli Angioina ...* p. 37. Il francese scritto a Napoli, e in genere la presenza della cultura francese nella Capitale del Regno, ha suscitato, soprattutto negli ultimi anni, un grande interesse dal punto di vista della linguistica romanza. NICOLA DEBLASI, *Cultura cittadina e lessico di origine francese e provenzale a Napoli in epoca angioina (1266-1442)*, «California Italian Studies», III (2012), 1-22; LUCIANO FORMISANO - CHARMAIN LEE, *Il «francese di Napoli» in opere di autori italiani dell'età angioina*, in PAOLO

classici e le loro volgarizzazioni occupano quasi totalmente l'attività degli atelier librari attivi sul territorio, i cui destinatari erano soprattutto i membri della grande nobiltà feudale del Regno.<sup>11</sup>

Ad arricchire il quadro della società angioina, contribuisce una forte componente piccarda, e specificamente artesiana, che si aggiunge a partire dall'arrivo di Roberto II d'Artois a Napoli. Figlio di Roberto I d'Artois e nipote di Carlo, la figura di Roberto II è strettamente legata al Regno di Sicilia, e con lui anche i territori della Contea d'Artois. Roberto è nominato già vicario del Regno del 1276, ma è solo con l'inizio delle Guerre dei Vespri che egli acquisisce peso maggiore nell'amministrazione del Regno.<sup>12</sup> Roberto porta con sé un ingente numero di uomini, che in un buona parte si fermano a lungo nel Regno ma l'evento apre un vero e proprio canale di comunicazione tra Artois e Sicilia. Secondo la storica Jean Dunbabin, nonostante sia molto più distante dal Sud Italia, rispetto all'Anjou o alla Provenza, è proprio con l'Artois, insieme alle Fiandre, che si instaura uno dei maggiori canali di comunicazione. Non solo uomini d'arme, ma anche aristocratici, borghesi, chierici seguono il conte d'Artois nel Regno, probabilmente in cerca di fortuna o per trarre comunque il maggior profitto possibile da un territorio ancora sostanzialmente instabile. Dall'Artois vengono inoltre molti dei nomi che ricorrono tra i dati desumibili dagli studi e dalla ricostruzione degli archivi angioini in posizioni politiche amministrative privilegiate, ma è soprattutto sul piano artistico e culturale che l'influenza artesiana è più immediatamente avvertibile. Tra le grandi personalità del Nord presenti a Napoli è sicuramente Guido di Dampierre, conte di Fiandre, a cui era legata l'amministrazione della città bassa

---

TROVATO (ED), *Lingue e culture dell'Italia meridionale*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 133-162; FABIO ZINELLI, «je qui li livre escrive de lettre en vulgal». *Scrivere il francese a Napoli in età angioina*, in GIANCARLO ALFANO ... *Boccaccio angioino* ... .pp. 149-173.

<sup>11</sup> La grande committenza di romanzi cavallereschi, durata per tutto il Trecento, ha prodotto una notevole quantità di codici riccamente illustrati cfr. FERDINANDO BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, Bozzi, 1969; ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli con una nota paleografica di Catello Salvati e una nota filologica di Vittorio Marmo*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979; ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, *L'enluminure à Naples au temps des Anjou*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Paris, Somogy, 2001, pp. 123-133.; ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, *Riflessi delle crociate nella committenza di un manoscritto miniato destinato a Carlo I d'Angiò*, in ARTURO C. QUINTAVALLE, *Medioevo. I committenti*, Milano, Electa, 2011, pp. 570-574.

<sup>12</sup> RICCARDO FILANGIERI, IOLE MAZZOLENI, STEFANO PALMIERI (ED), *Registri della cancelleria angioina*, 49 Voll, Napoli, Accademia Pontaniana, 1951–2006, vol. 12, reg. lxxviii, 47. 1276, 10 Gennaio.

di Arras, che arriva a Napoli già nel 1270 per partecipare alla Crociata di Tunisi, e al suo seguito vi è quasi sicuramente Adenet le Roi, il cui soggiorno napoletano influenza la sua *Cleomadés*.<sup>13</sup> Al servizio diretto del sovrano in funzione di *ystrio et familiaris* è Nevelon Amion, poeta nativo di Arras e autore di un *Dit d'Amour*, conservato nella silloge francese °W, accanto all'opera omnia di Adam de la Halle.<sup>14</sup>

Sul piano delle arti figurative, l'influsso piccardo si protrarrà ancora per il corso del Trecento, soprattutto grazie all'attività di un atelier di minatori del Nord –Est francese, attestata in numerosi codici compilati a Napoli nel quattordicesimo secolo.<sup>15</sup> A questo ambiente andrebbe quindi ricondotto anche la decorazione del codice \*M, silloge compilata a Napoli agli inizi del Trecento da scribi italiani e contenente materiali provenienti dalla Provenza angioina.<sup>16</sup> Il dominio francese si esprime anche in forme molto più imponenti e visibili della produzione manoscritta. L'insediamento francese comportò inoltre un cambiamento notevole all'aspetto urbanistico della nuova capitale, sia tramite la costruzione di nuovi edifici del potere, come Castel Nuovo, oggi noto come Maschio angioino, o il rifacimento di strutture pre-esistenti come il Castel dell'Ovo, propriamente detto Castello del Salvatore a mare, o della fortezza di Lucera, della cui ricostruzione fu incaricato un architetto piccardo, Petrus de Angicuria.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> FRANCESCO SABATINI, *Napoli Angioina* ... p. 39, ma anche S. ROMANO, *Un viaggio del conte di Fiandra, Guido di Dampierre, in Sicilia nel 1270*, «Archivio Storico Italiano» n. s. XXVI, (1905), pp. 285 – 309.; JEAN DUNBABIN, *The French* ... pp. 220 e sgg.

<sup>14</sup> FRANCESCO SABATINI, *Napoli Angioina* ... p. 33. Su Adam de la Halle vedi le mie considerazioni alla fine di questo capitolo.

<sup>15</sup> FRANÇOIS AVRIL, *Un atelier picard à la cour des Angevins de Naples*, in «Zeitschrift für schweizerische archäologie und kunstgeschichte», XLIII (1986), p. 76-85; ANDREA IMPROTA, *Per la miniatura a Napoli al tempo di Boccaccio: il ms. Lat. Z 10 della Biblioteca Marciana*, in GIANCARLO ALFANO ... *Boccaccio angioino* ... pp. 149-173.

<sup>16</sup> Cfr. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò* ... pp. 43 e sgg. e ANNE-CLAUDE LAMUR-BAUDREU, *Aux origines du chansonnier de troubadours M*, «Romania», CIX, 1988 (in realtà giugno 1991).

<sup>17</sup> FRANCESCO SABATINI, *Napoli Angioina* ... p. 35



L'ultimo elemento che occorre segnalare riguarda molte particolarità linguistiche che si riscontrano in molti documenti e manoscritti copiati a Napoli fin dal regno di Carlo I. Seppure non si venga mai a creare una vero e proprio tipo linguistico autonomo, la Napoli dei primi angioini accoglie diverse esperienze linguistiche, anche spesso contraddittorie.<sup>18</sup> Contaminazioni tra italiano e francese si riscontrano talvolta negli atti della cancelleria e altre forme d'ibridismo linguistico ritornano in molte opere copiate o scritte a Napoli. Come in parte abbiamo visto in precedenza, un simile ibridismo si ritrova, almeno in parte, anche nelle *scriptae* di alcuni copisti delle addizioni del Roi.

L'egemonia culturale francofona e occitanofona, non è destinata però a durare molto oltre il regno di Carlo I, se già con Carlo II la cancelleria, inclusa la tesoreria, iniziava a diventare dominio di funzionari regnicoli, con Roberto il Saggio se ne vede il definitivo tramonto. La cultura letteraria francese continua a sopravvivere ed è ampiamente testimoniata dall'attività degli *atelier* locali, ma non ha più il ruolo dominante dei primi decenni. L'epoca di Roberto e i suoi rapporti con umanisti e del tempo, primo tra tutti Petrarca, segna la rinascita della letteratura italiana nel Sud della penisola. Seppure rimarrà a lungo una civiltà a lungo ancora cortese, anche l'inizio dell'egemonia economica dei banchieri fiorentini a Napoli influisce ovviamente sulla sua costituzione sociale. Dei numerosi transalpini giunti con Roberto II d'Artois, pochissimi o nessuno s'insedia in maniera stabile: la maggior parte ritorna in patria o non si assiste all'avvento di una seconda generazione. La cultura cortese trovieresca e trovadorica è quindi l'espressione di una corte effimera, che si esaurisce nel corso di un ventennio senza forse dare vita ad alcuna eredità. E ciò vale anche per la musica, se ha visto bene Nino Pirrotta a vedere proprio a Napoli una delle prime capitali dell'Ars Nova italiana, dove del resto già nel 1318 prestava servizio presso la cappella di corte Marchetto da Padova e proprio a Roberto d'Angiò dedicava il *Pomerium*.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Parafraso qui le conclusioni di FABIO ZINELLI, «*je qui li livre ...*

<sup>19</sup> NINO PIRROTTA, *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: di una pretesa scuola napoletana*, in *Collectanea Historiae Musicae*, vol. I, Olschki, Firenze 1953 [Historiae Musicae Cultores, 2], pp. 11–8: 13. Sulla prima Napoli dell'Ars Nova cfr. CARLA VIVARELLI, "Di una pretesa scuola napoletana": *Sowing the Seeds of the Ars nova at the Court of Robert of Anjou* «The Journal of musicology», XXIV, n. 4,, (2007); id. «*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*» un trattato napoletano di *ars subtilior*? In FRANCESCO ZIMEI, *Dolci e nuove note: atti del quinto Convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975) : Certaldo, 17-18 dicembre 2005* Lucca, Libreria musicale italiana, 2009

### **Lo *Chansonnier du Roi* a Napoli**

Nel corso del capitolo precedente ho offerto una lettura delle aggiunte del *Roi* alla luce della cultura francese e provenzale della Napoli angioina. Ora, dopo avere riassunto, seppur brevemente, le caratteristiche della cultura e della società della capitale del Regno, ripropongo alcuni degli elementi analizzati in precedenza approfondendo il loro legame con il contesto angioino. Il fine non è quello però di fornire semplicemente ulteriori prove, ma semmai quello di comprendere meglio le aggiunte del *Roi* come rara e preziosa testimonianza musicale della lirica francese e provenzale nella Napoli dei primi angioini.

Il primo e più evidente legame tra le aggiunte del *Roi* e la Napoli angioina è ovviamente la presenza Carlo d'Angiò, come dedicatario di due addizioni. Nell'ultima tornada della *dansa Ben volgra s'esser poges*, il poeta invia la sua composizione a Carlo, chiamandone in causa il suo talento di poeta e compositore:

vv.43 – 46

«*Dansa, car ieu ay apres  
que-l reys Karles fay gent chan,  
per aquo as el ti man  
car de fin pres es apres*».<sup>20</sup>

«Danza, ho saputo che Re Carlo  
compone belle canzoni  
per ciò ti mando a lui  
perché gode di bella reputazione».

L'attribuzione di questa *dansa* a Guiraut de Espagna, basata sulla somiglianza della sua struttura metrica con quella delle *dansas* “guirautiane” di \*E, oggi non è più ritenuta valida. Anna Radaelli, discutendone la falsa attribuzione ha però ricondotto *Ben volgra s'esser poges* al cenacolo provenzale della Napoli angioina.<sup>21</sup> La somiglianza metrica con le *dansas* di Guiraut può essere del resto dovuta

---

<sup>20</sup> Edizione e traduzione tratte da ANNA RADAELLI, *Dansas ...* pp. 222 – 223. Si tratta di una delle principali prove utilizzate dai Beck per sostenere il ruolo di Carlo d'Angiò come committente del codice.

<sup>21</sup> ANNA RADAELLI, *Dansas ...* pp. 218.

anche alla fortuna nell'ambiente napoletano di un particolare modello metrico, se non addirittura un tentativo d'imitazione da parte dell'autore anonimo. L'elemento più interessante è tuttavia la dedica a Carlo non soltanto come protettore, ma anche in quanto troviere. Come è noto il senso del termine *chan* subisce spesso un'oscillazione tra il significato stretto di melodia, oppure quello più esteso di composizione poetica cantata. Si può pensare anche l'autore volesse inviare la sua *dansa* al Re di Sicilia non tanto perché ne componesse una nuova (?) melodia, ma proprio perché fosse in grado di apprezzarne anche la fattura musicale. Del resto anche un altro anonimo poeta delle addizioni invia un componimento a Carlo, in questo caso un *lai*, affinché il sovrano ne desse una nuova veste melodica:

« <i>Car nouvel chant trouver</i>	Per trovare una nuova melodia [alla mia canzone]
<i>i veut si noble seignour</i>	voglio un signore così nobile
<i>com li prinches de Terre de Labour</i> ».	come il principe di Terra di Lavoro».

Si tratta dell'envoi del lai *Ki de bons est suef flaire* RS 165a, uno dei due *lais* attribuiti dai Beck allo stesso Carlo ma in realtà anonimi.<sup>22</sup> Qui il termine *chant* sembra essere inequivocabilmente inteso come la sola parte melodica del componimento. L'autore sembra quindi chiedere proprio una nuova veste musicale per la sua poesia direttamente a Carlo, indicato qui come signore della Terra di Lavoro, e sembrerebbe chiamarlo in causa proprio in qualità di troviere.<sup>23</sup> Dal punto di vista notazionale, questa addizione è quella che mostra una maggiore conoscenza e perizia delle tecnologie di scritture musicali: ogni strofa è scritta in un modo ritmico diverso e troviamo perfino la presenza di semibreve sillabiche, figure completamente assenti nel lessico notazionale delle addizioni. La mano che scrive la melodia appartiene inoltre ad uno di quei pochissimi casi in cui si può con certezza separare la mano del testo (A2) dal notatore (A2bis). Probabilmente era rimasta incompleta nella notazione e sicuramente senza decorazione, A2bis potrebbe quindi essere intervenuto in un secondo momento, operando quindi un'addizione nell'addizione. In effetti, l'evidente artificiosità intellettuale, se non

---

<sup>22</sup> Cfr. capitolo 3.

<sup>23</sup> La terra di lavoro era una delle unità amministrative del Regno di Sicilia, derivate dai giustizierati svevi, che indicava il territorio intorno alla città di Napoli. L'indicazione specifica ha qui il valore di *pars pro toto*, intendendo l'intero Regno.

scolastico, della scrittura mensurale può suggerire che si tratti di una ricomposizione successiva, che, seppur indirettamente, risponde alla richiesta del suo autore di trovare un “*nouvel chant*”.

Chiunque siano stati gli autori di queste liriche è chiaro che si tratta di persone vicine alla corte angioina di Napoli, se non propriamente poeti personali del re. Entrambi gli autori infatti, si rivolgono all’angioino indicandolo o tramite il suo titolo regale, oppure riferendosi a uno dei suoi possedimenti del Regno, elementi che quindi escludono una possibile collocazione nella corte provenzale. I primi a notare l’importanza di questi riferimenti angioini furono i coniugi che Beck, che proprio sulla scorta di queste prove, attribuirono a Carlo d’Angiò un ruolo fin troppo di rilievo nella storia di questo codice. Come sappiamo, nella sua recensione all’edizione dei Beck, Spanke cassò l’ipotesi di un qualsiasi coinvolgimento di Carlo d’Angiò nella compilazione del codice e delle sue aggiunte, tralasciando tuttavia l’evidente importanza di questi riferimenti all’angioino. Se tuttavia va escluso il coinvolgimento in prima persona di re Carlo, non si può con altrettanta facilità trascurare le tracce che, attraverso diversi livelli, legano la storia delle aggiunte del *Roi* agli ambienti letterari e musicali dell’aristocrazia angioina di Napoli.

Già Sabatini si riferisce a : «[...] il celebre *Chansonnier du Roi*, non certo commissionato e in parte scritto da Carlo, come si era creduto, ma proveniente dalla corte di Napoli», proprio in virtù dei riferimenti al sovrano angioino appena menzionati. Solo con Asperti tuttavia, si arriva ad avere una più ampia comprensione delle aggiunte e a chiarirne l’effettiva natura dei legami con la corte napoletana. Nell’ambito del suo studio sul ruolo di Carlo d’Angiò nella circolazione della lirica provenzale, Asperti indaga sette canzonieri provenzali che ruotano intorno alla figura dell’angioino per le modalità della loro compilazione, per il contenuto o semplicemente per il luogo dove sono stati copiati. Nel caso dello *Chansonnier du Roi*, Asperti lo definisce: «non un canzoniere classificabile come “angioino” per le tradizioni ivi inizialmente confluite e questa volta neppure per origine e fattura, ma ad un codice entrato materialmente, “fisicamente”, in contatto con ambienti angioini in un momento particolare della sua storia». <sup>24</sup> Le addizioni su cui Asperti si concentra maggiormente, collegandole con sicurezza al contesto angioino, sono sicuramente quelle in provenzale, soprattutto le cinque *dansas* e i tre *descortz*. Proprio la presenza delle *dansas* infatti, il genere più numeroso tra le addizioni provenzali, rappresenta in sé un legame significativo con la corte angioina. La sua vicinanza formale con il *virelai* si spiega nel contesto dell’adozione di forme e mode francesi da parte

---

<sup>24</sup> STEFANO ASPERTI, *Carlo I d'Angiò ...* p. 131.

dei trovatori di metà Duecento attivi nella Contea di Provenza.<sup>25</sup> La Provenza, territorio colpito solo marginalmente dagli sconvolgimenti della crociata albigese, è ancora nel corso tredicesimo secolo uno dei pochi luoghi del Midi a mantenere una vita intellettuale e una produzione poetica fervida, seppur ormai fortemente influenzata dalla cultura oitanica.

Del corpus di venti *dansas* studiato da Radaelli, ben quindici sono trasmesse dal manoscritto \*E copiato in Provenza intorno al 1300; di queste almeno sei si possono essere ragionevolmente attribuite a Guiraut d'Espagna, trovatore attivo alla corte di Provenza durante il dominio di Carlo. Sviluppatesi quindi durante il regno di Berengario V ma soprattutto di Carlo, il genere della *dansa* può non solo definirsi tipicamente provenzale, ma anche tipicamente angioino. Come poi dimostra la menzione di Carlo in *Ben volgra s'esser poges*, la *dansa* aveva continuato ed esteso la sua fortuna anche nel Regno di Sicilia.

Anche i *descortz* trovano riscontro in un altro importante codice di tradizione angioina, ossia il canzoniere \*M, copiato a Napoli, entro le prime decadi del Trecento. Nonostante si tratti di un testimone organizzato per autore, il compilatore principale ha aggiunto una sezione impropriamente rubricata come *descort*. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, si tratta di una sezione che raccoglie anche generi diversi dal *descortz*, e la rubrica forse serviva semplicemente indicare generi alieni alla canzone strofica.<sup>26</sup> All'interno di questa sezione stravagante, vengono copiati anche due dei tre *descort* delle aggiunte del *Roi* e con poche differenze di varianti: *Qui la ve en ditz* e *Sens alegratge*. Si tratta quindi di *descortz* che, seppur composti da trovatori legati maggiormente alla tradizione veneta, circolano a lungo in area napoletana, probabilmente proprio per mediazione provenzale. Si tratta quindi non solo di generi, ma anche di specifici componimenti che si legano a doppio filo con i movimenti culturali e politici attorno alla figura di Carlo d'Angiò

Un ulteriore prova della “provenzalità”, e quindi della “napoletanità”, è data dall'analisi linguistica. Se l'occitano che si trova utilizzato in tutto il fascicolo contenente trovatori (canzoniere

---

<sup>25</sup> STEFANO ASPERTI, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Messana», n.s. 8 (1991), pp. 5 – 49.

<sup>26</sup> Anche nel canzoniere \*E del resto, le *dansas* si trovano relegate in una sezione aggiunta, meno curata, e situata alla fine del codice, elemento che a mio avviso si lega a una concezione di generi marginali. Questa marginalità diventa ancora più significativa nel caso delle addizioni del *Roi*. Cfr. STEFANO ASPERTI, *Carlo I d'Angiò ...* cap. 5.; CATERINA MENICHETTI, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg, Editions de linguistique et philologie, 2015.

\*W) e nel fascicolo dei *lais*, corrisponde in realtà ad una lingua ibrida tra francese e provenzale oppure a un adattamento da parte dei copisti de Nord, di tratti linguistici meridionali, in tutte le addizioni provenzali la qualità della lingua è invece di gran lunga superiore.<sup>27</sup> Inoltre, in molte delle aggiunte, come analizzato nel primo capitolo, ricorrono in più luoghi delle forme grafiche non consuete, quasi sicuramente da ricondurre ad influssi catalani.<sup>28</sup> Che si tratti di influssi dovuti a un copista catalano, oppure degli usi consueti di uno scriba nativo della Provenza, terra al confine col Regno d'Aragona e del resto a lungo dominata dalla stessa casata nobiliare, non è però facile da determinare. Rimane però fondamentale sottolineare l'importanza del dato linguistico nel tentativo di comprendere la storia dello *Chansonnier du Roi*: la discrepanza della lingua tra l'occitano francesizzante delle due sezioni di trovatori e *lais* e l'occitano con tratti catalani, se non tipicamente provenzali, delle addizioni indica, con certezza, che i due gruppi sono stati copiati in luoghi diversi. \*W e il fascicolo dei *lais* rappresentano la modalità di ricezione "consuete" della lirica trovadorica al nord, che consiste non solo in un adattamento linguistico, ma anche a una selezione di autori limitata alle generazioni di trovatori precedenti alla metà del Duecento, vale a dire quelle "canoniche".<sup>29</sup> Le addizioni non solo presentano dei tratti linguistici che la renderebbero un'anomalia, all'interno dell'anomalia delle

---

<sup>27</sup>MANFRED RAUPACH, MARGARET RAUPACH, *Franzosierte Trobadorlyrik : zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Niemeyer, 1979; MARIA CARLA BATTELLI, *La ricezione della lirica provenzale nei codici M (B.N.f.fr 844) e U (B.N.f.fr 20050): alcune considerazioni*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité, Illème Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, Montpellier, 20-26 septembre 1990, 3 voll., Montpellier 1992, II, pp. 595-606 ; ID. *Ancora sui testi trobadorici a tradizione francese: variazioni sul vocabolario cortese*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. VIe Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (12-19 septembre 1999)*. Actes réunies et édités par G. KREMnitz - B. CZERNILOFSKY - P. CICHON - R. TANZMEISTER, Edition Praesens, Wien 2001, pp. 157-170.

<sup>28</sup> Cfr. capitolo 1 e ALEXANDROS MARIA HATZIKIRIAKOS, MARIA TERESA RACHETTA, *Lo Chansonnier du Roi (BnF fr. 844) e la sua storia: un nuovo approccio alle aggiunte successive*. in CHRISTELLE CHAILLOU-AMADIEU, ORESTE FLOQUET, MARCO GRIMALDI, *Philologie et musicologie II. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XIIe-XVIe siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2016 [in corso di stampa] Ringrazio Anna Radaelli per avermi suggerito questa seconda ipotesi riguardo l'interpretazione linguistica.

<sup>29</sup> STEFANO ASPERTI, *Contrafacta ...*

raccolte trovadoriche compilate al Nord, ma raccolgono anche autori più tardi, non attestati in altre sillogi francesi, ma semmai presenti nella tradizione italiana e provenzale *stricto sensu*. Queste inoltre rappresentano anche dei generi tardivi o marginali che non sembrano interessare i compilatori francesi delle raccolte trovadoriche. In altre parole, le peculiarità linguistiche e compilative delle addizioni del *Roi* sono le spie più significative del fatto che il canzoniere, in una seconda fase della sua storia, ha lasciato il nord della Francia ed è stato portato certamente in un area occitanofona.

Perché dunque non limitare la storia del *Roi* alla corte Provenzale di Carlo e dover supporre che abbia attraversato il Tirreno? Oltre alla menzione di Carlo come Re invece che Conte nel primo e più formale gruppo di addizioni provenzali, che postdata necessariamente anche le successive a dopo il 1266, l'ingente presenza di liriche francesi, con tratti marcatamente artesiani, rende alquanto improbabile una localizzazione in Provenza. La presenza di francesi, soprattutto di piccardi nella contea è infatti alquanto limitata, soprattutto per tutto il dominio di Carlo, che è caratterizzato da frequenti rivolte anti-francesi in tutto il territorio. Se i provenzali mal tollerano i dominatori francesi in terra patria, tuttavia nel Regno di Sicilia, dove si trovano invece in una paritaria situazione sociale e politica, la coesistenza di entrambe le culture è relativamente più pacifica.

In realtà è forse il carattere artesiano delle addizioni in francese e dei loro copisti che orienta soprattutto verso Napoli. Se infatti di rilevanti migrazioni artesiane e generalmente piccarde, non si ha notizia per quanto riguarda la Provenza di fine Duecento, la capitale del Regno nonché altri castelli e centri urbani vengono invece invasi da numerose famiglie nobiliari e comuni, provenienti dell'estremo Nord-est francese. Con l'arrivo di Roberto II d'Artois, che è presente a Napoli almeno dal 1275, si apre un vero e proprio canale, in entrambe le direzioni, tra l'Artois e Napoli. Nell'ambito della cultura francese del Duecento, la Piccardia e soprattutto l'Artois è una area geografica che può vantare una forte identità locale, individuabile non soltanto riguardo la propria varietà linguistica, ma soprattutto per la capacità di costruire e diffondere una produzione letteraria e musicale coesa e facilmente riconoscibile. Il ruolo primario dell'Artois nella produzione di importanti sillogi liriche, dedicate in buona parte a trovieri locali, mostra un particolare interesse nella promozione e nella conservazione della memoria dei frutti dei *pays* artesiani, ma anche un particolare investimento in termini di valori identitari.

Le presenze artesiane nelle addizioni dello *Chansonnier du Roi*, canzoniere già nato come prodotto arrageois, si possono perciò riconoscere con abbastanza certezza. Due delle tre canzoni aggiunte, i rimaneggiamenti eterostrofici di Pierrekin de la Coupele e Robert du Chastel, sono chiaramente legati a un interesse verso trovieri locali da parte di copisti che mostrano tra l'altro tratti

grafici riconducibili a quella stessa regione.<sup>30</sup> Come abbiamo notato inoltre, la maggioranza dei refrain utilizzati dai motet entè del *Roi*, ricorre in opere di letterati e trovieri dell'Artois, o di zone strettamente limitrofe, e appartiene a quel deposito di refrain studiato da Jennifer Saltzstein e connotato da un radicato valore identitario per la cultura artesiana.<sup>31</sup>

Contrariamente ai testi provenzali, le aggiunte artesiane non presuppongono una dislocazione del canzoniere per giustificare la loro presenza al suo interno. Il carattere prettamente locale delle liriche potrebbe infatti suggerire un possibile ritorno del codice in Piccardia entro il primo decennio del Trecento, ma alcuni dettagli, non trascurabili, suggeriscono invece che anche queste aggiunte possano essere state operate in area Napoletana. I legami tra Artois e Napoli, abbondantemente descritti da Dunbabin, nonché la presenza di trovieri piccardi nella capitale, come Nevelot Amion o Adenet le Roi, permettono di ritenere gli ambienti francesi del Regno come luoghi plausibili per la fissazione scritta anche delle liriche artesiane. Inoltre nelle addizioni francesi, ma anche in quelle provenzali, si nota un intrecciarsi di elementi diversi, apparentemente anche contrastanti che sembrano indicare proprio Napoli, piuttosto che la Francia o il Midi, il luogo più verosimile dove possano essere state copiate le aggiunte.

Nel caso dell'addizione 43, il motet entè *J'aim loiaument en espoir*, il copista A15 utilizza una scrittura libraria che può essere avvicinata a una libraria bolognese.<sup>32</sup> Che si tratti di una mano italiana, oltre dal tratto marcatamente tondo, incompatibile con una gotica francese, lo confermano anche alcune spie grafiche co. La grafia <che> in luogo di <que> (o <ke> in ambito piccardo),

---

<sup>30</sup> Il *corpus* di Pierrekin de la Coupele, oltre che essere anagraficamente legato all'Artois (la cittadina di Coupele, oggi nel Pas-de-Calais, dista pochi chilometri da Arras), è tradito quasi esclusivamente in codici artesiani come °M e °T. Solo RS 1219 e RS 2089 sono attestate anche nel lorenese °C. Robert du Chastel è invece definito artesiano da JOHAN MELANDER, *Les Poesies de Robert de Castel, trouvere artesien du XIII<sup>e</sup> siecle*, «Studia Neophilologica», III, (1930), 17-43. Le sue liriche sono trasmesse soprattutto dai canzonieri °K°N°X, appartenenti al sottogruppo φ del ramo s<sup>II</sup> (canzonieri con antigrafì settentrionali) e °Z°a, di provenienza artesiana.

<sup>31</sup> JENNIFER SALTZTEIN, *The refrain ...* cfr in particolare il cap. 3 p. 80 e sgg.

<sup>32</sup> Così sostiene anche JOHN HAINES, *The Musicography ...* p. 164.



creando una confusione la scrittura velare sorda e l'affricata post-alveolare sorda, e tradisce con molta probabilità un italianismo, seppur l'ipotesi sia da prendere con le dovute cautele.<sup>33</sup>

Più che all'intervento di mani italiane tuttavia, l'ipotesi di una collocazione napoletana si appoggia sui cortocircuiti tra francese e provenzale che si trovano in quasi tutte le addizioni. L'elemento più evidente si trova ad esempio nel gruppo di addizioni provenzali copiate dal copista A1. Se la lingua, e la scrittura sono localizzabili sicuramente in area meridionale, non è così per le filigrane decorative che invece rimandano a uno stile chiaramente francese, e assomigliano, seppure non opera della stessa mano, a quelle che accompagnano uno dei lai francesi copiati da A2.

Sono velate da un simile mistero anche i due ( o forse tre) copisti che trascrivono le *estampies royales* alle cc. 103 – 104. Se, come credo, lo scriba A6 che copia, più elegantemente, il primo gruppo di danze è responsabile anche dei paratesti, egli utilizza una scrittura rotonda, probabilmente da localizzare più a sud dell'area d'uso della gotica francese, ma presenta una grafia nordica, se non propriamente piccarda come *tierche*, ma con alcuni elementi meno attestati come *uitime* per *huitieme*. Nel caso del secondo gruppo di *estampies* e danze, si riscontrano ancora degli elementi stravaganti: bisogna probabilmente separare la mano del notatore (A7) da quella che ha aggiunto le rubriche, probabilmente la stessa (A19) che ha copiato il rondeau *J'ai bele dame amée* al fondo di c 5v. L'ultimo gruppo di danze strumentali mostra infatti una copia alquanto imprecisa tanto nel tratto quanto nell'organizzazione dello spazio che sembra far pensare a un copista affrettato o impreciso, se non inesperto, che avrebbe potuto tralasciare di rubricare i componimenti. L'eccentricità consiste nei paratesti copiati da A19 che, seppur sembra per proprietà linguistica e grafia una mano francese, rubrica il *ductia* con l'insolita grafia *dansse*, e qualifica le estampe come *real* invece che *royal*. La grafia –ss–, e la variante *real* mostrano un'interferenza possibilmente provenzale o comunque aliena a una *scripta* puramente oitanica.<sup>34</sup> La totale novità e l'unicità di queste *estampie* nell'ambito della cultura manoscritta duecentesca non aiuta a chiarire le dinamiche di quello che sembra un bizzarro cortocircuito linguistico, ma questa anomala forma di contaminazione si aggiunge, a mio avviso, alla spie di "angioinità" del *Roi*.

---

<sup>33</sup> Del resto è italiana, o almeno così sembra, la mano che trascrive tutto il *libellum* di Thibaut de Champagne, il che è forse da ricondurre anch'esso al contesto napoletano.

<sup>34</sup> Di questa opinione è STEFANO ASPERTI, *Carlo I d'Angiò ...* pag. 124.

Del resto dal punto di vista compilativo le addizioni francesi – artesiane e quelle provenzali si intersecano nella loro disposizione in una maniera in cui è difficile, se non impossibile, isolare le une dalle altre. Scribi settentrionali e meridionali intervengono in maniera disordinata e il codice è stato oggetto evidente di interventi contemporanei da entrambi i gruppi. L'esempio più evidente si legge nella disposizione delle addizioni a c. 78, l'ultima del *booklet* di Thibaut. Il *recto* della carta raccoglie gli inni mariani (add. 18 – 21), *contrafactum* frazionato del descort artesiano *La douce acordance* RS 205, opera dalla stessa mano (A3) che copia la canzone di Pierrekin RS 1081 a c. 210r. Invece sul *verso* operano due diversi copisti provenzali, che trascrivono la *dansa* BEdT 461, 230 e la cobla dalla canzone BEdT 96,2 di Blacasset. Questo caso mostra quindi chiaramente che testi occitanici non francesizzati vengono aggiunti dopo o contemporaneamente a quelli francesi, e che quindi anche i testi artesiani non possono essere ricondotti a una fase successiva. Al momento del riempimento di c. 78, il codice doveva trovarsi in un ambiente in cui era ancora facilmente esposto a copisti di entrambe le culture, tale ambiente mi sembra che ormai non possa identificato altrimenti se non con la Napoli dei primi angioini.

Dal quadro della Napoli angioina, ormai alquanto esplorato dalla critica nei campi della filologia, della linguistica storica e della storia delle arti figurative, rimane tuttavia esclusa la sua componente sonora. Davanti all'ingente produzione libraria e artistica di quegli anni, la lirica sembra però alquanto trascurata dalle testimonianze scritte. Rispetto ai codici latori di romanzi, nessun canzoniere di lirica, con la sola eccezione di \*M, sembra essere stato commissionato e compilato a Napoli. Si potrebbe dedurre da questo che la lirica e la musica non fossero coltivate nelle corti del Regno, ipotesi che ha però ovviamente dell'assurdo. Neanche \*M tuttavia può essere definito un canzoniere puramente angioino. Se la fattura esteriore del canzoniere è quasi sicuramente napoletana, al suo interno sono raccolti materiali eterogenei, tra cui alcuni sirventesi contro Carlo, molto probabilmente provenienti dalla Provenza.<sup>35</sup> Se si fa eccezione della leggenda ottocentesca

---

<sup>35</sup> Sulla scorta di ANNE-CLAUDE LAMUR-BAUDREU, *Aux origines ...*, che colloca le decorazioni di \*M nel contesto degli atelier piccardi di Napoli, Asperti propone una lettura “angioina” del canzoniere. Contro questa ipotesi Alyson Stones ha però recentemente proposto che \*M provenga da un atelier di Avignone, seppure l'analisi non sembri tenere conto del contesto grafico e contenutistico del codice. (cfr. ALISON STONES, *Manuscripts Illuminated in France: Gothic Manuscripts 1260-1320, Part I*, London – Turnhout, Harvey Miller – Brepols, 2013, vol. 1, n. III-21).

dell'esistenza di una collezione di canzonieri nella biblioteca di Roberto I, la produzione di sillogi liriche nella Napoli angioina è totalmente assente, o almeno non tramandata.<sup>36</sup>

La presenza di trovieri e trovatori e la loro attività nelle corti napoletane, non solo in quella reale, rende però impossibile pensare che la lirica fosse assente dalle pratiche locali, soprattutto in un contesto ancora fortemente cortese come quello dell'aristocrazia di Napoli. Possiamo però pensare che non ne fosse richiesta la confezione in forma libraria, ovvero che fosse sufficiente la sua circolazione informale, fissata semmai in via temporanea su scartafacci o fascicoli sciolti e di poco pregio, perciò non conservatisi. Del resto la maggior parte dei codici di pregio contengono cronache latine e in volgare, nonché romanzi, un genere che sappiamo essere destinato alla lettura ad alta voce, quando non privata, e non all'esecuzione musicale. La lirica e tutte le forme poetiche e musicali sostanzialmente brevi, sono destinate alla pratica, alla performance dal vivo e non è strettamente necessario affidarle al lusso di un dispendioso canzoniere per poterne usufruire, mentre il romanzo, per sua natura e dimensione, necessita di una copia integrale.

Tra le liriche e le musiche assenti dalla produzione libraria napoletana, le più notevoli sembrerebbero essere quelle di Adam de la Halle, che la critica vorrebbe attivo a Napoli almeno fino alla presunta data della sua morte nel 1288. In realtà che Adam de la Halle sia stato a Napoli non è certo, seppure probabile; la principale testimonianza che il troviero abbia soggiornato nel Regno si trova nell'anonimo *Jeu del Pelerin*, un prologo al *Jeu de Marion* trasmesso dal solo codice °W. Protagonista del *Jeu* è, per l'appunto, un pellegrino, di ritorno ad Arras dalla Terra Santa, che racconta di essere stato nel Regno e di aver visitato la tomba di Adam, sotto la guida del Conte Roberto. A

---

<sup>36</sup> Lo storico d'età borbonica Matteo Camera da una dettagliata descrizione del contenuto di tale collezione, citando numerosi trovatori (cfr. MATTEO CAMERA *Annali delle Due Sicilie: dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo III. Borbone*, vol. 2, Napoli, Stamperia e cartiere del Fibreno, 1860; pag. 404). La notizia è ripresa da Nunzio Faraglia in suo saggio sul cenacolo intellettuale di Roberto I dove però ci informa che: «il sig. Camera, che possiede una collezione ricchissima di memorie patrie e di documenti, non cita il fonte dal quale trasse la notizia, ma non reca meraviglia, che i re di Napoli, signori di Provenza, avessero nella loro biblioteca una raccolta tanto ricca di poeti provenzali» (cfr. NUNZIO FEDERIGO FARAGLIA, *Barbato di Sulmona e gli uomini di lettere della corte di Roberto d'Angiò*, in «Archivio storico Italiano» vol. 3, serie V (1889); pp. 313-360. Notizia della presenza o della compilazione di sillogi liriche non si trova altrove, né nei documenti dell'archivio angioino, superstiti o ricostruiti, né negli studi sulle biblioteche angioine (cfr. CORNELIA G. COULTER, *The library of the Angevin Kings* in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» n. 75 (1944); pp. 141-155).

questa fase della sua carriera si riconducono tradizionalmente la composizione del *Jeu de Robin e Marion*, o almeno una sua rappresentazione a corte, e le sue ultime opere tra cui l'incompiuto *Roi de Sicile*. In un contributo recente, tuttavia, Cesare Mascitelli ha ridiscusso la data e il luogo di composizione della *chanson de geste*, e ha proposto di situarla nel periodo parigino del troviere, intorno al 1267.<sup>37</sup> La narrazione si interromperebbe quindi con gli ultimi eventi legati alla conquista del Sud Italia, non per sopraggiunta morte dell'autore, bensì per sua precisa volontà, oltre per i limiti imposti dall'assoluta contemporaneità del lavoro. Poco è sicuro quindi riguardo la possibile produzione napoletana di Adam de la Halle, o la sua effettiva presenza. Potrebbe essere giunto nella capitale al seguito di Roberto II d'Artois, la cui vicinanza sembra voler ricordare anche il prologo del *Pelerin*, negli anni Ottanta, oppure già nel 1275, quando Roberto è vicario del Regno. In realtà l'assenza di Adam tra le liriche aggiunte nel *Roi* non è indicativa dell'effettiva presenza o assenza del troviere a Napoli, ma può essere invece una prova in più del fatto che il codice si trovava effettivamente fuori di Francia, ed escluso dalla trasmissione del *corpus* di Adam, coeva al processo di ampliamento del *Roi*.<sup>38</sup>

La fortuna dell'opera di Adam si discosta per alcuni versi da quanto si osserva invece per gran parte della lirica medievale galloromanza. Se la lirica occitanica e, seppur in maniera leggermente minore, quella oitanica, viene organizzata e copiata all'interno di grandi sillogi, siano esse solo di poesia o miscellanee, con grande distanza temporale dalla loro composizione, il *corpus* di Adam viene trascritto in maniera stabile e relativamente a ridosso della sua creazione. Il periodo di attività del troviere, grossomodo tra gli anni Sessanta e Ottanta del Duecento, si sovrappone infatti all'inizio del processo di "letteralizzazione" della lirica medievale, a metà del secolo. Tuttavia molto raramente la raccolta adamiana viene tramandata in maniera organica all'interno dei testimoni librari che la ospitano, ma anzi appare il più delle volte sotto forma di aggiunta tardiva; secondo Francesco Saviotti: «sarebbe mancato il tempo, insomma, per organizzare i materiali adamiani ed

---

<sup>37</sup> CESARE MASCITELLI, *Il Roi de Sicile di Adam de la Halle: una nuova proposta di datazione e localizzazione*, «Carte Romanze», II, vol. 1, (2014).

<sup>38</sup> Tuttavia Adam de la Halle è virtualmente presente nel *motet enté* M1073. Come abbiamo visto nel capitolo precedente il *refrain* è presente anche nel *rondeau* di Adam, ed è l'unica altra composizione o testo a dividerne anche la melodia. È forse da leggersi solo come un eco adamiano o è invece da attribuire proprio a lui?

omogeneizzarli per così dire a quelli degli altri trovieri o, addirittura, essi sarebbero giunti all'atelier di copia quando ormai era troppo tardi per inserirli nel corpo della silloge».<sup>39</sup>

Nel caso della raccolta di Adam in °T, lo *chansonnier de Noailles*, che condivide buona parte delle liriche e i mottetti del *Roi*, si nota fin dal primo sguardo la forte differenza nello stile decorativo e nella scrittura, seppure il nuovo copista abbia cercato di rimanere in continuità col codice, rispettando parzialmente lo specchio di scrittura e la mise en texte precedenti. Come sappiamo °T e il *Roi*, seppur chiaramente provenienti da due *atelier* differenti, condividono lo stesso peculiare interesse per la lirica e la polifonia francesi, con inoltre una forte connotazione locale artesiana, e si collocano quindi nello stesso contesto geografico.<sup>40</sup> È curioso però che il *Roi* che pure subisce una serie di aggiunte sensibilmente artesiane, seppure molto diverse per genere e caratteristiche materiali, rimanga “indifferente” alla crescente fortuna dell’opera di Adam, che tra Due e Trecento diventa un vero e proprio best-seller.<sup>41</sup> Adam, in quanto persona reale, poteva trovarsi o meno a Napoli negli ultimi anni della sua vita, ma la trasmissione della sua lirica è invece una questione strettamente settentrionale.

Lo *Chansonnier du Roi* è, nel suo progetto originale, un oggetto fortemente legato alla tradizione poetica e musicale della città di Arras, e il suo lungo permanere in forma di libro aperto e incompiuto, sia per contenuto, sia in quanto per molto tempo mai rilegato stabilmente, lo ha ampiamente esposto alle ultime correnti liriche e musicali di fine secolo. Può quindi l’assenza di Adam de la Halle nel *Roi*, implicare anche un’assenza dello stesso codice dai luoghi dove l’opera del troviero si stava affermando e iniziava a circolare in forma libraria?

---

<sup>39</sup> FEDERICO SAVIOTTI, *Anomalie codicologiche ...* p. 235. Riguardo la trasmissione di Adam de la Halle cfr. SYLVIA HUOT, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*. Ithaca, NY e London, Cornell University Press, 1987, pp. 64-74; si fa MARIA CARLA BATTELLI, *Le antologie ...* pp. 166-180, e LUCIANO FORMISANO, *Sul libro di poesia di Adam de la Halle*, in “*Carmina semper et citharae cordi*”. *Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éd. par M.-CL. GERARD-ZAI ET AL., Genève, Slatkine, 2000, pp. 227-246

<sup>40</sup> Uno studio – edizione sui mottetti di °T, e quindi del *Roi*, è attualmente in corso di stampa: Gaël Saint-Cricq, Eglal Doss-Quinby e Samuel N. Rosenberg [présentation, édition et traduction des textes]), *The Motets of the Noailles Chansonnier*, A-R editions, Middleton (2017).

<sup>41</sup> FEDERICO SAVIOTTI, *Anomalie codicologiche ...* p. 250.

Come ho già detto, le aggiunte del *Roi* rappresentano l'emersione eccezionale di generi lirici, musicali e coreutici che non facilmente sono rappresentati nella produzione libraria, soprattutto, ma non solo, in quella del Regno. Le liriche di Adam aggiunte in °T sono, sì, addizioni, ma pienamente creazioni d'atelier. Sorprende che i copisti artesiani delle addizioni del *Roi*, mostrino d'ignorare o non praticare la produzione di Adam, ma la supposta presenza di un troviere in un luogo, senza poi poterne dedurre in alcun modo la durata o le modalità, non necessariamente incide sulla fortuna dei suoi lavori. Per quanto ne sappiamo dal suo *Jeu de la Feuillée*, Adam lascia Arras e non sembra tornarvi più a dimorare, o quanto meno è assente dai necrologi della Confraternita, eppure la sua fama si accresce soprattutto in manoscritti artesiani.<sup>42</sup>

Che il *Roi*, in quanto codice artesiano, rimanga sordo alla fortuna di uno dei più grandi autori della lirica artesiana e francese del Duecento può essere una prova della sua assenza dalle scene settentrionali, dove tale fortuna si stava affermando, ma in quanto testimone napoletano, trasmette notizie preziose sulle mode poetiche e musicali dell'aristocrazia angioina, dove Adam sembra aver lasciato tracce molto evanescenti.

---

<sup>42</sup> ROGER BERGER (ED), *La Nécrologie ...*

# COLOPHON

## (o Conclusioni)

### Un «homme de goût et talent»

«Le nom *Manuscrit du Roi*, par lequel notre chansonnier a été connu depuis de La Borde, est bien mérité. Il a du prendre son l'origine dans la belle apparence du volume, qui frappe l'œil par la prodigalité de son ornementation, autant que dans le fait que le chansonnier figurait dans la Bibliothèque royale. Le manuscrit même nous fournit de témoignages qui pourraient élucider et justifier ce titre. Le *Manuscrit du Roi* serait mieux nommé le *Manuscrit de Charles d'Anjou.*»<sup>1</sup>

Questo è il paragrafo che apre l'*exposé sommaire du Manuscrit du Roi*, l'ampio e approfondito commento alla riproduzione fotografica che costituisce il secondo volume dello studio dei coniugi Beck sul *Roi*. Seppure un promesso terzo volume, contenente la trascrizione delle melodie e dei testi, non fu mai davvero pubblicato, il lavoro dei Beck costituisce l'unica edizione commentata del manoscritto, contrassegnata da una visione critica ragionata, seppur molto discutibile. Il ruolo editoriale nella presentazione del codice è infatti radicalmente invasivo, e persegue la volontà, idealistica se vogliamo, di presentare il codice al suo presunto stato originario. La nuova cartulazione dei Beck non solo tiene il conto anche delle carte cadute, anticipando così la numerazione, ma toglie dal conteggio il *libellum* di Thibaut de Champagne e le canzoni copiate da quella stessa mano nel fascicolo II, che vengono astratte e conteggiate a parte in numeri romani. Ne conseguono quindi due libri distinti, isolati e con indici diversi: il *Manuscrit du Roi restauré*, cc. 1 – 207, e lo *Chansonnier du Roi de Navarre*, cc. I – XIX. Sebbene i Beck non abbiano presentato una ricostruzione del tutto inverosimile, l'operazione non solo ha reso impossibile comprendere la storia del codice, cancellandone le tracce del suo travagliato passato, ma ha anche creato un'enorme difficoltà nell'approccio al codice per gli studiosi che da lì in poi hanno dovuto tenere conto di due diverse cartulazioni. Per questo motivo l'edizione dei Beck, lungi dall'essere un semplice studio, costituisce un'ultima fase, seppur virtuale, della storia del *Roi*, soprattutto poiché, fino alla sua pubblicazione in formato digitale su Gallica.fr, ha costituito l'unica possibilità di confrontarsi con il codice, senza

---

<sup>1</sup> JEAN BECK; LOUISE BECK, *Les chansonniers ...* vol. 2, p. ix.

doversi recare di persona al Département de Manuscrits della BNF.<sup>2</sup> Tuttavia il lavoro rimane ricco di informazioni utili, se si ha la pazienza di cercare il filo d'Arianna nel labirinto della loro ricostruzione, inoltre, insieme alla corposa recensione-studio di Spanke, costituiscono ancora un'ottima base di partenza per lo studio del codice.

L'edizione dei Beck è inoltre profondamente affascinante, se si cerca di decifrare l'ideologia che muove il metodo e le finalità del loro lavoro. L'idea di restauro che viene perseguito dai Beck non è del resto poi molto lontana da quanto Eugène Viollet-Le-Duc, architetto, restauratore e massimo teorico dell'architettura ottocentesca, professava all'inizio della voce *Restauration* del suo *Dictionnaire raisonné*: «Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné».<sup>3</sup> Non è esplicitamente da Viollet-Le-Duc che i coniugi Beck traggono spunto per il loro lavoro di studio e restauro sui *monumenta* della monodia duecentesca, ma sono ugualmente partecipi di una congiuntura ideologica di positivismo, nazionalismo e tardo romanticismo, che influiva anche sulla prima fase di riscoperta della musica medievale a inizio secolo.<sup>4</sup> Il loro restauro del codice, ma anche delle singole canzoni, ricostruite con protesi di testo e melodie, estratte da altri testimoni (soprattutto °T), avviene in maniera ben distante dalla sensibilità dell'ecdotica moderna. Il frutto di questo lavoro è la creazione di due oggetti che in realtà probabilmente non sono mai davvero esistiti nelle modalità da loro da ipotizzate: il *Manuscrit de Charles d'Anjou*, e lo *Chansonnier du Roi de Navarre*. Per il secondo, l'etichetta può essere in parte giustificata da un effettiva tendenza, nella trasmissione delle liriche

---

<sup>2</sup> Ancora Peraino (*Giving voice to love ...* p. 160 e sgg) ha dovuto far riferimento alla doppia cartulazione nella sua monografia e mantenere l'edizione dei Beck come riferimento. Il *Roi* è stato messo in linea il 02/01/2012, dal 14/03/2011 erano invece disponibili le vecchie immagini a colori, che riproducono il manoscritto senza le toppe pergamenacee del restauro del 1980. Solo recentemente finalmente diventato possibile lavorare su delle immagini "neutre".

<sup>3</sup> EUGENE VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, vol. 8, s. v. *restauration*, Paris, Bance – Morel, 1854 – 1868.

<sup>4</sup> Sul clima culturale neogotico della Francia di fine Ottocento cfr. JOHN HAINES, *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères: The Changing Identity of Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 e il più recente DAVIDE DAOLMI, *Trovatore, amante, spia*. Lucca, LIM, 2015, in particolare la Parte IV.



tebaldiane, alla circolazione in *booklet*, ma nello specifico <sup>o</sup>M<sup>t</sup> non è mai stato concepito come un oggetto separato, bensì come un'integrazione della sezione di Thibaut, che comincia all'odierna c. 10ra con la miniatura rappresentativa del troviero.<sup>5</sup> Nel primo caso il nome è invece a dir poco fuorviante: i Beck non solo vedono in Carlo il proprietario, committente, nonché l'autore e perfino il copista di alcune addizioni, ma gli attribuiscono anche il *concept* del codice e l'ordinamento di tutte le sezioni, inclusa quella trovadorica. Carlo avrebbe perciò scelto e ordinato le liriche secondo un criterio personale, inserendo le sue canzoni accanto a quelle dei suoi compagni di gioventù e di crociata, nonché dei suoi autori favoriti. La «belle apparence» del codice non può che essere quindi giustificata che dalla presenza, quasi ingombrante a dire il vero, non solo di una figura storica fondamentale per la storia francese (ed europea), ma anche un vero «*homme de goût et talent*».<sup>6</sup>

Per tutte le numerose pagine dello studio che accompagna la riproduzione-edizione, i Beck declinano la loro analisi delle melodie in espressioni coloristiche e marcando una espressività estremamente affettata. Nel commentare i *lais* “composti da Carlo d'Angiò”, per esempio, cercano di rintracciare tratti distintivi dello stile compositivo del Re di Napoli: «On y remarque l'esprit d'indépendance qui est un des trait saillants du caractère du prince. Son lai est riche en thèmes musicaux et en variété de rythmes. La virtuosité de Charles dans l'art de développer des thèmes, son génie de traduire mélodiquement les émotions sont au-dessus du commun».<sup>7</sup> Oppure, affermano di aver ritrovato nelle melodie di Gace Brulé: «... l'emploi des tonalités différentes pour exprimer les émotions diverses, la richesse relative des embellissements de la mélodie et l'entendue de la voix», ma pure che queste «sont construites d'après les règles de composition du temps, mais il n'y a guère une seule qui soit vraiment inspirée ou qui traduise des émotions intimes et profondes».<sup>8</sup> È soprattutto la figura di Carlo su quale i Beck si soffermano maggiormente, non si limitano ad attribuirgli l'idea

---

<sup>5</sup> Il *booklet* non è mai stato concepito come un oggetto autonomo e mostra comunque una tradizione non propriamente stabile, soprattutto per quanto riguarda la disposizione interna delle canzoni, che chiaramente non riflettono un'organizzazione voluta dall'autore. Sul *booklet* di Thibaut de Champagne cfr. LUCA BARBIERI, *Note sul "Liederbuch" di Thibaut de Champagne*, «Medioevo romanzo», XIII, 1999.

<sup>6</sup> JEAN BECK; LOUISE BECK, *Les chansonniers ...* vol. 1, p. x.

<sup>7</sup> JEAN BECK; LOUISE BECK, *Les chansonniers ...* vol. 2, p. 168.

<sup>8</sup> JEAN BECK; LOUISE BECK, *Les chansonniers ...* vol. 2, p. 29.

e la supervisione del canzoniere ma leggono il *Roi*, quasi come un diario d'autore, alla ricerca, quasi disperata, di una soggettività a cui ricondurlo.

### «Cui dono lepidum novum libellum?»

Non solo i Beck tuttavia hanno voluto ricercare dietro lo *Chansonnier du Roi* una precisa personalità storica. La presenza in prima posizione del Principe di Morea nel contesto dell'articolata architettura gerarchica del codice ha suggerito in primo luogo allo storico Jean Longnon e poi a John Haines l'ipotesi dell'identificazione del committente del *Roi* con Guillaume de Villehardouin, signore del regno crociato di Morea. Haines espone questa proposta per la prima volta nella sua tesi, ma la riprende, via via in maniera sempre più articolata, in altri due articoli pubblicati successivamente tra il 1998 e il 2013.<sup>9</sup>

Nel primo intervento, *the transformation of the Manuscrit du Roi*, Haines corrobora la sua ipotesi su altri due punti, oltre alla posizione iniziale del *Prince*, anche la presenza nei primi due fascicoli dei trovieri nobili e delle canzoni mariane, sarebbero da ricondurre a un personale desiderio di Villehardouin. Haines sostiene che trovieri nobili siano stati selezionati in virtù della loro provenienza *champanois*, comune anche alle origini della famiglia Villehardouin. Ma in realtà dei signori feudali presenti nei primi due fascicoli, nessuno, a parte il *Roi* di Navarre, sembra essere legato direttamente a tale territorio, e del resto anche lo stesso Guillaume, era nato in Morea, nel castello di Kalamata, si tratterebbe perciò forse di un istinto nostalgico, più che patriottico.<sup>10</sup> L'unico elemento che accomuna la maggior parte dei poeti nobili è il loro impegno nelle diverse Crociate indette durante la vita di ciascun personaggio. Non si tratta perciò né di compagni d'arme di Guillaume, né di poeti locali, ma soltanto una rappresentazione dei più importanti signori feudali del tempo, che hanno anche praticato in vita l'arte trovierica, e il cui prestigio era ovviamente aumentato dalla partecipazione alla Guerra Santa. Si tratta in realtà di una rappresentazione del potere feudale, piuttosto che un diario personale. La presenza poi di cinque canzoni mariane in francese collocate in posizione incipitaria tradurrebbe la privata *pietas* mariana di Guillaume, ma tale affermazione è alquanto generica, sia per via della

---

<sup>9</sup> HAINES, *The transformation ...* ; HAINES, *The songbook ...*

<sup>10</sup> HAINES, *The transformation ...* . Tuttavia, né il Conte di bar, né il Duca di Brabante, o il Vidame di Charters sembrano mai avere avuto legami particolari con la contea di Champagne. Sulla biografia di Villehardouin cfr. JEAN LONGNON *L'Empire Latin de Constantinople et la Principauté de Morée*, Paris, Payot, 1947, p 194.

grande importanza e la diffusione del culto mariano nel Duecento, sia perché non spiega il motivo per il quale Guillaume II avrebbe scelto proprio delle canzoni di Guillaume le Vinier, poeta artesiano, che però sembrerebbe noto quasi soltanto a livello locale, visto che la tradizione delle sue liriche è in gran parte dovuta quasi soltanto al *Roi* e a °T.<sup>11</sup> Come ho suggerito nel capitolo 2, la presenza delle liriche alla vergine del Vinier si potrebbe piuttosto legare alla devozione mariana dei trovieri della *Confrérie* di Arras, posta sotto la protezione della Vergine. L'unico elemento solido a favore di un Guillaume de Villehardouin destinatario del codice potrebbe essere la sua posizione iniziale nell'ordine degli autori, che resta altrimenti inspiegata.

Più recentemente invece, Haines ha approfondito il quadro storico attorno alla figura del principe di Morea, arricchendo di dettagli biografici la presunta storia della compilazione del *Roi*, e collegando varie fasi e cambiamenti all'interno del codice con la storia personale e politica di Guillaume nonché del Principato di Morea.<sup>12</sup> In questa nuova narrazione Haines reintroduce inoltre la figura di Carlo d'Angiò come supervisore alla compilazione del *Roi*. Il sontuoso manoscritto sarebbe un dono che Carlo, giovane cadetto e troviere in cerca di fortuna, avrebbe poi voluto donare al Principe, per entrare nelle grazie del potente signore crociato. L'ipotesi è però poco plausibile, oltre che poco supportata da prove. Negli anni attorno a cui possiamo datare la compilazione del codice (1260 – 1270) Carlo era ormai conte d'Angiò e di Provenza, e forse perfino già Re di Sicilia, senza inoltre considerare che, col Trattato di Viterbo del 1267, Guillaume diventava formalmente vassallo di Carlo.<sup>13</sup> Secondo Haines è proprio dopo questo accordo, che porterà poi Carlo a diventare Re titolare di Gerusalemme nel 1277 e Principe di Morea, alla morte di Guillaume nel 1278, che il *Roi* sarebbe passato a Carlo. Non ci sono prove sostanzialmente a corroborare questa articolata ipotesi, ma il mio interesse non è qui tanto nel confutarla, quanto nel comprendere alcuni significati sottointesi dallo studioso. Ho usato prima il termine “narrazione”, senza però sottointendere un valore negativo, bensì per sottolineare il senso narrativo dell'ipotesi Haines. Come i Beck, seppure con un acume e una lucidità molto maggiori, anche Haines ha voluto legare la storia del canzoniere a figure storiche delineate e,

---

<sup>11</sup> Cfr. la voce del repertorio LINKER a p. 166.

<sup>12</sup> HAINES, *The songbook* ...

<sup>13</sup> Guillaume de Villehardouin è uno dei principali nobili che supportano Carlo nella battaglia di Tagliacozzo contro Corradino cfr. PETER HERDE, *Carlo I d'Angiò, Re di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977.

nella prima lettura della sua compilazione, vi ha visto anche l'impronta della soggettività individuale del principe di Morea.

Non reputo la lettura di Haines erronea *a priori*, seppure rimango convinto che servirebbero molte più prove per portare nel Peloponneso un canzoniere materialmente e contenutisticamente artesiano, ma è inevitabilmente lontana dalla lettura che io ho preferito dare al *Roi* nel corso di questo lavoro. Di fronte a questa quasi incessante ricerca dell'Autore, soprattutto delle tracce della sua soggettività, che ha caratterizzato la bibliografia su questo codice, ho preferito fare un passo di lato e cercare di riconsiderare la storia e il significato del *Roi* senza appoggiarmi necessariamente ad una funzione autoriale basata su una dinamica di tipo soggetto – oggetto. Un committente, un autore, e soprattutto un significato alla creazione di un oggetto così dispendioso dal punto di vista economico ed intellettuale come lo *Chansonnier du Roi*. Un autore, oltre ai nomi raccolti al suo interno, sarà esistito, sia che per esso si intenda il committente, il supervisore, o gli esecutori materiali. I dati evidenti però non permettono di offrire con certezza alcun nome, né di definire i tratti di una soggettività agente che si sarebbe impressa sulla struttura del libro. La questione dell'autorialità è stata però declinata, tanto dai Beck, che da Haines, in una maniera non fruttuosa, secondo una visione storica che appare dominata ancora da nomi, date e soprattutto da grandi personaggi. Nomi, autori, date e personaggi si leggono in effetti nel codice, ma in filigrana, piuttosto che esplicitamente. Esiste, un autore, o più di uno, responsabili della creazione dello *Chansonnier du Roi*, ma questo, o questi, non agiscono lasciando tracce visibili piuttosto della loro soggettività: chi ha presieduto, chi è stato responsabile delle scelte nella compilazione del codice racconta una narrazione diversa da quella personale. Come ho sostenuto nel capitolo II, il *Roi* non è una raccolta di materiali sedimentati casualmente, ma l'espressione di una precisa volontà antologica, che si può leggere nella sua struttura materiale, nell'apparato iconografico, nell'organizzazione delle sezioni, ed è a tutti gli effetti un'antologia. I compilatori hanno coerentemente articolato la struttura del codice secondo precise narrative. Nei primi fascicoli si vede una rappresentazione della società feudale, tra cui prevale una parte della nobiltà legata alle crociate, l'evento storico che incornicia quasi tutta la storia della lirica profana galloromanza. Accanto, nei fascicoli dei trovieri non nobili e nei mottetti, per entrambi i casi di contesto soprattutto artesiani, si legge una narrativa locale e sicuramente borghese. Nei due fascicoli nobili, i trovieri guadagnano il loro posto per la loro posizione, più che per il loro merito poetico; dei grandi duchi e conti si copia una poesia o due, eppure gli dedica volontariamente recto e verso di un'intera carta o più. La tradizione borghese viene invece rappresentata più vivace, le miniature danno dettagli più definiti, seppure non necessariamente realistici. La rappresentazione dei trovieri nobili è invece più distante, vengono semplicemente rappresentati in atto guerresco, simbolo della loro

condizione sociale. Non sappiamo davvero per chi fu compilatore il codice, né chi lo scrisse o lo possedette con certezza, ma sappiamo che il soggetto che l'autore del progetto, il compilatore o i compilatori, volevano rappresentare era la società dei borghesi di Arras, nella loro visione di se stessi e del mondo feudale e crociato che li sovrastava.

Questo discorso è valido per il corpo principale, ma non è possibile invece estenderlo per le addizioni, che in nessun caso possono essere ricondotte a una volontà antologica coerente. Si tratta di sedimentazioni, non casuali, ma neanche del tutto controllate. Per la storia tardiva del codice, corrispondente alla copia delle aggiunte, la figura di Carlo, che è stata veementemente esclusa da Spanke, sembra rientrare dalla finestra, grazie agli studi di Asperti e Haines, e a quanto ho cercato di dimostrare nel corso di questo lavoro. Carlo d'Angiò non appare però in prima persona, non abbiamo neppure le prove che egli abbia mai posseduto questo codice, ma il *Roi* raccoglie forti tracce del mondo e della società angioine, in altre parole, delle «presenza angioine» di cui parla Asperti in conclusione al suo libro.<sup>14</sup> Non c'è traccia diretta di Carlo d'Angiò nello *Chansonnier du Roi*, ma vi è invece dei movimenti di persone, poeti, musicisti e intellettuali che la sua azione politica ha generato. La sua figura non costituisce una presenza autoriale, non è la sua soggettività, la sua storia personale ad essere raccontata in prima persona nel codice, ma lo è invece la storia dell'Europa di fine Duecento.

È la sua presenza che permette, forzando forse, ma di poco, l'interpretazione, la registrazione delle prime danze strumentali testimoniate in occidente, grazie all'epiteto di *real*. Poiché appartengono al re, in quanto a lui sono dedicate o davanti a lui vengono eseguite, non solo le *estampies* e le danze, ma anche le *dansas*, i *descortz* e anche tutte le numerose addizioni francesi e latine, sono meritevoli di essere salvate dall'oblio. Carlo d'Angiò in questo senso è l'autore che la critica ha cercato per decenni nel *Roi*, ma non secondo una funzione autoriale moderna, bensì come autorità garante del valore del testo, come la figura ben nota al mondo premoderno, di *auctoritas*.

---

<sup>14</sup> STEFANO ASPERTI, *Carlo I d'Angiò ...*

## Bibliografia delle opere citate

.AA.VV. «Speculum», LIV, 1990, n. 1.

JOSEPH ANGLADE (ED), *Les leys d'amors, Manuscrit de l'Academie des Jeux Floraux*, Tolosa, Edouard Privat, 1919-1920.

STEFANO ASPERTI, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Messana», n.s. 8 (1991), pp. 5 – 49.

STEFANO ASPERTI, *Carlo I d'Angiò e i trovatori: componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995.

D'ARCO SILVIO AVALLE, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in ALFREDO STUSSI, *La critica del testo*, Bologna, Il mulino, 1985. pp. 363-382.

D'ARCO SILVIO AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc. Nuova edizione a cura di Lino Leonardi*, Torino, Einaudi, 1993.

FRANÇOIS AVRIL, *Un atelier picard à la cour des Angevins de Naples*, in «Zeitschrift für schweizerische archäologie und kunstgeschichte», XLIII (1986), p. 76-85.

LUCA BARBIERI, *Note sul "Liederbuch" di Thibaut de Champagne*, «Medioevo romanzo», XIII, 1999.

MARIA CARLA BATTELLI, *La ricezione della lirica provenzale nei codici M (B.N.f.fr. 844) e U (B.N.f.fr. 20050): alcune considerazioni*, pp. 595-606. in *Contactes de langues, de civilisations et intertextualité, IIIe congrès international de l'AIEO Montpellier 1992 Vol. 2*.

MARIA CARLA BATTELLI, *Il codice Parigi, Bibl. Nat.f.fr 844: un canzoniere disordinato?* in SAVERIO GUIDA, FORTUNATA LATELLA (ED), *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno, Messina, Università degli studi - Facoltà di Lettere e Filosofia (19-22 Dicembre 1991) a cura di*, 2 voll, Messina, 1993, I, pp. 273-308.

MARIA CARLA BATTELLI, *Le antologie poetiche in antico francese*, «Critica del testo», II, 1999, n. 2.

MARIA CARLA BATTELLI , *Ancora sui testi trobadorici a tradizione francese: variazioni sul vocabolario cortese*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. VIe Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (12-19 septembre 1999)*. Actes réunies et édités par G. KREMnitz - B. CZERNILOFSKY - P. CICHON - R. TANZMEISTER, Edition Praesens, Wien 2001, pp. 157-170.

JEAN BECK; LOUISE BECK, *Les chansonniers des troubadours et des trouvères: le Manuscrit du Roi: fonds français n. 844 de la Bibliothèque Nationale*. 2 voll. *Corpus cantilenarum medii aevii*, no. 2, ser. 1. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938.

MARGARET BENT, *Editing early music: the dilemma of translation*, p. 374 «Early Music», XXII, 1994, n.3, pp. 373-74+376-92.

ROGER BERGER (ED), *La Nécrologie de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras (1194–1361)*, Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1963 e 1970.

GIORGIO BERTONE, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999.

DOMINIQUE BILLY, *Lai et descort: la théorie des genres comme volonté et comme représentation*, in *Actes du Ier Congrès international d'Études Occitanes (Southampton, 1984)*, Londra, 1987.

FERDINANDO BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, Bozzi, 1969.

NICO H. J. VAN DEN BOOGAARD, *Jacquemart Gielée et la lyrique de son temps in Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Gielée et leur temps*, Actes du Colloque de Lille, octobre 1978, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980.

JEAN BOUTIERE, ALEXANDER-HERMAN SCHUTZ *Biographies des troubadours. Textes provençaux des xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, E. Privat/Paris, M. Didier, 1950.

ROSANNA BRUSEGAN, *Culte de la Vierge et origine des puys et confréries en France au Moyen Age*, «*Revue des langues romanes*», XCV (1991), 31–58.

ARDIS BUTTERFIELD, Repetition and Variation in the Thirteenth-Century Refrain, «Journal of the Royal Musical Association» CXVI, n. 1 (1991), pp. 1-23.

ARDIS BUTTERFIELD, *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

MONICA CALZOLARI, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena, Mucchi, 1986.

PAOLO CANETTIERI, *Descortz es dictatz mot divers : ricerche su un genere lirico romanzo del 13. secolo*, Roma, Bagatto libri, 1995.

MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici. Volume II*. Lucca, LIM, 2009.

BERNARD CERQUIGLINI, *L'éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Seuil, Paris, 1989.

ROGER CHARTIER, *Inscrivere e cancellare: cultura scritta e letteratura dall'11. al 18. secolo*, , Bari, Laterza, 2016.

SEAN CURRAN, *Vernacular Book Production, Vernacular Polyphony, and the Motets of the "La Clayette" Manuscript (Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 13521)*, tesi di dottorato non pubblicata, University of California, Berkley, 2013.

SEAN CURRAN, *Composing a Codex: The Motets in the 'La Clayette' Manuscript* in JUDITH PERAINO, (ED), *Medieval Music in Practice: Essays in Honor of Richard Crocker*, Middleton, WI, American Institute of Musicology, 2013, 219–53.

SEAN CURRAN, *Writing, Performance and Devotion in the Thirteenth-Century Motet: the 'La Clayette' Manuscript*, in HELEN DEEMING AND ELIZABETH EVA LEACH (ED), *Manuscripts and Medieval Song: Inscription, Performance, Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 193–220.



CORNELIA G. COULTER, *The library of the Angevin Kings* in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», n. 75 (1944), pp. 141-155.

DAVIDE DAOLMI, *Trovatore, amante, spia*. Lucca, LIM, 2015.

NICOLA DEBLASI, *Cultura cittadina e lessico di origine francese e provenzale a Napoli in epoca angioina (1266-1442)*, «California Italian Studies», III (2012), 1-22.

FRANCESCO DE ROSA (ED), Saba Malaspina, *Storia delle cose di Sicilia (1250 – 1285)*, Cassino, Francesco Ciolfi editore, 2014.

EMMA DILLON, *The Medieval Music-Making and the Roman de Fauvel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

EMMA DILLON, *Musicology on the edge: reflections on medieval borders*, contributo all'interno del "Colloquy" *Musicology beyond borders?* curato da Tamara Levitz per il «Journal of American Musicological Society» LXVI, 2012, n. 3, pp. 844-49.

EMMA DILLON, *Music Manuscripts* in EVERIST, *The Cambridge Companion ...*

EMMA DILLON, *The Sense of Sound: Musical Meaning in France, 1260-1330*, New York, Oxford University Press, 2012.

DU CANGE, ET AL., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., Niort, L. Favre, 1883-1887.

JEAN DUNBABIN, *The French in the Kingdom of Sicily (1266 -1305)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

JEAN DUNBABIN, *Charles I of Anjou: power, kingship and state-making in Thirteenth-century Europe*, London, Longman, 1998.

MARK EVERIST, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

MARK EVERIST (ED.), *The Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

MATTEO CAMERA *Annali delle Due Sicilie: dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo III. Borbone*, vol. 2, Napoli, Stamperia e cartiere del Fibreno, 1860.

NUNZIO FEDERIGO FARAGLIA, *Barbato di Sulmona e gli uomini di lettere della corte di Roberto d'Angiò*, in «Archivio storico Italiano» vol. 3, serie V (1889); pp. 313-360.

RICCARDO FILANGIERI, IOLE MAZZOLENI, STEFANO PALMIERI *Registri della cancelleria angioina*, 49 Voll, Napoli, Accademia Pontaniana, 1951–2006.

LUCIANO FORMISANO - CHARMAIN LEE, *Il «francese di Napoli» in opere di autori italiani dell'età angioina*, in PAOLO TROVATO (ED), *Lingue e culture dell'Italia meridionale*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 133-162.

LUCIANO FORMISANO, *Sul libro di poesia di Adam de la Halle*, in “*Carmina semper et citharae cordi*”. *Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éd. par M.-CL. GERARD-ZAI ET AL., Genève, Slatkine, 2000, pp. 227-246

ADOLPHE-FELIX GATIEN-ARNOULT, *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*, Toulouse - Paris, 1841-1843.

ELISA GUADAGNINI, *Un descort provenzale del secondo quarto del Duecento*, in ROSSANA CASTANO, SAVERIO GUIDA, FORTUNATA LATELLA, *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc: Actes du VIIe Congrès International de l'AIEO (Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002)*, Roma, 2003, vol. I, pp. 395-405. p. 398.

JOHN HAINES, *The 'Modal Theory', Fencing, and the Death of Pierre Aubry*, «Plainsong and Medieval Music», VI 1997, 143-50.

JOHN HAINES, *The Musicography of the “Manuscrit du Roi”*, tesi di dottorato non pubblicata, University of Toronto, 1998.

JOHN HAINES, *The transformations of the “Manuscrit du Roi”*, «Musica Disciplina», LII, 1998-2002, pp. 5-43.

JOHN HAINES, *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères: The Changing Identity of Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

JOHN HAINES, *The songbook for Willian of Villehardouin, Prince of the Morea (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Français 844): A Crucial Case in the History of Vernacular Song Collections”* in SHARON E. J. GERSTEL, *Viewing the Morea: Land and People in the Late Medieval Peloponnese*, Dumbarton Oaks Byzantine Symposia and Colloquia, Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013.

ALEXANDROS MARIA HATZIKIRIAKOS, MARIA TERESA RACHETTA, *Lo Chansonnier du Roi (BnF fr. 844) e la sua storia: un nuovo approccio alle aggiunte successive*. in CHRISTELLE CHAILLOU-AMADIEU, ORESTE FLOQUET, MARCO GRIMALDI, *Philologie et musicologie II. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XIIe-XVIe siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

PETER HERDE, *Carlo I d'Angiò, Re di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977.

OTTO HOBY, *Die Lieder des Trobadors Guiraut d'Esplanha*, Dissertazione, Freiburg (Schweiz), 1915.

SYLVIA HUOT, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*. Ithaca, NY e London, Cornell University Press, 1987.

ANDREA IMPROTA, *Per la miniatura a Napoli al tempo di Boccaccio: il ms. Lat. Z 10 della Biblioteca Marciana*, in GIANCARLO ALFANO ... *Boccaccio angioino* ... pp. 149-173.

ALFRED JEANROY, *Chansons, jeux partis et refrains inédits du XIIIe siècle*, Toulouse, Privat, 1902.

THEODOR KARP, *Three trouvère chansons in mensural notation in Gordon Athol Anderson (1929-1981). In Memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen*, a cura di Luther Albert Dittmer, Henryville, Institute of Mediaeval Music, 1984, pp. 474-494.

CHARMAINE LEE (ED), *Jaufré*, RIALC 2000 – 2002 <http://www.rialc.unina.it/jaufre-i.htm>, ora Roma, Carocci, 2006.

W. M. LINDSAY (ED), *Isidori hispaliensis episcopi Etymologiarum sive Originum libri xx*, Oxford, Clarendon Press, 1911.

LINO LEONARDI *Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avalle*. In FRANCESCO LO MONACO, LUCA CARLO ROSSI, NICCOLÒ SCAFFAI (ED), "Liber", "Fragmenta", "Libellus" prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2006.

JEAN LONGNON, *Le prince de Morée chansonnier* in «Romania» LXV, 1939, pp. 95-100.

JEAN LONGNON *L'Empire Latin de Constantinople et la Principauté de Morée*, Paris, Payot, 1947.

JEAN MAILLARD, *Charles d'Anjou, Roi-Trouvère du XIIIème siècle*, Roma, American Institute of Musicology, 1967.

JOHN H. MARSHALL, *The isostrophic descort in the poetry of the troubadours*, in «Romance philology» XXXV (1981/82) p. 130-151.

JEROME MCGANN, *The beauty of inflections: literary investigations in historical method and theory*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

MARSHALL MC LUHAN *The Gutenberg galaxy : the making of typographic man*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1967.

JOHAN MELANDER, *Les Poesies de Robert de Castel, trouvère artésien du XIII• siècle*, «Studia Neophilologica», III, (1930), 17-43.

MARIA LUISA MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.

CATERINA MENICHETTI, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg, Editions de linguistique et philologie, 2015.

CONSTANT J. MEWS, JOHN N. CROSSLEY, CATHERINE JEFFREYS, LEIGH MCKINNON, CAROL J. WILLIAMS (EDD), *Johannes de Grocheio, Ars Musice*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2011.

LAURA MINERVINI, *Il francese a Napoli (1266-1442). Elementi per una storia linguistica* in GIANCARLO ALFANO, EMMA GRIMALDI, SEBASTIANO MARTELLI, ANDREA MAZZUCCHI, MATTEO PALUMBO, ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, CARLO VECCE, *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Firenze, Cesati, 2015, pp. 151 – 174.

STEFANO PALMIERI, *La cancelleria del regno di Sicilia in età angioina*, Napoli, Accademia Pontaniana, 2006, pp. 76-78,

JUDITH PERAINO, *New Music, Notions of Genre, and the "Manuscrit Du Roi" Circa 1300*, tesi di dottorato non pubblicata, University of California, Berkeley, 1995.

JUDITH PERAINO, *Re-placing medieval music*, «Journal of American Musicological Society» LIV, 2001, n. 2, pp. 209-64.

JUDITH PERAINO, *Monophonic Motets: Sampling and Grafting in the Middle Ages*, «The Musical Quarterly» LXXXV, n. 4 (Winter, 2001).

JUDITH PERAINO, *Giving voice to love: song and self-expression from the troubadours to Guillaume de Machaut*. Oxford, Oxford University Press, 2011.

ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli con una nota paleografica di Catello Salvati e una nota filologica di Vittorio Marmo*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979.

ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, *L'enluminure à Naples au temps des Anjou*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Paris, Somogy, 2001, pp. 123-133.

ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, *Riflessi delle crociate nella committenza di un manoscritto miniato destinato a Carlo I d'Angiò*, in ARTURO C. QUINTAVALLE, *Medioevo. I committenti*, Milano, Electa, 2011, pp. 570-574.

NINO PIRROTTA, *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: di una pretesa scuola napoletana*, in *Collectanea Historiae Musicae*, vol. I, Olschki, Firenze 1953 [*Historiae Musicae Cultores*, 2], pp. 11-8.

ANNA RADAELLI, *Dansas provenzali del 13. secolo: appunti sul genere ed edizione critica*. Firenze, Alinea, 2004.

ELIZABETH RANDELL UPTON, *The Creation of the Chantilly Codex (Ms. 564)*, «Studi Musicali», NS, III, 2012, n. 2.

ELIZABETH RANDELL UPTON, *Music and Performance in the Later Middle Ages*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

S. ROMANO, *Un viaggio del conte di Fiandra, Guido di Dampierre, in Sicilia nel 1270*, «Archivio Storico Italiano» n. s. XXVI, (1905), pp. 285 – 309.

<sup>1</sup>MANFRED RAUPACH, MARGARET RAUPACH, *Franzosierte Trobadorlyrik : zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Niemeyer, 1979; MARIA CARLA BATTELLI, *La ricezione della lirica provenzale nei codici M (B.N.f.fr 844) e U (B.N.f.fr 20050): alcune considerazioni*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité, Illème Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, Montpellier, 20-26 septembre 1990*, 3 voll., Montpellier 1992, II, pp. 595-606.

FRANCESCO SABATINI, *Napoli Angioina: cultura e società*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1975.

CURT SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1980

JENNIFER SALTZTEIN, *The refrain and the rise of the vernacular in medieval French music and poetry*, Cambridge, D. S. Brewer, 2013.

GAËL SAINT-CRICQ, EGLAL DOSS-QUINBY E SAMUEL N. ROSENBERG, [présentation, édition et traduction des textes]), *The Motets of the Noailles Chansonnier*, A-R editions, Middleton (2017).

FEDERICO SAVIOTTI *Anomalie codicologiche e bibliografiche: le canzoni di Adam de la Halle e la loro singolare tradizione manoscritta*, «Critica del testo», XVIII, vol. 3, (2015), pp. 225 – 257.

HANS SPANKE, *Der Chansonnier du Roi*, in «Romanische Forschungen», LVII, 1943, pp. 38-104.

ALISON STONES, *Manuscripts Illuminated in France: Gothic Manuscripts 1260-1320*, London – Turnhout, Harvey Miller – Brepols, 2013.

OLIVER STRUNK, *Source Readings in Music History From Classical Antiquity through the Romantic Era*, New York, W. W. Norton & company, inc., 1950.

CAROL SYMES, *The Confraternity of Jongleurs and the Cult of the Virgin: Vernacular Devotion and Documentation in Medieval Arras*. In DOROTHEA KULLMANN (ED) *The Church and Vernacular Literature in Medieval France* pp, 176–97. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2009.

CAROL SYMES, *Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras. Conjunction of Religion and Power in the Medieval Past*, Ithaca, NY and London, Cornell University Press, 2007.

THOMAS TANSSELLE, *A rationale of textual criticism*, Philadelphia, Princeton University Press, 1989.

ALBERTO VARVARO, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, Il mulino, 1985.

EUGENE VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, Bance – Morel, 1854 – 1868.


CARLA VIVARELLI, *"Di una pretesa scuola napoletana": Sowing the Seeds of the Ars nova at the Court of Robert of Anjou* «The Journal of musicology», XXIV, n. 4,, (2007).

CARLA VIVARELLI «*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*» un trattato napoletano di *ars subtilior*? In FRANCESCO ZIMEI, *Dolci e nuove note: atti del quinto Convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975) : Certaldo, 17-18 dicembre 2005* Lucca, Libreria musicale italiana, 2009.

FABIO ZINELLI, «*je qui li livre escrive de lettre en vulgal*». *Scrivere il francese a Napoli in età angioina*, in Giancarlo Alfano ... *Boccaccio angioino*..pp. 149-173.



Add. 1 Anonimo  
*U despit des envieus*  
vdB 153



8 U des - pit des en - vi - eus Se - rai\_\_\_ je tou - dis\_\_\_ io - lis  
Et si\_\_\_ well est - re.a - mo - reus  
U des - pit des en - vi - eus  
Pour no - ble cuer gra - ci - eus Car a - mour men as - pris\_\_\_  
U des - pit des en - vi - eus

Add. 2 Anonimo  
*Donna pos vos ay chausida*  
BEdT 461 92

8   
Don - na pos vos ay chau - si - da Faz me bel sem - blan

9   
8 Qu'ieu suy a to - ta ma vi - da A vos me co - man

17   
8 A vos - tre co - man se - ray A totz los - iors de - ma vi - a

26   
8 E ia — de vos no'm par - tray Per de - gu - n'au - tra — que si - a

35   
8 Que'E rex non a - met He - ri - da Tan ni'Y - seutz Tris - tan

43   
8 Con yeu vos don - na gra - si - da Qu'ieu am sens en - gan

51   
8 Don - na

### Add. 3 Anonimo

### *Pos qu'ieu vey la fualla*

BEdT 461, 196

8 Pos qu'ieu vey la fualla ver - de - ar en - tre la flor

9 chan - tar vual per fin' - a - mor.

13 Quar fin' a - mors mi ten gay e mi fay

19 vi - vre tot iorn sens con - si - re

24 per qu'ieu d'a - mar no.m par - tray leys, que.m play

30 tant, qu'ieu mays ren non de - si - re

35 mas sol quel - la vual - la que se sa va - lent va - lor

43 puas - cha chan - tar a ss'o - nor

Add. 4 Anonimo  
*J'aim bele dame et de nom*  
M 1069

8 J'aim be - le da - me et de no(m) [...]

6 8 ne lo - se pas nou - mer par son droit [...]

12 8 pro pre nom car s'oun - nour vuell gar - der

18 8 et son tres bon re - non ne le doi re - ve - ler

26 8 pour mes - di - sant fe - lon par ces - te le - tre (...)

36 8 com - men - cier le doit on mon cuer ai es - ve - llié

44 8 a - li sans [...]

Add. 5 Anonimo

[... *bon dormir*]

M 1070

[ ... ]

a de - sir

4

8 si ai - me la plus plai - sant que soiet ou mon - de vi - vant

12

8 que mon cuer a en - tre - pris car la va - lour et son pris

20

8 si me fait sou - vent vuei - lher et chan - ter et en - voi - sier

28

8 Dor - me cuers ou n'a mil bien Ja ni dor - mi - ra le mien

Add. 6 Anonimo  
*He! Tres douce amouretes*  
M 1071

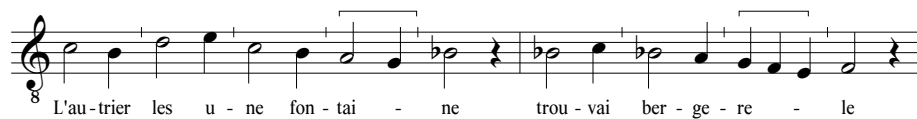
8 He! Tres dou - cea a - mou - re - tes, pas non m'ou - bli - es

8 car mon cuer a - ves\_\_\_ pre - cha je vous ai\_\_\_ don - né

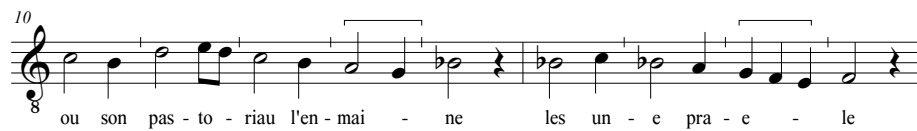
15 be - le-et plai - bon - té\_\_\_ bon - té vous ne vous ne main - ti - ré

23 main - tes fois vous a\_\_\_ pri - é que a - ies de moi\_\_\_ pi - té a\_\_\_ tort m'o - chi - es

Add. 7 Anonimo  
*L'autrier les une fontaine*  
M 1072



8 L'au-trier les u - ne fon - tai - ne trou - vai ber - ge - re - le



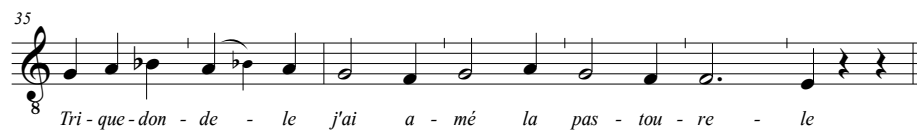
10 8 ou son pas - to - riau l'en - mai - ne les un - e pra - e - le



19 8 chan - tant la de - mai - ne di - sant Ma - ro - te - le

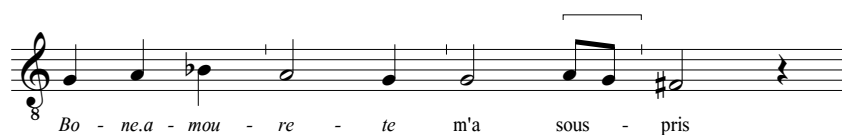


27 8 bai-sies moi u - ne fois puis chan - tons a hau - te vois: \_\_\_\_\_

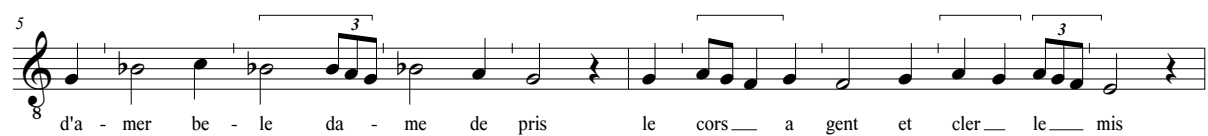


35 8 Tri - que - don - de - le j'ai a - mé la pas - tou - re - le


Add. 8 Anonimo  
*Bone amourete m'a souspris*  
M 1073



8 Bo - ne.a - mou - re - te m'a sous - pris



5 8 d'a - mer be - le da - me de pris le cors\_\_ a gent et cler\_\_ le\_\_ mis



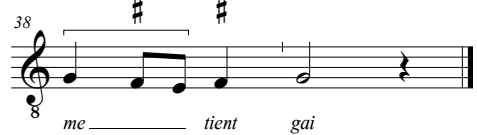
15 8 et pour l'a - mour trai gran es - mai et ne - pour quant je\_\_ l'a - me - rai



25 8 tant con - vi - vrai de fin cuer\_\_ vrai



31 8 car l'es - per - an - ce\_\_ ke\_\_ j'ai de\_\_ chan - ter\_\_ tou - jours





38 8 me\_\_ tient gai



Add. 9 Anonimo  
*Vous le deffondes l'amer*  
M 1074

8   
Vous le def - fon - des l'a - mer En - vi - eus et mes di - sant

9   
8 Car le cuer a - ves a<sup>3</sup> - mer Plain de mal - en - toi - de - ment

17   
8 Or - cré - ves de cuer do - lant Que j'aing be - le. et a - ve - nant

25   
8 Que m'a don - né un bai - sier A - mo - rous et sans dan - gi - er

35   
8 Mis m'a vez en grant es - may Mais pour Dieu je l'a - me - rai

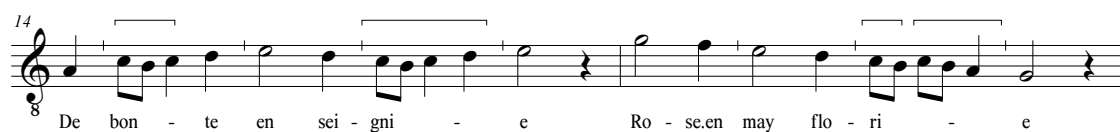
Add. 10 Anonimo  
*J'ai un chapelet d'argent*  
M 1075



8 J'ai un cha - pe - let d'ar - gent que



5 8 M'a dou - né m'a - mi - e De grant biau - té gar - ni - e



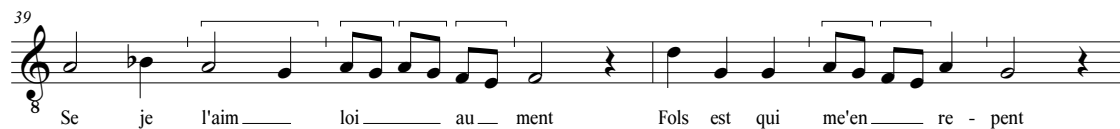
14 8 De bon - te en sei - gni - e Ro - se.en may flo - ri - e



23 8 N'est pas si cou - lou - ri - e Com sa fa - che po - li - e



31 8 Seur tou - tes cors a gent Plai - sant a tou - te gent



39 8 Se je l'aim loi au ment Fols est qui me'en re - pent



46 8 Pour quoi je di vrai e - ment Que j'ai kan - qu'A - mours a - tent



54 8 Et be - le.a mi - e.a mon ta - lent

Add. 11 Anonimo

*Trop ai esté lonc tans mus*


vdB 154

8

Trop ai es - té lonc tans \_\_\_ mus Mais loi - au ment me chas - ti - e A - mours que me \_\_\_ don - ne \_\_\_ vi - e  
Je me sui a - per che - us  
Trop ai es - té lonc tans \_\_\_ mus  
Ma da - me m'a un ris \_\_\_ sus ge - té \_\_\_ que ne l'ou - bli \_\_\_ mi - e d'a - mer le - iau - ment ma \_\_\_ fi - e

Add. 12 Anonimo  
(Danse)

A  Musical staff A, treble clef, 8/8 time signature. It contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a dotted half note C5. The second measure has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a dotted half note G5. There are slurs over the first four notes of each measure.

Ouvert  Musical staff Ouvert, treble clef, 8/8 time signature. It contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a dotted half note C5. The second measure has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a dotted half note G5. There are slurs over the first four notes of each measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Clos  Musical staff Clos, treble clef, 8/8 time signature. It contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a dotted half note C5. The second measure has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a dotted half note G5. There are slurs over the first four notes of each measure. The staff ends with a double bar line.

(Ouvert/ Clos)

B  Musical staff B, treble clef, 8/8 time signature. It contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a dotted half note C5. The second measure has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a dotted half note G5. There are slurs over the first four notes of each measure.

(Ouvert/ Clos)

C  Musical staff C, treble clef, 8/8 time signature. It contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a dotted half note C5. The second measure has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a dotted half note G5. There are slurs over the first four notes of each measure.


(Ouvert/ Clos)

D <sup>37</sup>  Musical staff D, treble clef, 8/8 time signature. It contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a dotted half note C5. The second measure has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a dotted half note G5. There are slurs over the first four notes of each measure. The number 37 is written above the first measure.

Add. 13 Anonimo  
*Danse*

A  Musical staff A: Treble clef, 8 flats, 8/8 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with various rests and ties. Brackets are placed above the first and second measures.


Ouvert  Musical staff Ouvert: Treble clef, 8 flats, 8/8 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. A double bar line with repeat dots is at the end. A bracket is placed above the first measure.

Clos  Musical staff Clos: Treble clef, 8 flats, 8/8 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. A double bar line with repeat dots is at the end. A bracket is placed above the first measure.

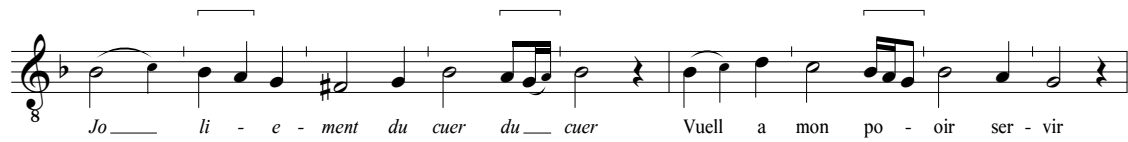
(Ouvert/Clos)

B  Musical staff B: Treble clef, 8 flats, 8/8 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with various rests and ties. Brackets are placed above the first and second measures.

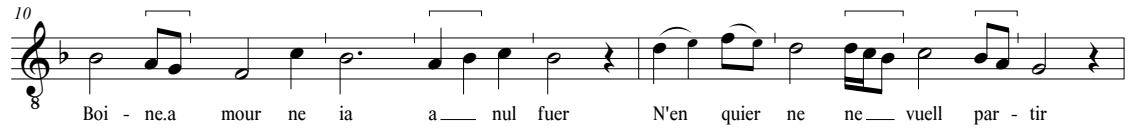
(Ouvert/Clos)

C  Musical staff C: Treble clef, 8 flats, 8/8 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with various rests and ties. Brackets are placed above the first and second measures.

Add. 14 Anonimo  
*Joliment du cuer, du cuer*  
M 1076



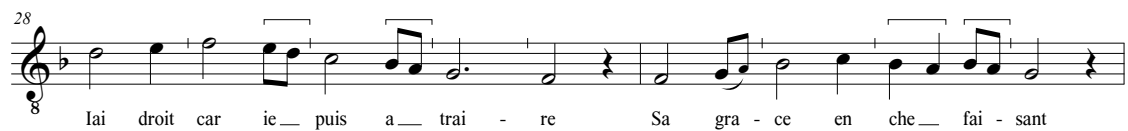
8 Jo li - e - ment du cuer du cuer Vuell a mon po - oir ser - vir



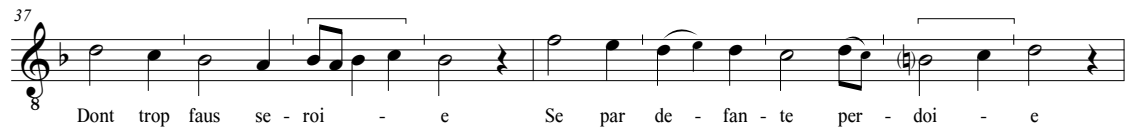
10 Boi - ne a mour ne ia a nul fuer N'en quier ne ne vuell par - tir



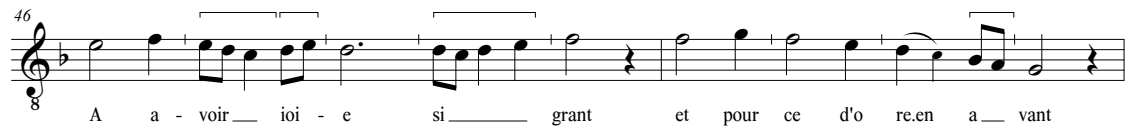
19 Ains vuell sans ia de - fail - lir Ses dous que - man - de - mens fai - re



28 lai droit car ie puis a trai - re Sa gra - ce en che fai - sant



37 Dont trop faus se - roi - e Se par de - fan - te per - doi - e



46 A a - voir ioi - e si grant et pour ce d'o re en a vant



55 Dus - ques a - dont qu'a - mes soi - e D'au - cu - ne de ces tou - se - tes




65 Ser - vi - rai a - mou - re - tes

Add. 15 Anonimo  
*J'ai bele dame amée*  
vdB 155

8 J'ai be - le da - me.a - mé - e Qui mon \_\_\_\_\_ cuer a  
Be - le.est et si \_\_\_\_\_ m'a - gré - e \_\_\_\_\_  
J'ai be - le da - me.a - mé - e \_\_\_\_\_  
Et si l'ai de - si - ré - e De lonc \_\_\_\_\_ tans a

Add. 16 Anonimo  
Se je chant et su envoisies  
vdB 155



8 Se je chant et sui en - voi - sies Li tans le doit et a - mors si o troi e  
Dont doi jon es - tre plus pri - sies  
Se je chant et sui en voi - sies  
Car tous cuers par droit se - rait — lies De de - si - rer che dont — mes cuers a joi - e  
Se je chant et sui en - voi - sies



Add. 17 Anonimo  
*La plus noble emprise*  
RS 1623a

8 La plus no - ble em - prise que soit a em - pris

8 Mes cuers car il pri - se Da - me de haut pris

15 Plai - sans bien a - pri - se A - mours m'a a - pris

22 Si bien que la pri - se Seut dont je fui pris

29 Vous pour moi re - pri - se Ne se - res ne je re - pris

37 Pour vous car A - mors s'est mi - se La.ou nos deus cuers se sont mis

46 Mais se par fain - ti - se Un cuers est d'a - mer fan - tis

54 Seur tous au-tres le des - pris Cher-tes j'ai droit car A - murs Le des - pri - se

65 Pour tant sui jou - ven a - gait K'au-cuns fe-lons cuers a - gai - te

74 Pour trou - ver en moi mes - fait Et sus - po-se ke mes - fai - te

83 Si soit che-le ki par - fai - te Est en tous biens et s'est fai - te

93 Au gré d'A-mours ki la fait Mais j'a ni a - ra re - trait

101 De nous deus ne dit ne fait Dont e - le puis es - tre

109  
8  
D'ou - neur re - trai - re Mai te - le est ma des - ti - née

118  
8  
Ne sai ki la des - ti - né C'on-kes ne me fu do - né - e

127  
8  
Mer - cis tant eus - se dou - né La mieu cuer ne ma pen - sé - e

137  
8  
En da - me mais j'ai pen - sé Que puis k'A-mours as - se - vé

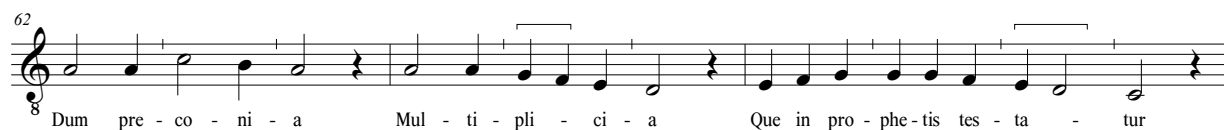
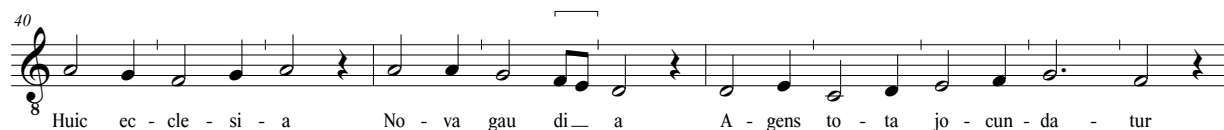
145  
8  
Ma par - son - gré Ke gra - ce

151  
8  
Mee se - ra et as - seu - é - e De che - le dont - de - sir - ré

160  
8  
L'ai lonc tans a he dou - che de sir - ré - e Mer-chi vous - pri

169  
8  
Se mal di par - dou-ne Me - soit de - vous ou mer - chis par - dou-né - e

Add. 18 Anonimo  
*Iam mundus ornatur*  
M 1064



Add. 19 Anonimo  
*Cum splendore virgo salutatur*  
M 1065

Musical score for the piece "Cum splendore virgo salutatur" (M 1065). The score is written in a single system with four staves, each containing a line of music and its corresponding Latin lyrics. The music is in a 2/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Cum splen - do - re vir - go sa - lu - ta - tur", "Cum - pu - do - re Mi - re gra - vi - da - tur", "Cum - stu - po - re De - us in - car - na - tur", and "Cum dul - co - re in ven - tre por - ta - tur".

8 Cum splen - do - re vir - go sa - lu - ta - tur

5  
8 Cum - pu - do - re Mi - re gra - vi - da - tur

10  
8 Cum - stu - po - re De - us in - car - na - tur

14  
8 Cum dul - co - re in ven - tre por - ta - tur

Add. 20 Anonimo

*Lux superna*

M 1066

Musical score for 'Lux superna' in G major, 8/8 time. The score consists of six staves of music with Latin lyrics underneath. The lyrics are: Lux su-per - na E - ter - na Mo - der - Lux Cer - ni - tur De lu - ce dum o - ri - tur Nec le - di - su - Cas - ti - ta - tis cel - la Sed ste - la No - vel - la Pu - el - la Mo - do mi - ro Pa - rit si - ne vi - ro Ver - bum pa - tris Lan - go - ris La - bo - ris Do - lo - ris Ne - sci - a Sed con - sci - a Sum - me pu - ri - ta - tis Nam gi - gnen - do Por - tan - do Lac - tan - do Hanc pre - gnat Con - ser - Gu - ber - nat vir - tus De - i - ta - tis

Add. 21 Anonimo  
*Virgo mater templum ingreditur*  
M 1067

8 Vir - go ma - ter tem - plum in - gre - di - tur

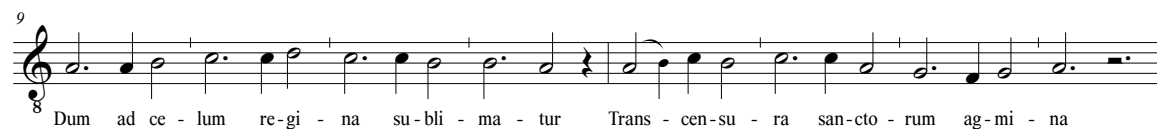
5  
8 Chris - tus in - fans si - mul in - du - ci - tur

9  
8 Sy - me - o - nis ul - nis su - sci - pi - tur

13  
8 Mi - mus le - gis pro na - to sol - vi - tur De - um lau - dat se - nes dum cer - ni - tur

20  
8 Ve - rus De - us qui car - ne te - gi - tur

Add. 22 Anonimo  
*Festum novum in celis ordinatur*  
M 1068



Add. 23 Anonimo  
*Tant es gay'es avinentz*  
BEdT 461, 230



8 Tant es gay'es a vi - nentz Mi - donz que fin pres am - pa - ra.



10 8 Es a beu - tats si pla - sens Per qu'ieu l'am e la tenc ca - ra.



19 8 Tant la say de ioy com - pli - da que non a par, ses men - ti - re.



29 8 Ga - ya, - proz es e - xer - ni - da, Per qu'ieu l'am ses con - tra - di - re.



39 8 Que par es - lu - me - na - mentz Tant a fres - ca co - lor c<|>a - ra,



48 8 E a tots bons com - pli - ments E va - lor - qu'en - re no.s - va - ra.



Add. 24 Blacasset

*Ben volgra quem venques merces*

BEdT 96, 2

1 Ben vol - gra quem ven - ques mer - ces

2 Don - na ien - sers de las ien - sors

3 Vos si con vos - tra gran va - lors

4 To - tas sel - las Que va - lor - an

5 Vens qu'ye - u fo - ra ries am - b'ay - tan

6 Que pues no.m fe - ra fa - llen - sa

7 Si qu'yeu de - sir am de - men - sa

8 S'aysi po - ges l'er - gual dous a dou - sir

9 Cons fay va - lors por la me - llor te - nir

10 Cons fay va - lors por la me - llor te - nir

Add. 25 Anonimo  
[Frammento della prima estampe]

Ouvert/Clos

X  Musical notation for part X, consisting of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and beams connecting notes.


Ouvert/Clos

Y  Musical notation for part Y, consisting of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and beams connecting notes.

Ouvert/Clos

Z  Musical notation for part Z, consisting of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and beams connecting notes.

Add. 26 Anonimo  
*La seconde estampie royal*

A  Musical notation for staff A, featuring a treble clef, a common time signature, and a series of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing slurs.

Ouvert  Musical notation for staff Ouvert, featuring a treble clef, a common time signature, and a series of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing slurs.


Clos  Musical notation for staff Clos, featuring a treble clef, a common time signature, and a series of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing slurs.

B  Musical notation for staff B, featuring a treble clef, a common time signature, and a series of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing slurs. The label "Ouvert/Clos" is positioned above the final measure.

C  Musical notation for staff C, featuring a treble clef, a common time signature, and a series of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing slurs. The label "Ouvert/Clos" is positioned above the final measure.

D  Musical notation for staff D, featuring a treble clef, a common time signature, and a series of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing slurs. The label "Ouvert/Clos" is positioned above the final measure.

E  Musical notation for staff E, featuring a treble clef, a common time signature, and a series of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The label "Ouvert/Clos" is positioned above the final measure.

F  Musical notation for staff F, featuring a treble clef, a common time signature, and a series of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing slurs. The label "Ouvert/Clos" is positioned above the final measure.

Add. 27 Anonimo  
*La tierche estampie royal*

A  Musical staff A: Treble clef, 8/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with various rests.

Ouvert  Musical staff Ouvert: Treble clef, 8/8 time signature. The melody starts with a half note followed by eighth and quarter notes.

Clos  Musical staff Clos: Treble clef, 8/8 time signature. The melody starts with a half note followed by eighth and quarter notes.

Ouvert/Clos

B  Musical staff B: Treble clef, 8/8 time signature. The melody features a mix of eighth and quarter notes.

Ouvert/Clos

C  Musical staff C: Treble clef, 8/8 time signature. The melody includes eighth and quarter notes with some rests.

Ouvert/Clos

D  Musical staff D: Treble clef, 8/8 time signature. The melody features eighth and quarter notes.


Ouvert/Clos

E  Musical staff E: Treble clef, 8/8 time signature. The melody includes eighth and quarter notes.

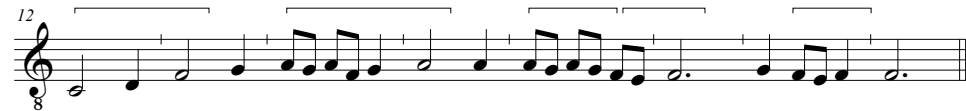
Ouvert/Clos

F  Musical staff F: Treble clef, 8/8 time signature. The melody features eighth and quarter notes.

Add. 28 Anonimo  
*La quarte estampie royal*

A  Musical staff A, treble clef, 8/8 time signature. It contains a single melodic line with a series of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest.


Ouvert  Musical staff Ouvert, treble clef, 8/8 time signature. It contains a single melodic line with a series of eighth and quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Clos <sup>12</sup>  Musical staff Clos, treble clef, 8/8 time signature. It contains a single melodic line with a series of eighth and quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots.

B  Musical staff B, treble clef, 8/8 time signature. It contains a single melodic line with a series of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest. Above the staff, the text "Ouvert/Clos" is written.

C  Musical staff C, treble clef, 8/8 time signature. It contains a single melodic line with a series of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest. Above the staff, the text "Ouvert/Clos" is written.

D  Musical staff D, treble clef, 8/8 time signature. It contains a single melodic line with a series of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest. Above the staff, the text "Ouvert/Clos" is written.

E  Musical staff E, treble clef, 8/8 time signature. It contains a single melodic line with a series of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest. Above the staff, the text "Ouvert/Clos" is written.

F  Musical staff F, treble clef, 8/8 time signature. It contains a single melodic line with a series of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest. Above the staff, the text "Ouvert/Clos" is written.

G  Musical staff G, treble clef, 8/8 time signature. It contains a single melodic line with a series of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest. Above the staff, the text "Ouvert/Clos" is written.

Add. 29 Anonimo  
*La quinte estampie real*

A



Musical notation for section A, starting with a treble clef and a common time signature. The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest.

Ouvert



Musical notation for section Ouvert, starting with a treble clef and a common time signature. The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest.

Clos



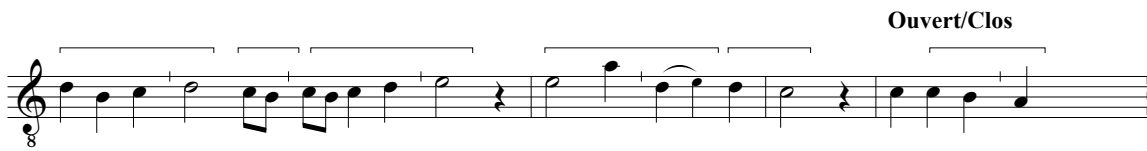
Musical notation for section Clos, starting with a treble clef and a common time signature. The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest. A measure number '10' is written above the first measure.

B



Musical notation for section B, starting with a treble clef and a common time signature. The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest. The text "Ouvert/Clos" is written above the final measure.

C



Musical notation for section C, starting with a treble clef and a common time signature. The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest. The text "Ouvert/Clos" is written above the final measure.

D



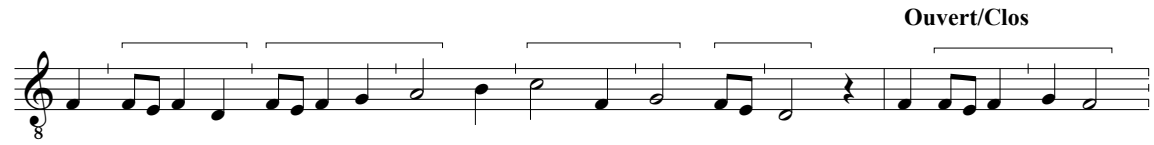
Musical notation for section D, starting with a treble clef and a common time signature. The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest. The text "Ouvert/Clos" is written above the final measure. A measure number 'D' is written above the first measure.

Add. 30 Anonimo  
*La sexte estampie real*

A 

Ouvert 

Clos 

B 

C 

D 


Add. 31 Anonimo  
*La septime estampie real*

A  Musical notation for staff A, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes, with a final quarter rest.

Ouvert  Musical notation for staff Ouvert, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody consists of a sequence of quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

Clos  Musical notation for staff Clos, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody consists of a sequence of quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

B  Musical notation for staff B, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody consists of a sequence of quarter and eighth notes, with a final quarter rest. The label "Ouvert/Clos" is positioned to the right of the staff.

C  Musical notation for staff C, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody consists of a sequence of quarter and eighth notes, with a final quarter rest. The label "Ouvert/Clos" is positioned to the right of the staff.

D  Musical notation for staff D, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody consists of a sequence of quarter and eighth notes, with a final quarter rest. The label "Ouvert/Clos" is positioned to the right of the staff.



Add. 32 Anonimo  
*La uitime estampie real*

A  Musical staff A in treble clef, 8/8 time signature. It contains six measures of music. The first measure has a whole note G4. The second measure has a half note G4 and a half note A4. The third measure has a half note B4 and a half note C5. The fourth measure has a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter rest. The fifth measure has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter rest. The sixth measure has a half note G5 and a half rest.

Ouvert  Musical staff Ouvert in treble clef, 8/8 time signature. It contains six measures of music. The first measure has a whole note G4. The second measure has a half note G4 and a half note A4. The third measure has a half note B4 and a half note C5. The fourth measure has a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter rest. The fifth measure has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter rest. The sixth measure has a half note G5 and a half rest.

Clos  Musical staff Clos in treble clef, 8/8 time signature. It contains six measures of music. The first measure has a whole note G4. The second measure has a half note G4 and a half note A4. The third measure has a half note B4 and a half note C5. The fourth measure has a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter rest. The fifth measure has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter rest. The sixth measure has a half note G5 and a half rest.

B  Musical staff B in treble clef, 8/8 time signature. It contains six measures of music. The first measure has a whole note G4. The second measure has a half note G4 and a half note A4. The third measure has a half note B4 and a half note C5. The fourth measure has a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter rest. The fifth measure has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter rest. The sixth measure has a half note G5 and a half rest. The text "Ouvert/Clos" is written above the staff.

C  Musical staff C in treble clef, 8/8 time signature. It contains six measures of music. The first measure has a whole note G4. The second measure has a half note G4 and a half note A4. The third measure has a half note B4 and a half note C5. The fourth measure has a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter rest. The fifth measure has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter rest. The sixth measure has a half note G5 and a half rest. The text "Ouvert/Clos" is written above the staff.

D  Musical staff D in treble clef, 8/8 time signature. It contains six measures of music. The first measure has a whole note G4. The second measure has a half note G4 and a half note A4. The third measure has a half note B4 and a half note C5. The fourth measure has a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter rest. The fifth measure has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter rest. The sixth measure has a half note G5 and a half rest. The text "Ouvert/Clos" is written above the staff.


E  Musical staff E in treble clef, 8/8 time signature. It contains six measures of music. The first measure has a whole note G4. The second measure has a half note G4 and a half note A4. The third measure has a half note B4 and a half note C5. The fourth measure has a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter rest. The fifth measure has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter rest. The sixth measure has a half note G5 and a half rest. The text "Ouvert/Clos" is written above the staff.

Add. 33 Anonimo  
*Dansse real*

A  Musical notation for part A, consisting of two measures. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 8/8.

Ouvert  Musical notation for the Ouvert section, consisting of two measures. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 8/8.

Clos  Musical notation for the Clos section, consisting of two measures. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 8/8.

B  Musical notation for part B, consisting of two measures. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 8/8.

C  Musical notation for part C, consisting of two measures. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 8/8.

Add. 34 Anonimo

*Bella donna cara*

BEdT 461, 37

8 Bel - la don - na ca - ra On poc dyeus tro - bar

16 Tant de beu tant cla ra Quant vos for - met sens par

23 Qu'e - nans ni an qua - ra Non vuolc nul au - tra far

31 Am tan bel la ca - ra Ni am tant bel es - gar

39 E qui ben es ga - ra So que dyeus vuolc mielz far

46 Mi - ra vo - stra ca - ra El no - stre bel - cor car

54 Plan - sent don - na ca - ra Dou - sa sens tot a - mar

62 Nous a - ma ben a - ra Nulz oms ni - o - pot far

72 Pos am fin - a - mor m'a - cort Que am fort Pla - sent don - na ga - ya

82 Ben dey far pla - sent a - cort Que des - cort Non tan qu'ieu re - tra - ya

93 C'a - mors ma mes a tal port On de - port Mon cors cor quel pla - ya

8 Ben tuich de mon fin a - cort Port L'on - rat port Quels ay - mans a - pa - ya

104  
8  
Pos li dous con - si - re Quem so - lon au - si - re Te non mon cor gay Ay

116  
8  
Ben dey motz es - li - re Per leys qu'ieu de - si - re Qu'au - tra mors — non play May

128  
8  
Sos gay cors pla - sens Gentz El syci bel sem - blan Man

136  
8  
Que res non n'es mentz Sentz Mi fan dir can - tar Tan

144  
8  
E can - tars — pla - sens Gentz Sa - bes per qu'ieu can Tan

152  
8  
Car fins en - ten - dentz Dentz Am e — sens en - gan Blan

160  
8  
E quar blan gau - sentz Mentz En prez mon a - fan - gran

168  
8  
So quals au - tres fins ay - mans Es a - fantz es a - mi - gautz E — dou - sors Car a - mors

181  
8  
Vol qu'ieu am sens Totz en - gantz Totz mo - santz Tals que so - bre las gen - sors Mes au - sors

194  
8  
A - mors ben es mos a - cortz Que a - cortz S'a - pel mos cuitz totz tems mays En - trels fins ay mans ve - rays

208  
8  
Cuy plas so - laz e de - portz Que des - cortz Non deu far qui non s'i - rays Per qu'ieu lays

221  
8  
De - scortz Per far a - cortz gays En - tr'els — gays

Add. 35 Guiot de Dijon  
*Quant je voi plus felons rire*  
RS 1503

8 Quant je voi plus fe-lons ri - re Et en - voi-sier et chan - ter,

10 8 Et voi que chas - cuns sous - pi - re Faus-se - ment, pour miex gui - ler

19 8 Lors me fait des - con-for - ter A-mours que mes maus em - pi - re

28 8 Et ma da-me tel mar - ti - re Que sans mo - rir me fait - do - loir

37 8 A - mours font de moi lor vo - loir J'en-dur - les maus pour miex va-loir

46 8 Mout par est cru - eus li si - re Com fort de cuer de faus - ser

55 8 Que se - cou - rou-che.et ai - re Quant il doit guer - re - doun - ner

64 8 Mais tout tans fait a blas - mer Ma da - me.ou mes cuers se mi - re

73 8 La mieu - dre com puist es - li - re La plus vail - lans de meil - lous

82 8 Se ie l'am ne me blas - mes mi - e Mes fins cuers - ne pen

92  
  
 8 Tant re - dout son es - con - di - re Et son or - guel - lons - par - ler

101  
  
 8 Quant la\_\_ voi si nos riens di - re Plain - dre ne mer - chi - cri - er

110  
  
 8 Si me fou - las, en\_\_ pen - ser Car al - lours mes cuers ne ti - re

119  
  
 8 Si chant quant - plus la re - mi - re. Si men lo\_\_ et plus men dueil.

128  
  
 8 En - cor\_\_ soi - ent ci\_\_ mi ouel fest mes - cuers la\_\_ ou ie\_\_ vueil

136  
  
 8 Mout est a-mours fie - re - et - du - re a chiaus que font son ta - lent

145  
  
 8 Et mains i trou - ve me - su - re Cil que la sert boi - ne - ment

154  
  
 8 A - mours plus ne\_\_ vous de - mant De tous\_\_ vos biens fors droi - tu - re

163  
  
 8 Et que - ne me puis - sent mui - re Faus et\_\_ fe - lon qui m'ont mort

172  
  
 8 J'ai tout per - du pour loi - au - ment a - mer N'on - ques n'en euch ne sou - las ne de - port

184  
8  
Uns dons es - poirs mas - seu - re Qui me res - io - ist \_\_\_ sou - vent

193  
8  
C'ainc tant be - le cre - a - tu - re N'a - ma nus en son \_\_\_ vi - vant

202  
8  
Riens ne faut en son \_\_\_ cors gent Ne en sa sim - ple fi - gu - re

211  
8  
Fors tant que de moi \_\_\_ n'a cu - re Dont ie mor - rai d'en vi \_\_\_ e

220  
8  
A - ler m'es - tuet ou dous pa - is Ou je lais - sai \_\_\_ ma vi - e

Add. 36 Robert du Chastel  
*Se j'ai chanté sans guerredon avoir*  
RS 1789

8 Se j'ai chan - té sans guer - re - don a - voir Tout mon vi - vant pour - re ne doi ie mi - e

14 Mon chant lais - sier ains vueil en bon — es - poir A - mour — ser - vir car La miex en - se - gni - e

27 Ki soit u — mont de sens de - cour - toi - si - e Me font A - mours si de fin cuer a - mer

40 Ke tout — mi — mal me sont done sans a - mer

46 Si dou - ce - ment mi font A - mours do - loir K'il mest a - mis cil ment pour tri - che - ri - e

59 Qui dit qu'a - mours font bien mort re - che - voir Mais bo - ne. A - mours et par - du - ra - ble vi - e

72 Ki bien aim - me ne li — grie - ue mi - e S'il a - tra - veil de veil - lier de pen - ser -

86 Cest fins de - duis d'a - mi - e de - si - rer



# Add. 37 Aimeric de Peguillan

## Qui la ve, en ditz

BEdT 10, 45



Qui la ve en ditz Pos dycus tant i - mes Bes




8 En Na Bi - a - tritz Non i es mer - ces Ges



15 Car tan gen noy - ritz Sos gays cors cor - tes Es




22 Que sa - ra fal - litz Gautz que non l'a - ges Res



29 Li sieu dous es - gars Clars Co - rals dels gen - sors Flors



37 Ren - dri - al par - lars Cars Gautz tant es dou - sors



44 Puesc l'on - ratz on - rars Pars Qu'es autz plus co - nors Sors



52 Plaz e\*l cum - di - ars Dars N\*om val tant d'al - lors



59 Tant di - ri - a Si\*n cre - si - a De leys - mon cor ian Tan



69 Qu'e-ne - mi - a m'en-se - ri - a La bel - la c'an man Blan



79 Que'm val - ri - a s'iau per - di - a Leys quien am sens en-gan Tan



89 Qu'ieu pen - ri - a e m'a - mi - a De-strict e'l syeu dan gran

99  
Anc de nul - la gen non fon a - tro - batz

105  
Natz Que tan fi - na - men A - mes de - sa - matz Fatz

113  
Suy car non la - ten Ioy mi no\*m n'es - datz Gratz

121  
Se gun fal - li - men Say que suy sen - natz Patz

128  
E vol - gra e s'a - cort Fort Suy en - goy - sos Blos

137  
Suy seus tot con - fort Tort N'an gran sas say - sons

144  
Qu'en luac de con - fort Port Al cor a - be - dos Sos

152  
Uelz neuf le co - nort Mort Ma le gentz res - pos

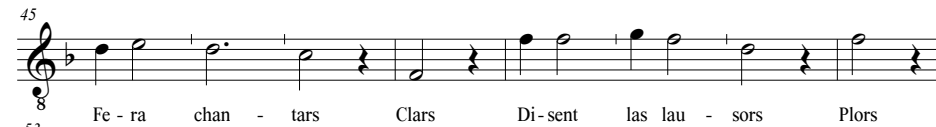
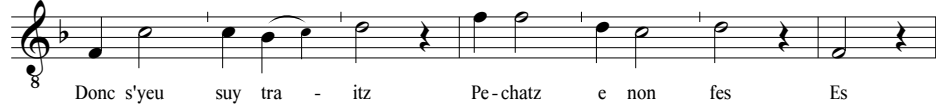
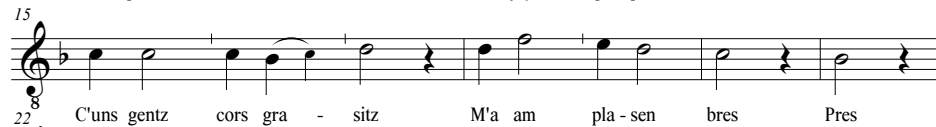
159  
Que da - man - sa fes sem - blan - sa Cant son bel cor - ni

167  
Er sens lan - sa quem no\*m lan - sa Sos Vuelhz que non ri Ni

176  
Vol m'on - ran - sa ni m'e - nan - sa An luan - na de si Mi

186  
Sens dup - tan - sa na m'er - man - sa Car ay - si mau - si

Add. 37a Anonimo  
*S'ill qu'es caps e guitz*  
BEdT 461, 20a



101  
8  
Donc dic a la gen Que man - don cro - sar Ar

108  
8  
Qu'ieu non ay ta - len Ni cor de pa - sar Mar

115  
8  
Neys s'il mo - ni - men Sa bi - a co - brar Car

122  
8  
S'el - la m'o de - fen De prez non a par Car

129  
8  
Gran con - sin l'au - ray vay Pon - na co\*l de - sir vir

137  
8  
Am leys non sa - ray May Am per Dyeu mo - rir

144  
8  
C'am sin\_\_ ten am fort ca - de - na C'am pueys qu'ieu la vic Tric

153  
8  
D'a-mor ben am dou - sa pe - na C'anc mal non sen - tic Dic

162  
8  
Fay si me - na non m'e - stre - na Con le - yal a - mic Gic

171  
8  
Mas qui spe - ra tro - bar me - na D'aur per is - tar ric Pic

181  
8  
Blan - c'E - le - na das m'e - stre - na Qu'els vo - stres prez ric - Cric

# Add 38 Guiraut de Espagna (?)

*Ben volgra s'esser poges*

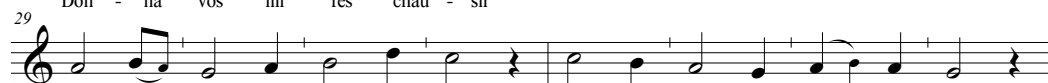
BEdT 244, 1a


8   
Ben - vol - gra s'es - ser po - ges C'a - mors - si gar - des d'ay - tan

9   
8 que non fe - ses fin ay - man Chau - sir en lue que\*<sup>l</sup> pla - ges

17   
8 E per que? car per pla - ser Qu'ieu cre - sia de nos a - ver

25   
8 Don - na vos mi fes chau - sir

29   
8 A - mor do - n'a - vri - a'es - per Que mi de - ges - ses — va - ler

37   
8 Del ioy don ieu tant sos - pir

41   
8 Ar — m'a - ves a tal punch mes Que tot iorn vauc de - si - ran

49   
8 Li mort don ay do - lor gran Car non faitz so c'A - mors fes

# Add. 39 Guillem Augier Novella

## Sens alegrage

BEdT 205, 5

8 Sens a - le - gra - ge Chanper a - gui - da - ge Fol - la - ge Faz car mon co - ra - ge Sec lay on fes Mes

19

8 C'anc plus sal - va - ge Re-clus de bos - ca - ge d'es - ta - ge Delmieu sen - no - ra - ge Non fon nulzoms pres

36

8 Cay si fos pre - sa Del ma que ma de - sa Mal me - sa Car mi fay lan - gir

49

8 Mas on er que - sa Mer - ces ni fran - que - sa Pos li plus cor - te - sa Vol sens tort au - zir

64

8 Per mielz au - si - re Mi tor - net en ay De Lonc con - si - re Pueys do - blam l'e - smay

78

8 So - ven mar - bi - re Que tot men par - tray E tant men vi - re Ieu truep mon cor lay

92

8 Sier — ia quieu la - ya Greu mes quem nes - tra - ya Sa - gra - mentsens pa - ya Per fol mot es - cur

107

8 A — bel - la ga - ya Pla - sent non ve - ra - ya Pla - sa vos queusdes pla - yal Greusmal don en - dur

123

8 Longa.en - du - ra Men a - gu - ra A - ven - tu - ra Talssim du - ra Quempe - iu - ra Greusals quemau - si Si

142

8 Que dre - chu - ra Am fal - su - ra Nom mel - lu - ra Antz pe - iu - ra C'ant la prec de mi — Ri

158  
8  
  
C'ans vol - ri - a Sol que mi - a Fos un di - a

167  
8  
  
E ma vi - a non da - ri - a Ma fol - li - a Per ca - tor - ze sentz Vetz -

180  
8  
  
E cuh fi - a Que mem - bri - a Do - nes fa - dia

189  
8  
  
Men peu - ri - a Sim po - di - a Ma son li - a Coms ven - cutz su - frentz Vetz

202  
8  
  
Be's tans ven - sa Ben vo - len - sa Ley ils que'm non chay Lay

212  
8  
  
On se - men - sa De va - len - sa Flo - riys am ve - ray lay

222  
8  
  
Man - te - nen - sa Am su - fren - sa Car don - na syeus play Fay

232  
8  
  
Que sil gen - sa Co - noy - sen - sa Que los sieus des - may — Tray

242  
8  
  
De mal tray - re Me - ce - ay - re Suy E fins le als a - may - re

253  
8  
  
El ben fay - re Sens es - tray - re Cuch sap - cha gra - sir Dir

263  
8  
  
Non laus ga - vre Mon ve - iay - re Quilz grantz beu - tatz don es may - re

274  
8  
  
Mi fay tray - re Mon cors lay - re En a - quest con - sir — Vir

284



8 Pueys vol'm e.m mi - re En a - quest con - si - re Donmays am mar - ti - re Que d'au - tre ga - sahn Mahn

300



8 Gent ga - sa - hna Qui ques pla - hna ma don - na — vol - vent re - ma - hna

311



8 Va - lors ma - hna En ques bah - na Fos gays cors cor - tes Es


321



8 Pla - sentz gen - ta Ma t'a - len - ta Plus tal me - ge fals Mals




Add. 40 Anonimo  
*Amors m'art con fuoc am flama*  
BEdT 461, 20a


8   
A - mors m'art con fuoc am — fla - ma E nueg - e iorn plus m'a - pren

9   
8 Per qu'ieu sai ben, ve - ra - men Que de — lleng co - nois qui - a - ma

17   
8 De lu - eng vos sui dous s'a - mi - a So cre - son nos - tre guer - rier

25   
8 Mas non sa - bon ies con — fier Le cai - rells c'A - mors m'en - vi - a

33   
8 Ca totz — iorns plus m'enl - li - a - ma Con si'us ve - si' - a - pre - sens

41   
8 E ia nom tro - bi dor - men C'am vos — non sie — ios la - ra - ma

# Add. 41 Pierrekin de la Coupele

*A mon pooir ai servi*

RS 1081

A musical score for a song in French. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The lyrics are written below the notes. The score is divided into several systems, each starting with a measure number in the left margin. The lyrics are: "A mon pooir ai servi Ma dame et de vo-len-té", "Diex doint quil me soit me-ri Et quel-le men sa-che gré Mis y ai toutmon a-é", "Cuer et cors et pen-ser au-si Se par-li n'ai re-cou-vré", "San-té dont sai ie de-fi Ja de mes mans ne guar-rai.", "Diex, que fe rai se l'a-mour n'ai De la be<sup>3</sup>-le ou mon cuer mis ai?", "Cer-tes ainc ne de ser-vi Que j'e-us-se son mal-gré", "Ne-pour-quant fe-lon ha-y Mi ont main-tes foiz gre-ve Ja ne leur soit par-don-ne", "De moi ne de dieu au-si Tra veil-lié mont et pe-né", "De dieu soi-ent il hon-ni Tres-tous les iours que je vi-vrai.", "Diex, que fe-rai se l'a-mour n'ai De la be<sup>3</sup>-le ou mon cuer mis ai?".

8 A mon po - oir — ai ser - vi Ma da - me. et de vo - len - té

9 Diex doint quil me soit me - ri Et quel - le men sa - che gré Mis y ai toutmon a - é

21 Cuer et cors et pen - ser au - si Se par — li n'ai re - cou - vré

30 San - té dont sai ie de - fi Ja de mes mans ne guar - rai.

39 Diex, que fe rai se l'a - mour n'ai De la be<sup>3</sup> - le. ou mon cuer mis ai?

50 Cer - tes ainc ne — de ser - vi Que j'e - us - se — son mal - gré

58 Ne - pour - quant fe - lon ha - y Mi ont main - tes foiz gre - ve Ja ne leur soit par - don - ne

70 De moi ne de dieu au - si Tra veil - lié mont et pe - né

78 De dieu soi - ent — il hon - ni Tres - tous les iours que — je vi - vrai.

87 Diex, que fe - rai se l'a - mour n'ai De la be<sup>3</sup> - le ou mon cuer mis ai?

98  
8  
Ma dou - ce da - me quant vi Vo gent cors et vo biau - té

106  
8  
A-donc nul mal ne sen - ti Ne mil - leau-tre.en - fer-me - té Mais de grant jo - li-ue - té

118  
8  
Trou - vai mon cuer si guar - ni Que pour vous en ai chan - té

126  
8  
Or me truis si es - ba - hi Des-con - for - te si men es - mai

135  
8  
Diex, que fe - rai se l'a - mour n'ai De la be<sup>3</sup> - le.ou mon cuer mis - ai?

146  
8  
Se ie fin liez et do - lens Ne vous de - ves mer - veil - lier

154  
8  
Mais je doi blas - mer mon sens Quant ce me het que j'ai chier A - cha - te sans bar - guei - gnier

166  
8  
De mon cuer qu'el - le.ha si pens Com - ment se puet es - loi - gnier

175  
8  
de moi si - faiz iu - ge - mens Quant ce que de - us - se.a - voir n'ai

184  
8  
Diex, que fe - rai se l'a - mour n'ai De la be<sup>3</sup> - le.ou mon cuer mis - ai?

195  
8 Da - me tous en - sei - gne - mens S'est mis sans moi con - sei - llier

203  
8 En vos - tre cors est ma - nans Cequins ne mi vous ai - dier Souvent me fait fo - loi - er

217  
8 Vos - tre re - gars - vo sam - blans Pour ce vous proi et re - quier

226  
8 Tres dou - ce da - me vai - lans Mer - ci se j'a joie au - rai


235  
8 Diex, que fe - rai se l'a - mour n'ai de la be<sup>3</sup> - le.ou mon cuer mis - ai?

246  
8 Pier - re - kins a tous a - mans Sa chan - son vult en - voi - er

255  
8 Et sa da - me qui lonc tans L'a te - mi en son dan - gier Et ten - dra si l'a - me - rai

270  
8 Diex, que fe - rai se l'a - mour n'ai De la be<sup>3</sup> - le.ou mon cuer mis - ai?

Add. 42 Anonimo  
*Jolietement m'en vois*  
M 1076a



8 Jo - li - e - te - ment m'en vois Car j'en ai boi - ne - o - choi - son




11 Quant chele cui j'ai fait don De mon cuer sans re - pen - tir



21 Ma par son tres dous plai - sir Re - te - nir pour son a - mant



31 Et se fe - lon mes di - sant Suer moi a - tort en - vi - eus



40 Sont, se se - rai je - a - mou - reus Puis k'a - mours d'a - mour m'es - prent



50 De cuer Jo - li - e - te - ment

Add. 43 Anonimo

*J'aim loiaument en espoir*

M 1076b



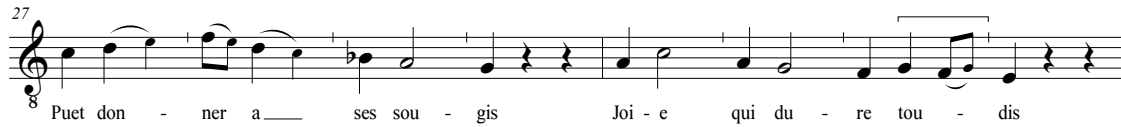
8 J'aim loiaument en espoir D'avoir la grace d'ami-e



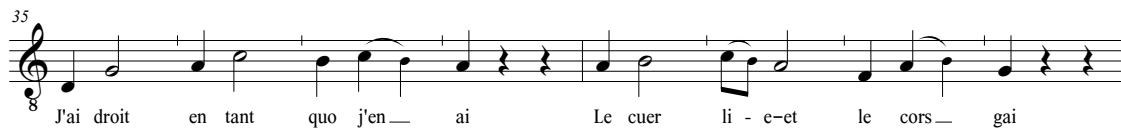
10 8 Ne ja ne m'enquier mouvoir Anthois veill toute ma vie



19 8 Ser - vir du cuer bo - ne - ment A - mors qui par far - te - ment



27 8 Puet don - ner a ses sou - gis Joi - e qui du - re tou - dis



35 8 J'ai droit en tant quo j'en ai Le cuer li - e-et le cors gai



43 8 Se plus men a - voi - e S'est che.as - ses pour vi - vre.en joi - e

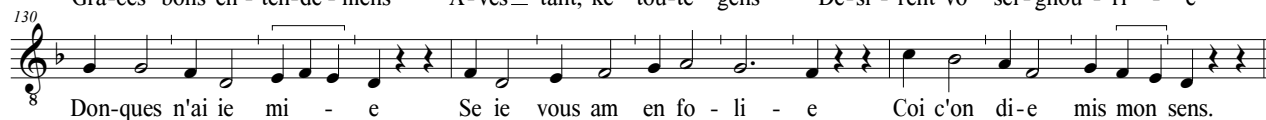


52 8 De coi - pe le gre d'a - mours Ma da - me je vous ser - vi - rai



60 8 Et a - me - rai - - - - - tou - jours

Add. 44 Anonimo  
*Ki de bons est, souef flaire*  
RS 165a



143  
  
 8 Da - me ie ne vous puis ren - dre Les biens k'a-mours ma fait pren - dre En vo io - li cors ser - vir

160  
  
 8 Mais peu sai, si weil a - pren - dre K'a - mours ne me puis re-pren - dre Ne pren-dre a.un seul fa - lir

177  
  
 8 K'au-tre - ment de mon de - sir Ne puis io - ir Mais tant sai ie bien en - ten - dre

190  
  
 8 Qu ie mi puis a - ve - nir se la - gra - ce d'a - mours Ne veut de - schen - dre

203  
  
 8 En vo dous cuer Qui vous fa - che.as-sen - tir Par vo gré a son plai - sir.

215  
  
 8 Mais t le.es la mieu - e.es - pe-ran - che Que de tous mes maus a-le gran - che

227  
  
 8 De vous a - ve - rai Se che non ie sui en - ba - lan - che

236  
  
 8 De mort ou de de - ses-per - ran - che Mais con - fort pris ai,

245  
  
 8 En che que de cher - tain sai Que vos es - tes no-ble.et fran - che

254  
  
 8 Pour che vous de - non che - rai, Que che que grief et souf - fran - che

263  
  
 8 Pour vous a - mer trai Je le tieng a pour - ve - an - che

271  
  
 8 Et ten - rai D'a - voir l'a - mour de vo jo - li - cors gai



280  
8  
Gens cuers loi-aus plais d'a-mor    chieix qui sert a bon sei-gnour    Doit a-men-der    En vo gent cors de va-lour

289  
8  
Ser-vir sans pen-ser do-lour    Per - se - ve - rer    Weil mais je ne puis mous - trer    En fait ne par-ler

297  
8  
Com-ment    il m'est    dont je    pri.a a    mour    S'e - le.on - ques' dou - ner

300  
8  
Fist mer-chi que je l'e jour voi-e que sa-vou-rer    Le puis-se.au-gré de vous da - me.au vis\_\_ cler

306  
8  
Se    j'ai    nul\_\_ mal\_\_ dit,    Weil liés le    a - men - der    Dou-che da - me

319  
8  
Car nou-vel chantrou - ver    I veut si no - ble sei-gnour    Com li prin - ches de Ter - re    de\_\_ La - bour

## Indice dei manoscritti citati

### Principali codici della lirica francese

- °A Arras, Bibliothèque Municipale, 657
- °B Bern, Stadtbibliothek, 231
- °C Bern, Stadtbibliothek, 389
- °D Frankfurt am Main, Stadtbibliothek (*olim* 29)
- °E Den Haag, *olim* Leiden, Van der Bergh [frammento perduto]
- °F = LoB London, British Library, Egerton 274
- °G London, Lambeth Palace, Misc. Rolls 1435
- °H = \*D Modena, Biblioteca Nazionale Estense, Estero 45 (Alpha R.4.4)
- °I = D Oxford, Bodleian Library, Douce 308
- °K Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5198
- °L Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 765
- °M = \*W = R Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 844
- °N Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 845
- °O Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 846
- °P Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 847
- °Q Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 1109
- °R Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 1591
- °S Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 12581
- °T = \*δ = N Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 12615
- °U = \*X Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 20050 (= Troubadour MS X)
- °V Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 24406
- °W Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 25566

- °X Paris, Bibliothèque nationale, n.a. françaises 1050
- °Z Siena, Biblioteca Comunale, H.X.36
- °a = V Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regina 1490
- °b Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regina 1522
- °c Bern, Stadtbibliothek, A. 95
- °d Cambridge, Corpus Christi College, 450
- °e Metz, frammento
- °f Montpellier, Faculté de Médecine, 236
- °g Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 1593
- °i Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 12483
- °j Paris, Bibliothèque nationale, n.a. françaises 21677
- °k Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 12786
- °l Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 22495
- °m Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 11412
- °n Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 11724
- °o London, British Library, Harley 1717
- °p Pavia, Biblioteca Universitaria CXXX. E. 5
- °u Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regina 1725
- °v Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 1553
- °za Zagreb, Univ. Bibl. Agram.

### **\*Principali codici della lirica occitana**

- \***A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, latini 5232
- \***B** Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 1592
- \***C** Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 856
- \***D** = °**H** Modena, Biblioteca Nazionale Estense, Estero 45 (Alpha R.4.4)
- \***E** Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 1749
- \***F** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiana L.IV.106
- \***G** Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 superiore
- \***H** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, latini 3207
- \***I** Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 854
- \***J** Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi soppressi F.IV.776
- \***K** Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 12473
- \***L** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, latini 3206
- \***M** Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 12474
- \***N** New York, Pierpont Morgan Library, 819
- \***O** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, latini 3208
- \***P** Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 41.42
- \***Q** Florence, Biblioteca Riccardiana, 2909
- \***R** Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 22543
- \***S** Oxford, Bodleian Library, Douce 269
- \***T** Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 15211
- \***U** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 41.43
- \***V** Venezia, Biblioteca Nazionale marciana, 278
- \***W** = °**M** = **R** Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 844

\***X** = °**U** Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 20050

\***Y** Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 1087

\***Z** Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146

\***f** Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 12472

\***α** Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 857

\***δ** = °**T** = **N** Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 12615

### **Altri codici citati**

**Ba** Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115

**Lo** London, British Library, Add. 29987.

**Robertsbridge** London, British Library add. 28550

**Faenza** Faenza, Biblioteca Comunale 117