



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## **Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

# **Le epistole in versi di Faramon e Meliadus nel manoscritto Modena, Biblioteca Estense, alfa.R.4.4**

## **Edizione critica, analisi e commento**

Relatrice  
Prof.ssa Francesca Gambino

Laureanda  
Annalisa Toniolo  
n° matr.1183803 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019



## Indice

Introduzione	3
I. Premesse sul genere: la lettera	7
1. Panoramica sul genere dell'epistola nel Medioevo	7
1.1 Un'autodefinizione del genere	10
1.2 Le rime per corrispondenza e le loro funzioni	11
1.3 L'origine dell'epistola in versi	12
2. Il prosimetro	13
2.1 I testi in versi nel ciclo di <i>Guiron le Courtois</i>	14
II. Premesse linguistiche: il franco-italiano	17
1. Il franco-italiano	17
1.1 Periodizzazione e localizzazione	18
1.2 Una lingua artificiale	20
2. La letteratura franco-italiana	24
2.1 La classificazione dei testi in franco-italiano	25
III. Struttura e contenuti del manoscritto alfa.R.4.4	29
1. La descrizione del codice	29
1.1 La struttura base del Canzoniere	30
1.2 La tavola incipitaria	32
1.3 Le mani che hanno operato nel manoscritto	34
2. Le ipotesi sull'origine del manoscritto	35
2.1 Ipotesi sui motivi degli spazi bianchi	36
3. La corrispondenza poetica di Faramon e Meliadus	37
3.1 Ancora sugli spazi bianchi	38

3.2 Edizione diplomatica del testo	39
3.3 Ipotesi sull'origine delle lettere	48
IV. Le epistole in versi di Faramon e Meliadus nel manoscritto Modena, Biblioteca Estense, alfa.R.4.4	53
1. Premesse all'edizione	53
1.1 Note all'edizione	53
2. Edizione critica	55
V. Commento ai testi	65
1. Gli aspetti linguistici caratteristici delle lettere	65
2. Il contenuto delle lettere	67
2.1 Personaggi e luoghi delle lettere	68
2.2 <i>Au noble roi Meliadus</i> : la prima epistola	71
2.3 <i>A vos, a vos, tresnoble roi</i> : la seconda epistola	74
2.4 <i>Au meillor roi que ore vive</i> : la terza epistola	77
2.5 Analogie con le altre lettere della tradizione guironiana	82
2.6 Le tematiche generali	83
Conclusione	87
Appendice	89
1. Annotazioni all'edizione critica	89
Bibliografia	107
Ringraziamenti	113

## Introduzione

L'oggetto di studio della mia tesi e l'obiettivo che ho perseguito nella sua realizzazione è l'analisi approfondita della corrispondenza in versi di Faramon e Meliadus, protagonisti del ciclo di *Guiron le Courtois*, contenuta all'interno del manoscritto provenzale alfa.R.4.4 della Biblioteca Estense di Modena. Il testo, databile intorno al XIV secolo, risulta interessante in quanto avulso dal contesto in cui è collocato, sia per il genere che per la lingua, e, quindi, si configura come una testimonianza unica.

Il primo e il secondo capitolo sono dedicati a una duplice premessa, la prima di carattere formale e contenutistico, la seconda di carattere linguistico. Nel capitolo iniziale si descrive il genere della lettera a partire da una panoramica complessiva all'interno del contesto medievale, quindi ne viene fatta una descrizione sotto il profilo storico, seguita da un'altra sul genere dal punto di vista formale; viene posta particolare attenzione sulla parte esordiale, ovvero la *salutatio*, e sugli espedienti retorici adoperati al suo interno; si passano in rassegna, inoltre, anche le altre sezioni della lettera: la *captatio benevolentiae*, la *narratio*, la *petitio* e la *conclusio*. Segue, poi, una parte dedicata alla funzione dell'epistola intesa come corrispondenza in rima, quindi atta ad assolvere questioni perlopiù diplomatico-militari, distinta, invece, da quella amorosa, in versi; di essa si commenta l'origine, ovvero le *Heroides* di Ovidio e la loro influenza nel contesto medievale, ad esempio nel *salut*, provenzale, impiegato per la prima volta fuori dal suo contesto di nascita nel *Roman de Tristan*, nel XII secolo. Chiude il capitolo una parte dedicata al prosimetro e al suo impiego all'interno della tradizione medievale e, in particolare, all'interno del ciclo di *Guiron le Courtois*.

Nel secondo capitolo vengono poste le basi linguistiche per lo studio delle lettere di Faramon e Meliadus, che presentano una patina linguistica vicina al franco-italiano; si propone dunque una descrizione della sua nascita, della sua evoluzione e della sua letteratura, con particolare attenzione al concetto che tale idioma si identifica come una lingua letteraria e, quindi, frutto di astrazione, più che come lingua d'uso.

Nel terzo capitolo si entra nel vivo del contesto delle lettere, attraverso la descrizione del manoscritto provenzale in cui sono contenute; si discute, innanzitutto, la sua fattura formale e la struttura d'insieme, per poi dedicarsi a un commento specifico della tavola

incipitaria dei componimenti ed evidenziarne le problematiche di fondo. Particolare attenzione, inoltre, viene posta nell'elenco delle mani che hanno operato nel manoscritto, in quanto il cambiamento del copista è utile a dare ragione degli spazi bianchi in cui spesso ci imbattiamo durante la lettura del Canzoniere. Le ipotesi sull'origine di esso, inoltre, sono funzionali al tentativo di assegnare una provenienza anche alle nostre lettere, che, stando alla storia del manoscritto, è verosimile individuare nel nord Italia, in particolare nel Veneto. In questo capitolo trova spazio anche l'edizione diplomatica delle lettere, in modo da poter toccare con mano il testo così come si presenta nel manoscritto prima di dedicarci a uno studio più puntuale. In chiusura si colloca una parte relativa alla presunta tradizione che soggiace alle lettere e, quindi, alla loro origine, questione che vede gli studiosi assumere posizioni contrapposte<sup>1</sup>.

Il quarto capitolo è interamente dedicato all'edizione critica del testo e le modalità utilizzate per la sua realizzazione; in primis viene messo in evidenza il punto di partenza, ovvero l'edizione del filologo Giulio Bertoni<sup>2</sup>, ormai datata – in quanto risale al 1921 –, che si è basato sulla testimonianza unica del manoscritto di Modena, citato come Mod3; è stata utile, talvolta, al fine dello scioglimento di alcuni punti controversi, l'edizione più moderna di Claudio Lagomarsini<sup>3</sup>, anche se essa si propone obiettivi diversi e, per questo, non viene scelta come riferimento. Oltre a una doverosa premessa, vengono qui esposti i criteri, grafici, adoperati per la realizzazione della versione messa a testo, ad esempio l'uso della parentesi quadra, [], per le integrazioni, e il *corsivo* per le lezioni revisionate. Segue, dunque, il testo dell'edizione critica e, in nota, l'apparato, in cui vengono segnalate le lezioni palesemente sbagliate o incoerenti dal punto di vista semantico e formale. Le lezioni controverse trovano spiegazione in appendice, dove se ne dà un commento linguistico più puntuale e approfondito. Tale scelta è dovuta alla predilezione per un apparato più snello, agevole e di immediata comprensione, che l'aggiunta delle note avrebbe reso difficoltoso.

Il quinto e ultimo capitolo affronta, invece, un commento dettagliato delle lettere, soprattutto dal punto di vista formale e contenutistico. Una prima parte è dedicata, in

---

<sup>1</sup> Cfr. Bertoni 1921; Gardner 1929; Lagomarsini 2015.

<sup>2</sup> Bertoni 1921: 183 – 206.

<sup>3</sup> Lagomarsini 2015.

realtà, a una sintesi generale degli aspetti linguistici caratteristici del testo, con particolare attenzione ai tratti di franco-italiano, che spesso creano situazioni contraddittorie, dovute, prevalentemente, all'oscillazione delle forme.

La seconda parte del capitolo, invece, è dedicata alla definizione del contenuto delle lettere, che, come abbiamo già detto, si collocano all'interno di una tradizione più ampia; tale tradizione è quella del *Guiron le Courtois*, che fa parte della materia arturiana. Tra i personaggi della materia bretone, compaiono anche quelli della nostra corrispondenza, di cui, dunque, viene fatta, in questa sede, una breve descrizione nell'ordine in cui compaiono nel manoscritto: Meliadus, Faramon, Artù, il Buon Cavaliere senza Paura; oltre ai personaggi, si citano anche i luoghi, Estrangorre e Logres. Dopo una carrellata generale dei protagonisti, si entra nel dettaglio delle singole lettere; di ognuna, infatti, viene commentato il contenuto, ma, soprattutto l'aspetto formale; esse, infatti, sono perfettamente in linea con le norme di composizione della lettera affinate a partire proprio dal Medioevo; sono presenti la *salutatio*, la *captatio benevolentiae* (a più riprese), la *narratio*, la *petitio* e la *conclusio* (segnalata da precisi marcatori linguistici); vengono descritte, inoltre, le figure retoriche che ricorrono nel testo, sia quelle di parola e di ripetizione, come le paronomasie, i poliptoti e le rime equivoche, sia quelle di significazione, come le metafore, i paragoni, le similitudini. Alla fine della descrizione di ogni lettera, in più, viene collocata una tabella esemplificativa, in cui sono riportate le occorrenze degli aggettivi utilizzati per descrivere i personaggi, in modo da comprendere con più facilità la differenza, in particolar modo, tra mittente e destinatario, definiti attraverso le norme della retorica della *laus*<sup>4</sup>.

Un'altra parte, breve, del capitolo, è dedicata al confronto tra le lettere del Canzoniere provenzale e un altro gruppo di lettere della tradizione guironiana, contenute nel manoscritto Ludwig XV, 6, siglato G, e commentate in modo approfondito da Bubenicek<sup>5</sup>. Vengono messe in evidenza le analogie tra i due gruppi di lettere, che, per l'appunto, rispecchiano i canoni dell'epistola medievale.

A coronamento del capitolo, e dell'elaborato, viene dedicata un'ultima osservazione d'insieme alle tematiche che accomunano tutte e tre le lettere, attraverso un'analisi

---

<sup>4</sup> Cfr. I, 1.

<sup>5</sup> Bubenicek 2000: 43 – 72.

dettagliata delle occorrenze dei singoli termini, che possiedono i caratteri di una categoria più generale; si mettono in luce, infatti, tre ambiti tematici principali: la cortesia, la forza e la debolezza. Si osserva che la prima area semantica, ovvero la cortesia, è quella a cui si fa maggiormente ricorso e che presenta il maggior numero di occorrenze. Questi dati sono riassunti, ancora una volta, all'interno di una tabella conclusiva.

L'elaborato, dunque, si concentra su un'analisi sia linguistica che contenutistica delle lettere, entrambi miranti a ricavare, dal testo, le caratteristiche, da una parte, peculiari, che lo rendono una testimonianza unica, dall'altra, comuni, che lo collocano all'interno di una tradizione letteraria ben più ampia.



## I. Premesse sul genere: la lettera

La corrispondenza in versi di Faramon e Meliadus è ascrivibile, come dice il termine stesso, al genere epistolare; le lettere in questione, infatti, ben rappresentano quelle che sono le sue caratteristiche principali, sia dal punto di vista formale che dal punto di vista contenutistico. Al fine di comprendere al meglio l'analisi che di esse verrà svolta in sede di commento, è necessario contestualizzare i nostri testi all'interno del panorama più ampio dell'epistolografia, che, nel corso del Medioevo, ebbe un eccezionale sviluppo, conferendo alla lettera i caratteri che le sono propri e di cui le nostre epistole di fanno portatrici.

### 1. Panoramica sul genere dell'epistola nel Medioevo

La lettera è un prodotto del Medioevo; fino al XIV secolo, il termine era utilizzato prevalentemente per i documenti diplomatici, mentre, nel XV secolo, perde questa specializzazione e comincia a designare semplicemente i messaggi orali o scritti portati da un messaggero<sup>6</sup>. Essa, secondo la definizione che ne viene data nel XII secolo<sup>7</sup>, è “un'opportuna distribuzione di parole atta ad esprimere l'intenzione del mittente. In altre parole, l'epistola è un discorso composto di parti coerenti e distinte, che esprime pienamente i pensieri del mittente”<sup>8</sup>.

La pratica di inviare messaggi a distanza risale, però, già al mondo antico, nei poemi omerici, ma essa era legata a una dimensione prettamente orale, in cui la trasmissione del messaggio era più importante della sua composizione; il primo tentativo e, per lungo tempo, anche l'unico, poco organico, di dare una descrizione al genere epistolare è di Giulio Vittore, nel IV secolo, ma è con l'età merovingia e carolingia che il genere subisce un cambiamento significativo di carattere evolutivo; Cassiodoro ne è il rappresentante, in quanto ministro del re Teodorico, analfabeta, per il quale aveva il compito di comporre e scrivere i messaggi, che poi gli ripeteva oralmente, secondo le regole di Quintiliano, pur non seguendo formule rigide e dando una qualche codificazione del genere. Con la nascita della società feudale, all'interno di un clima di forte decadenza culturale, cambiano anche le modalità degli scritti; per risolvere il

---

<sup>6</sup> Merceron 1998: 39.

<sup>7</sup> Ugo da Bologna, *Rationes dictandi prosaice* (1119-1124).

<sup>8</sup> Cfr. Murphy 1974: 255.

problema della scarsa cultura che impediva di scrivere, nascono delle formule fisse, la maggior parte riguardanti rapporti contrattuali e di carattere notarile, pratica che ha portato, nel tempo, a un irrigidimento dello schema della lettera<sup>9</sup>.

L'*ars dictaminis* nasce dall'idea di mettere insieme la retorica e l'epistolografia all'interno di un formale trattato, che risale al 1087, per opera del benedettino Alberico da Montecassino, che ebbe il merito di applicare i principi retorici alle lettere; il suo fu un tentativo di impiegare la retorica ciceroniana per risolvere un problema specifico di composizione, ovvero quello di scrivere epistole<sup>10</sup>. *Dictare* si riferisce a quella che viene percepita come l'origine del testo, da cui il sostantivo *dictamen*, che designa l'arte della composizione<sup>11</sup>. Con *dictamina*, al plurale, si definiscono le lettere, mentre, con *ars dictaminis*, il manuale teorico sull'epistolografia, che raggiunge la sua forma compiuta nel 1135<sup>12</sup>. I manuali, prodotti, per l'appunto, di ambienti scolastico-chiericali, erano destinati alla compilazione di epistole da immettere nei circuiti della cancelleria feudale.

Alberico distingue le parti del discorso epistolare e conferisce uno spazio decisamente rilevante all'*exordium*, che egli distingue dalla *salutatio*, posta prima, e seguito dalla *narratio*, ovvero l'esposizione dei fatti; il resto è costituito da figure retoriche di vario tipo<sup>13</sup>. La *salutatio* è considerata la parte più importante della lettera anche da Ugo da Bologna, nelle sue *Rationes dictandi*; essa doveva essere scritta in terza persona – in quanto è la lettera che parla e porta il saluto del mittente<sup>14</sup> –, con il nome del destinatario al dativo e quello del mittente al nominativo, e, in essa, doveva essere invocata la benevolenza del lettore<sup>15</sup>; ha la funzione, insieme alla *captatio benevolentiae*, di rendere l'uditorio “attento, docile e ben disposto”.

Il primo trattato di *dictamen* in volgare francese risale al 1260 per opera di Brunetto Latini, il *Trésor*, che, tra l'altro, è basato sul testo che segue le nostre lettere all'interno del manoscritto alfa.R.4.4, quindi la presenza, prima, di testi in forma epistolare, forse,

---

<sup>9</sup> Murphy 1974: 223 – 304.

<sup>10</sup> Murphy 1974: 233, 302.

<sup>11</sup> Zumthor 1987: 134 – 135.

<sup>12</sup> Murphy 1974: 251, 259.

<sup>13</sup> Murphy 1974: 236-237.

<sup>14</sup> Giunta 2002: 189.

<sup>15</sup> Murphy 1974: 248.

non è proprio un caso<sup>16</sup>. Nel Medioevo si diffondono modelli epistolari pronti all'uso, in cui le *salutationes*, ovvero le formule di saluto, assumono una rilevanza sempre più importante; la fissità dello schema della *salutatio* obbedisce alla normativa retorica degli *exordia*, con una particolare attenzione al rispetto delle regole formali, come l'impiego di figure retoriche di parola, che investono il livello fonico-ritmico; ne sono un esempio le figure retoriche di ripetizione, che avevano lo scopo di aumentare l'intensità emotiva, avvicinando lo stile delle epistole a quello liturgico; in esso troviamo anafore, enumerazioni e parallelismi, tipici dello stile biblico, delle preghiere e delle litanie, utilizzati soprattutto nella *captatio*; anche l'utilizzo di apostrofi per attirare l'attenzione del destinatario è tipico di questo stile e si lega alla teoria delle tre classi di destinatari – che prevede un diverso approccio a seconda del fatto che il ricevente sia di una classe inferiore, superiore o pari a quella del destinatario<sup>17</sup> –, a sua volta intimamente legata alla retorica della persuasione e della lode, che trovano spazio, per l'appunto, nella *captatio benevolentiae*; le interrogazioni, esclamazioni e apostrofi, di numero rilevante, in antico francese, non sono segnalate tanto dalla sintassi, quanto, piuttosto, dall'intonazione; da qui, dunque, si evince l'importanza del ruolo del messaggero, che aveva il compito, attraverso la voce, di rendere concreta la parola, che, altrimenti, sarebbe risultata allogena rispetto alla narrazione. A tal proposito non manca il ricorso frequente ai *verba dicendi* come *dire*, *respondre*, o alle locuzioni causative *faire conte*, *faire devise*<sup>18</sup>.

Tornando alla retorica della *laus*, essa si basa sull'uso di formule di umiltà, da un lato, e di formule di elogio e apprezzamento del destinatario, dall'altro; alla lode, infatti, fa da contraltare l'autodenigrazione di chi scrive, che spesso utilizza il topos della falsa modestia al fine di esaltare i meriti del ricevente, che, inoltre, viene lodato per le sue caratteristiche virtuose e le sue azioni concrete; di risposta, il destinatario, che ora diventa mittente, fa ricorso alle stesse “regole”, affermando di non meritare la nomea eccessivamente positiva che gli è stata attribuita<sup>19</sup>. Le norme sopraelencate fanno parte della precettistica degli esordi, dove sono spiegati gli accorgimenti da adottare per attrarre l'attenzione dell'uditorio, primo tra tutti, appunto, l'affettazione di modestia,

---

<sup>16</sup> Cfr. III.

<sup>17</sup> Cerullo 2009: 67 – 70.

<sup>18</sup> Zumthor 1987: 281 – 282; 285.

<sup>19</sup> Giunta 2002: 181 – 186.

efficace, in quanto è naturale provare simpatia per chi si trova in difficoltà; la dichiarazione di inadeguatezza, tuttavia, poteva anche essere collocata nel vivo del discorso o alla fine<sup>20</sup>.

Oltre alle tre parti di cui si è fatta menzione, la lettera è composta dalla *petitio*, ovvero la parte in cui si intende chiedere qualcosa, e dalla *conclusio*, la parte finale dell'epistola, in cui spesso le cose dette in maniera prolissa nella *narratio* vengono riassunte, anche come richiamo alla memoria del destinatario<sup>21</sup>.

La lettera, dunque, risulta composta da cinque parti: *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* e *conclusio*.

### 1.1 Un'autodefinizione del genere

Un altro dato importante all'interno della parte esordiale dell'epistola è la sua autodefinizione; non è raro, infatti, trovare forme come *breu* e *carta*, spesso usate come dittologia sinonimica, per indicare il mezzo materiale attraverso il quale vengono trasmessi gli scritti, ponendo attenzione alla loro tangibilità e non tanto al contenuto; diverso, invece, è il ricorso al termine *letras*, che ha una connotazione tipologica e indica i testi in versi o in prosa di molteplici argomenti, tra cui spiccano, soprattutto nelle lettere provenzali – in distici di rime bacciate, anche di *octosyllabes* e *decasyllabes*, oltre che di senari –, tematiche morali di ampio respiro. Tutti questi termini, all'interno della lettera, conferiscono a essa una sorta di autocoscienza, di appartenenza a un genere, che conferisce allo scrivente un ruolo fondamentale nell'identificazione tipologica del suo testo, anche se non sempre affidabile. Non è raro, inoltre, trovare accostata a questi termini la parola *salutz*, che è riduttivo, spesso, identificare come una semplice formula di saluto<sup>22</sup>; accanto alla produzione di testi assimilabili ad atti notarili e documenti diplomatici, infatti, si afferma anche la poesia di carattere erotico, che si svilupperà dopo il XII secolo, quando è, invece, ancora un fenomeno sporadico; tale genere, nel tempo, si dota di un formulario specifico, tant'è che, alla fine del secolo, viene scritto un trattato dedicato all'epistola d'amore, per tradurre in versi i dettami dell'*ars amandi*, ovvero la *Rota Veneris* di Boncompagno<sup>23</sup>. L'interesse per

---

<sup>20</sup> Mortara Garavelli 2016: 62 – 66.

<sup>21</sup> Murphy 1974: 256.

<sup>22</sup> Cerullo 2009: 33 – 44.

<sup>23</sup> Cerullo 2009: 58 – 59.

l'epistolografia amorosa alimenta anche quello per un'altra forma letteraria di grande successo, soprattutto nella tradizione provenzale: il *salut*, per l'appunto; esso è un genere particolarmente vicino alla lettera, con la quale condivide, innanzitutto, la struttura formale.

## 1.2 Le rime per corrispondenza e le loro funzioni

Le rime per corrispondenza sono testi d'occasione, la cui durata non va oltre il momento dello scambio; il loro contenuto è 'inattuabile', ovvero non è attualizzabile come i pensieri d'amore, i temi lirici e morali, ma è circoscritto ai due autori coinvolti; nella letteratura italiana, ad esempio, non è facile classificare cosa si intenda con la definizione di "rime per corrispondenza", anche se spesso si fa riferimento alle tenzoni, la cui forma e il cui contenuto cambia nel tempo; ciò che, tuttavia, ci permette di fare una selezione è la categoria dei generi tematici, ovvero quelli che attraverso un unico metro si definiscono in ragione del loro contenuto, transitando facilmente dall'una all'altra letteratura. Nell'analisi di questi generi, Giunta afferma che la differenza tra il sistema di quelli franco-provenzali e quelli italiani sta proprio nella scomparsa dei generi tematici, in quanto il cambiamento del contesto sociale è rispecchiato dal cambiamento nella scrittura; la letteratura d'oltralpe, a differenza di quella italiana, è più "fedele" ai generi tematici; il tipo di componimenti, infatti, si distingue spesso proprio per il metro<sup>24</sup>.

La funzione principale della lettera era quella di dare un messaggio, che poteva essere di diversa natura (amoroso, morale, didattico, diplomatico); il messaggio, dunque, doveva in primis assolvere a una funzione comunicativa; fino al XV secolo, mancava un sistema postale centralizzato, quindi la corrispondenza aveva carattere privato e ogni uomo libero poteva assolvere anche il ruolo di messaggero; proprio il moltiplicarsi della corrispondenza amministrativa dovuto all'imperversare di eventi politici, economici e religiosi ha costretto i sovrani e i signori locali a dotarsi di un corpo di messaggeri fidati che assolvessero a questo compito.

Anche la letteratura risente di quanto accade nel contesto sociale; per questo motivo si sviluppa la figura del messaggero, che si articola in modi diversi: 1) messaggeri che negoziano la pace o propongono una tregua; 2) messaggeri che combinano unioni

---

<sup>24</sup> Giunta 2002: 90 – 95.

matrimoniali; 3) messaggeri che si occupano di questione diplomatiche di secondo piano; 4) messaggeri che trattano questioni amorose. Il tipo di corrispondenza più vicino a quello delle lettere di Faramon e Meliadus tratta di missioni diplomatico-militari; i messaggi intervengono durante tutte le fasi della guerra e possono riguardare un sollecito per il pagamento di tributi, dichiarazioni di guerra o proposte di duelli tra i capi militari per evitare ulteriori spargimenti di sangue, ma anche – ed è questo che ci riguarda – la richiesta di rinforzi; sono utilizzati, inoltre, per chiedere informazioni sul nemico, per annunciarne la cattura e, infine, per negoziare la pace<sup>25</sup>.

### 1.3 L'origine dell'epistola in versi

Risalgono alla seconda metà del XIII secolo i primi volgarizzamenti in francese e in castigliano delle *Heroides* di Ovidio, una raccolta di ventuno epistole amorose, composte tra il 25 e il 16 a.C., che si immaginano scritte dalle eroine del mondo classico ai loro innamorati; la tradizione ovidiana è da intendersi come un canone epistolografico in senso retorico, la cui ricezione ha avuto un grande successo, anche sotto forma di citazioni e sentenze menzionate nei manuali scolastici. Le *Heroides* hanno avuto una certa influenza sulla trasmissione degli ideali della letteratura cortese; in particolare è significativa la corrispondenza tra Ero e Leandro, in cui si fa riferimento al dettame per eccellenza del *fin'amor*, ovvero la segretezza, grazie alla metafora della notte, che le avvicina al *salut*. Tuttavia, le *Heroides* costituiscono un punto di partenza indiscusso di tutta la scrittura epistolare, ad esempio nelle lettere d'amore contenute nella *Mort le roi Artu* e nel *Tristan en prose*, ma anche nell'*Enanchet*, trattato che ripropone il modello di Andrea Capellano e, pertanto, negli inserti epistolari, risente di qualche analogia con l'epistola XVII delle *Heroides*, quella di Elena a Paride<sup>26</sup>.

Il *salut* provenzale si colloca su questa linea; esso, infatti, è un componimento in versi in cui l'amante invia un messaggio alla propria donna chiedendole di ricambiare il suo amore; può essere messo per iscritto o affidato alla voce di un messaggero; l'occasione della richiesta offre lo spunto per descrivere le sofferenze d'amore, le qualità della donna e alcuni episodi della loro storia, dando al lettore pillole di didattica cortese. Lo schema del *salut* sembra adattarsi, anche se in modo molto libero, alle

---

<sup>25</sup> Merceron 1998: 53 – 57.

<sup>26</sup> Lefèvre 2008: 103 – 139.

sezioni tradizionalmente assegnate dalla trattatistica medievale alla lettera, alla quale viene pienamente assimilato; la lettera si configura, così, come una modalità tra le tante che funge da pretesto per il discorso sul *fin'amor*.

È tuttavia difficile adattare la struttura dei testi provenzali alle canoniche sezioni dell'epistola, eccetto che per l'iniziale formula di saluto; la disposizione delle parti della lettera d'amore è più libera, con *captatio benevolentiae* in esordio e *petitio* in diversi punti del testo. Il *salut* si distingue dalla canzone trobadorica e si avvicina, invece, al genere della lettera per l'epistolare saluto iniziale, una struttura basata, per l'appunto, sull'*ars dictaminis*, per il paragone con coppie di amanti celebri, l'inserimento di parole chiave, di proverbi e frasi fatte. Si ipotizza, infatti, che nasca dall'imitazione e dallo sviluppo della tecnica dell'inserito epistolare in una narrazione<sup>27</sup>. Soffermandoci sugli aspetti formali del genere e sulle marche retoriche, la discussione sull'origine del *salut* potrebbe valicare i limiti del dominio occitanico, per riconoscere, invece, modalità stilistiche affini ai messaggi di taglio epistolare inseriti nei romanzi, appannaggio della produzione poetica settentrionale; il primo esempio risale alla metà del XII secolo, nel *Roman de Tristan*, dove Caerdino chiede aiuto a Isotta per salvare Tristano: lo scambio di messaggi, quindi, si configura come un espediente della letteratura romanzesca.

## 2. Il prosimetro

Le lettere, soprattutto quelle in versi, hanno avuto un ruolo eccezionale all'interno delle narrazioni in prosa della tradizione medievale; esse, infatti, insieme ad altri testi, sempre in versi, hanno contribuito allo sviluppo di un genere letterario in realtà non particolarmente diffuso, ovvero il prosimetro, contenente, per l'appunto, parti in prosa e parti in versi; un esempio canonico di prosimetro è la *Vita Nuova* di Dante, ma il genere ha un'origine ben più antica, rintracciabile nella tarda letteratura latina – famose sono le *Saturae Menippeae* di Varrone e, in seguito, l'*Apokolokyntosis* di Seneca e il *Satyricon* di Petronio –, e poi sviluppatasi nella letteratura francese e italiana. Si collocano su questa scia anche i testi oggetto di questo elaborato: le lettere di Faramon e Meliadus, infatti, fanno parte di quell'insieme di testi in versi riconducibili al ciclo di *Guiron le Courtois*; questi testi sono *lais*, iscrizioni, epitaffi, epigrafi e, per l'appunto, lettere<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Gambino 2009: 11 – 15.

<sup>28</sup> Bubenicek 2000; Lagomarsini 2015.

Era cosa comune, infatti, nel Medioevo, inserire, all'interno di un testo in prosa, delle parti in versi per "rompere la monotonia"<sup>29</sup>, grazie alla *variatio*, pratica suggerita già dai maestri di retorica antica, e prendersi una pausa dalla narrazione sistematica degli eventi. Vengono così a costituirsi dei prosimetri, ovvero, quindi, dei testi dalla forma mista, in prosa e versificati. Le parti in versi sono facilmente riconoscibili perché hanno una fattura formale diversa, ad esempio presentano un corpo di testo più piccolo, elementi linguistici differenti o che servono a delineare altre modalità di enunciazione (come il lamento, l'invocazione, ecc.); inoltre, lo scarto tra prosa e versi è marcato dall'inserzione di una lettera colorata all'inizio della parte versificata<sup>30</sup>. In origine, tuttavia, questi testi, che trovano spazio nella letteratura francese a partire dal XIII secolo (*Tristan*, 1220 – 1235), non avevano carattere lirico. Quando, invece, a partire dalla metà del secolo stesso, i versi cominciano a costituire dei veri e propri inserti lirici, allora non è così strano trovare la presenza di notazioni musicali a corollario dei testi. Il ciclo di *Guiron le Courtois* risale a un periodo prossimo a quello del *Tristan*, pertanto ne condivide l'aspetto formale. La corrispondenza poetica tra Faramon e Meliadus si colloca all'interno di questa temperie culturale e apre la strada a tutta una serie di sperimentazioni, che continueranno anche nel XIV secolo<sup>31</sup>.

## 2.1 I testi in versi nel ciclo di *Guiron le Courtois*<sup>32</sup>

C'è da premettere, innanzitutto, che i testi in versi, ad ampliamento della prosa, sono tutti riconducibili a fatti ed episodi narrati dalla prosa stessa; essi, infatti, non aggiungono nulla di nuovo al testo, ma ne costituiscono un arricchimento, anche se detengono una piena autonomia; in una delle tre lettere della corrispondenza in versi tra Faramon e Meliadus, infatti, il mittente parla proprio di *letres par vers*, quasi a voler marcare con chiarezza la differenza rispetto al resto del testo<sup>33</sup>, in nome di quel

---

<sup>29</sup> Bubenicek 2000: 43.

<sup>30</sup> Lagomarsini 2015: 36. Le epistole nel Canzoniere Estense non seguono questa regola generale, che vale per la maggior parte dei testi del ciclo di *Guiron*; tuttavia, all'inizio della prima e della terza lettera, c'è una letterina d'attesa a margine, che sembra essere un'annotazione per il rubricatore, e l'inizio della seconda presenta due linee bianche, che, probabilmente, avrebbero dovuto ospitare un titolo o una lettera diversamente colorata (cfr. Bertoni 1921).

<sup>31</sup> Lagomarsini 2015: 15 – 17.

<sup>32</sup> Si veda la lista dei componimenti in versi all'interno dei manoscritti, cfr. Lagomarsini 2015: 25 – 27.

<sup>33</sup> Lagomarsini 2015: 21.



principio di autodefinizione di cui abbiamo già parlato in precedenza<sup>34</sup>. Le tre lettere contenute all'interno del manoscritto provenzale alfa.R.4.4 costituiscono, tuttavia, un'eccezione; esse, infatti, come dimostra, tra le altre cose, anche la loro collocazione, sono state esemplate in una fase successiva rispetto agli inserti lirici che troviamo nelle altre sezioni, pur appartenendo alla medesima tradizione manoscritta<sup>35</sup>.

È significativo che ben più della metà dei testi in versi si concentri nel *Roman de Méliadus*, che corrisponde alla parte del testo con i maggiori collegamenti proprio con il *Tristan en prose*, il primo a sperimentare la nuova formula. A questo testo sono riconducibili anche le lettere del manoscritto in provenzale. Gli inserti in versi, in questo caso specifico, hanno soprattutto un effetto di rottura, talvolta sospendono il tempo della narrazione, ma hanno anche funzione di semplice ornamento, pertanto l'incipit di tali inserti è sottolineato dalla lettera iniziale colorata, ora in rosso, ora in blu<sup>36</sup>.

I generi in cui si specializzano gli inserti lirici nel ciclo di *Guiron* sono i *lais* in *octosyllabes* (stessa forma metrica delle *chansons*), i testi espositivi, ovvero epitaffi ed epigrafi – volti a una recitazione orale, ma con un'attenzione particolare alla fattura formale, spesso rimarcata all'interno del testo –, le iscrizioni, che gli eroi trovano, di volta in volta, lungo il loro cammino, e, infine, le lettere in versi, che costituiscono una categoria importante. Le epistole in versi sono chiaramente ispirate, anch'esse, al modello delle *Heroides* di Ovidio e all'epistolografia medio-latina, oltre che al *Tristan en prose*, pur con notevoli differenze, sia di forma che di contenuto<sup>37</sup>. È proprio il *Tristan*, nel primo quarto del XIII secolo, a introdurre, all'interno della prosa narrativa e cavalleresca, lettere d'amore, anche in versi, scambiate tra i personaggi; questa è una novità, in quanto prima le lettere erano testi isolati; la lettera, che fino ad ora aveva avuto solo carattere informativo, comincia ad assumere una funzione estetica. Le epistole del *Tristan* rilevano una conoscenza delle regole del *dictamen*, adattate alle necessità romanzesche, al fine di dare un carattere drammatico agli inserti; la *salutatio*

---

<sup>34</sup> Cfr. I, 1.1.

<sup>35</sup> I filologi divergono in questo punto: cfr. Bertoni 1921; Lagomarsini 2015.

<sup>36</sup> Wahlen 2010: 337.

<sup>37</sup> Lagomarsini 2015: 28 – 34.

ha, anche qui, un ruolo tanto estetico quanto funzionale e impone alla lettera un'elevazione dello stile tendente al lirismo<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Lefèvre 2008: 141 – 163.

## II. Premesse linguistiche: il franco-italiano

La corrispondenza poetica tra Faramond e Meliadus nel manoscritto alfa.R.4.4 presenta una lingua a tratti non convenzionale, che, sulla base di un'analisi più approfondita, si identifica nel franco-italiano, anche se non tutti gli studiosi si sono dimostrati d'accordo con questa affermazione, preferendo conferire, piuttosto, a questi testi, la dicitura di "lettere francesi"<sup>39</sup>. Prima di vedere più da vicino, dunque, gli elementi linguistici che caratterizzano i testi sopra citati, mi sembra opportuno, in questa sede, fare una breve digressione sulle origini, lo sviluppo e le teorie relative al franco-italiano, al fine di una comprensione più proficua delle osservazioni linguistiche condotte in sede di edizione critica.

### 1. Il franco-italiano

Ancor prima di parlare di franco-italiano è opportuno fare una premessa sulla diffusione del francese e dell'occitanico – e delle relative letterature – nel contesto dell'Italia settentrionale tra il Duecento e il Trecento. È infatti riduttivo pensare all'esperienza del franco-italiano come qualcosa di avulso rispetto a quello che, inevitabilmente, per fattori di stretta comunanza, ne è stato il punto di partenza, ovvero la letteratura d'Oltralpe. Esso ha un grande debito di riconoscenza soprattutto nei confronti della lingua d'oïl, di cui, piuttosto, costituisce una varietà, pur essendosi dotato di tratti caratteristici che gli hanno permesso una certa autonomia rispetto al modello; è inoltre inscindibile dall'esperienza dei trovatori provenzali, i quali, per l'appunto, hanno trovato ospitalità proprio nelle corti dell'Italia settentrionale e hanno dato sfoggio di opere di una certa risonanza.

L'approdo del francese in Italia dovette fare i conti con la diversa situazione sociale e culturale del nostro Paese rispetto alla Francia; l'Italia, infatti, viveva con interesse assai minore il problema feudale e, inoltre, mentre il pubblico francese era costituito perlopiù da nobili, qui, invece, il pubblico era prevalentemente di estrazione borghese; il franco-italiano ebbe la capacità di creare un legame tra il francese e l'italiano, dando vita a un sistema interclassista adatto alla diffusione delle forme nobili del francese nel contesto popolare italiano; di fondamentale importanza per il conseguimento di questo risultato

---

<sup>39</sup> Lachin 2008: XIII – CV.

furono i *trouvères* e i *jongleurs* che transitavano nelle corti italiane<sup>40</sup>. In Italia sono due i principali poli di diffusione del francese: Venezia e l'entroterra veneto e Pistoia e la Toscana centro-settentrionale.

### 1.1 Periodizzazione e localizzazione

Il franco-italiano vede la luce a partire dal Duecento, per poi svilupparsi compiutamente nel Trecento; nel '200 esso presenta un francese abbastanza corretto e si interessa a una gamma più vasta di generi – anche se spicca la prosa – e non presenta dei luoghi specifici di diffusione; è nel '300, invece, che la lingua si fa via via sempre più mescolata, si specializza nell'epica e nel romanzo – ma soprattutto nella prima – e il Veneto di terraferma conquista il primato per la diffusione del nuovo idioma (da qui la dicitura franco-veneto). La diffusione del franco-italiano è strettamente legata, tuttavia, più in generale, agli sviluppi politici del XII e XIV secolo presso le corti degli Scaligeri, degli Estensi, dei Gonzaga, dei Carraresi e dei Visconti, ovvero quelle di Verona, Ferrara, Mantova, Padova e Treviso, che rielaborano i cicli delle gesta degli eroi francesi; sono queste stesse corti, che ospitano i trovatori provenzali e italiani, le maggiori produttrici di poesia trobadorica in Italia<sup>41</sup>. La penetrazione delle *chansons de geste* ha a che fare da vicino con il ruolo dei pellegrini transitanti nel nostro Paese per raggiungere la Terra Santa, che hanno permesso nelle corti italiane – tra cui riordiamo anche Genova, Pisa, Venezia e Brindisi – la diffusione delle conoscenze linguistiche francesi.

L'espansione del fenomeno franco-italiano è confermata anche dall'arte figurativa; pitture e statue dei paladini delle *chansons* erano infatti collocate nelle chiese e nelle cattedrali del nord Italia; non va dimenticata, inoltre, l'onomastica medievale, nella quale assistiamo a un eccezionale incremento dei nomi dell'epica francese nel contesto italiano<sup>42</sup>.

Geograficamente parlando, c'era la tendenza, soprattutto per il Duecento, a individuare in Treviso l'unico polo di trasmissione del nuovo idioma, quando, in realtà, la marca trevigiana si estendeva a tutto il Veneto di terraferma; questa estensione

---

<sup>40</sup> Holtus 1979: 48 – 49.

<sup>41</sup> Brugnolo – Capelli 2011: 394 – 401.

<sup>42</sup> Holtus 1979: 16 – 17.

spaziale è confermata dalla compilazione di testi franco-italiani in un'area ben più vasta della sola città di Treviso; l'*Entrée d'Espagne*, uno dei monumenti della letteratura franco-italiana, sarebbe stata esemplata a Padova: è Verona, invece, ad aver dato i natali al Niccolò della *Continuazione dell'Entrée d'Espagne* e della *Pharsale* e al Raffaele dell'*Aquilon de Bavière*; l'*Enanchet* è collocabile nel Veneto o, comunque, nell'Italia settentrionale più in generale; la *Rota Veneris* di Boncompagno, formulario epistolare padovano, databile tra il 1254-1255, è una testimonianza mediolatina di area veneta. Altro polo importante di diffusione di opere franco-italiane è, ovviamente, Venezia, dove conosciamo in primis l'esperienza di Marco Polo, ma anche di Martino da Canale, che ha scritto una cronaca della città in francese, ovvero l'*Estoires de Venise*, e, infine, un romanzo propagandistico di materia arturiana attribuito a un autore conosciuto come Richart d'Irlande. In area padana non va dimenticata la componente emiliana, soprattutto bolognese, mentre, per l'Italia settentrionale in generale, rimane in disparte il Piemonte, in quanto zona di confine dell'area gallo-romanza. Interessante, anche se non adeguatamente studiata, è l'area pisano-ligure, soprattutto per l'apporto dato alla letteratura franco-italiana da Rustichello da Pisa. Anche la corte angioina, a Napoli, è zona di insediamento del francese, perlopiù affiancato al latino per la cancelleria.

Nel corso del tempo la materia delle *chansons* tende ad assorbire quella del romanzo arturiano e non è esclusa da questa influenza neanche la letteratura storiografica e quella didattica, tanto che si può parlare senza mezzi termini di “umanesimo cavalleresco” nell'Italia settentrionale<sup>43</sup>. Il franco-italiano può essere considerato come una conseguenza degli scambi continui di persone tra Italia e Francia, la cui interferenza è spiegabile a partire dalla dicotomia, ovvero dalla differenziazione, tra francese antico e antichi dialetti italiani.

Una delle prime testimonianze scritte del fenomeno del franco-italiano, diffuso già da tempo, è collocabile intorno al 1287-88, data in cui il preumanista Lovato Lovati scrisse una lettera all'amico Bellino Bissolo per descrivere, con un certo sconcerto, l'ascolto di una canzone di gesta declamata in piazza, nel trevigiano, da un cantore che avrebbe pesantemente deformato la lingua francese, storpiandola nella pronuncia<sup>44</sup>. Tale

---

<sup>43</sup> Folena 1963: 142 – 58; Holtus 1989, 3.

<sup>44</sup> “*Francorum dedita lingue carmina barbarico passim deformat hiatu [...]; vulgo tamen illa placebant; non llus hic illum, non hic equaret Apollo*”, cfr. Holtus 1979: 18.

episodio segnerebbe la circostanza virtuale di origine di questa letteratura, che troverà, poi, compiutezza nel XIV secolo; in realtà, già nel '200 si facevano sentire gli echi della novità, senza, però, una concreta specializzazione in un genere e una codifica precisa dei tratti linguistici del nuovo idioma; si tratta dunque di una “preistoria” della diffusione della letteratura francese in Italia, basata su una serie di testimonianze indirette<sup>45</sup>.

I primi echi della diffusione del francese in Italia risalgono, tuttavia, a ben prima della lettera di Lovati a Bissolo, che è considerata alla base degli studi di franco-italiano; la prima testimonianza di un testo francese scritto da un italiano, infatti, risale alla prima metà del '200 – fermo restando che il Medioevo è un periodo oscuro, caratterizzato da grandi perdite; si tratta della *Cronica domini Ecelini de Romano*, in cui troviamo due brevi inserti in francese. È difficile attribuire a essi una provenienza geografica certa, in quanto non si tratta di testi scritti da madrelingua francesi, ma da copisti alloglotti con la volontà di scrivere in francese. L'autore della cronaca è un certo “Maurisio”; il fatto è tutt'altro che irrilevante, poiché sappiamo che questo personaggio era strettamente legato alla famiglia dei da Romano, in quanto storico ufficiale della marca trevigiana e uomo di legge; la famiglia era anche impegnata in una florida attività di mecenatismo, tant'è che aveva accolto a corte alcuni autori provenzali giunti in Veneto; il fratello di Ezzelino II, protagonista della cronaca, era Alberico, committente del *Liber Alberici*, in occitanico, contenuto nel manoscritto  $\alpha.R.4.4$ , immediatamente prima della corrispondenza – proprio in franco-italiano – di Faramond e Meliadus, che fa parte del ciclo di *Guiron le Courtois*. Sembra essere una prova, questa, che la cultura gallo-romanza dovesse apparire, agli occhi degli italiani, come piuttosto unitaria<sup>46</sup>.

## 1.2 Una lingua artificiale

Il franco-italiano, come abbondantemente anticipato, è frutto della commistione tra idiomi, che ha portato alla formazione di una lingua ibrida, spesso imputata all'imperizia degli autori italiani; tale lingua presenta diversi gradi di allontanamento dal francese d'Oltralpe e può essere chiamata franco-italiano o franco-lombardo o franco-veneto. Nonostante la letteratura francese si diffonda in tutta l'Italia

---

<sup>45</sup> Morlino 2015: 8.

<sup>46</sup> Morlino 2015: 12 – 13.

setentrionale, era comune identificare la nuova lingua come franco-veneto; questa definizione, tuttavia, la confina a una dimensione regionale, tanto che, stando ad essa, saremmo costretti, allora, a parlare anche di franco-ligure, franco-piemontese, franco-toscano, ecc., assegnando a ogni testo un carattere locale specifico. Sembra quindi preferibile parlare di franco-italiano o di italo-francese – per influsso dell’inglese, in cui il primo termine fa da modificatore del primo, che è la testa del composto –, come termini generali che servono a designare l’insieme dei fenomeni di questa mescolanza linguistica<sup>47</sup>. Il franco-italiano, dunque, si configura fin da subito come un idioma mistilingue, frutto del sincretismo culturale e linguistico.

Accanto agli elementi di francese, il franco-italiano presenta anche tratti caratteristici dell’occitanico e, oltre all’influsso dei dialetti italiani, spicca l’influenza del latino; non è considerato una lingua autonoma, in quanto le sue forme mancano di un’evoluzione in vista di un sistema organico e regolato, vale a dire di una norma. La “lingua” franco-italiana, come asserisce Bertoni, è un’astrazione che non esiste, ma esistono testi misti con base francese ed elementi di italiano e viceversa, ognuno contenente una propria specificità morfologica, semantica e lessicale; è una “lingua”, dunque, prettamente letteraria, dotata di un proprio carattere sistematico, e non una lingua d’uso. Anche qualvolta si faccia riferimento alle declamazioni, quindi una pratica che coinvolge il canale orale, esse fanno comunque capo a testi concepiti per iscritto. Secondo Mussafia, infatti, i testi franco-italiani sarebbero serbatoi di dati per i dialetti settentrionali, più che i rappresentanti di una lingua realmente parlata, in quanto le caratteristiche linguistiche dei suddetti testi sono coerenti tra loro e con il metro, quindi si devono all’origine dell’autore e non sono frutto di rielaborazioni successive<sup>48</sup>. Il franco-italiano, secondo l’opinione di Tagliavini, è il prodotto di un ibridismo linguistico, ben lungi dal voler diventare lingua di koinè dell’Italia settentrionale, anche se ci sono pareri divergenti a riguardo<sup>49</sup>.

Sembra doverosa, a questo punto, un’ulteriore comparazione con l’esperanto, con il quale il franco-italiano condivide il fatto di essere una lingua artificiale e mista; tuttavia, l’esperanto ha caratteristiche costanti e sistematiche, è differente da tutte le lingue

---

<sup>47</sup> Holtus 1989: 4 – 5.

<sup>48</sup> Barbato 2015: 23 – 24.

<sup>49</sup> Holtus 1979: 30 – 31.

esistenti e non si rifà a un idioma conosciuto e vivo, come è, invece, nel caso della lingua che stiamo esaminando<sup>50</sup>.

Proprio per il loro grado di specificità è opinione ormai consolidata che i testi franco-italiani debbano essere studiati singolarmente, pertanto ogni approccio assolutistico risulta inappropriato. La scelta di “importare” il francese in Italia sarebbe stata condotta sulla base del fatto che esso è la lingua per eccellenza della narrativa e, pertanto, presenta un legame inscindibile con la materia eroica e romanzesca. Tale scelta, inoltre, deriva dalla volontà di riallacciarsi al prestigio del testo in francese, ma, nello stesso tempo, di soddisfare il pubblico che desiderava capire il contenuto dello stesso; si tratterebbe, dunque, come sostengono Vidossi e, dopo di lui, Ruggeri, di un ibridismo consapevole, che nasce da una scelta intenzionale di chi compone i testi. Secondo Bertoni, invece, il fenomeno del franco-italiano sarebbe individuale e le opere si colorano più o meno di francese o di italiano a seconda della cultura dell'autore<sup>51</sup>. Il punto di partenza è il francese arcaico, che, nel frattempo, si evolve, quindi la nuova lingua perde progressivamente il contatto con esso. Il franco-italiano nasce dalla volontà di cantare in francese per il suo prestigio, unita all'esigenza di farsi capire dalla maggioranza; all'inizio, dunque, si configura come un esperimento empirico, che, con il tempo, dà origine a una vera e propria koinè, quando la lingua comincia a strutturarsi, a essere messa per iscritto e a essere copiata da altri autori. Questa prospettiva, tuttavia, viene messa spesso in dubbio dagli studiosi; Ascoli, nel 1873, afferma che i testi italiani settentrionali sono simili ai linguaggi artificiali, in cui il francese si stempera con i dialetti settentrionali; si colloca, dunque, sulla scia di Rajna, che, nel 1870, smentisce l'esistenza del franco-italiano, avvalorando, piuttosto, l'ipotesi che si tratti di un continuum, che va dal francese all'italiano, in cui ogni testo è un caso a sé e i caratteri contraddittori sono dovuti, appunto, agli accidenti della tradizione orale<sup>52</sup>.

Pur non acquisendo il titolo di lingua in senso stretto, non va sottovalutata l'importanza del franco-italiano sia in quanto base per la diffusione e produzione di testi aventi una certa risonanza, sia in quanto intermediario nel passaggio dal francese al toscano come lingua della letteratura – tant'è che Gautier teorizza una periodizzazione

---

<sup>50</sup> Holtus 1989: 6.

<sup>51</sup> Barbato 2015: 37 – 39.

<sup>52</sup> Barbato 2015: 24 – 25; 36.



nello sviluppo letterario dell'Italia settentrionale (periodo francese, periodo franco-italiano, periodo italiano, periodo del Rinascimento)<sup>53</sup>. Ancora Rajna, infatti, sostiene che il franco-italiano, inteso in senso letterario e non linguistico, sia seguito dall'epoca toscano-dialettale, in quanto condividono lo stesso carattere rozzo e capriccioso e un identico pubblico, non di gente colta; Bartoli sostiene questa tesi riconoscendo nel franco-italiano una deformazione della lingua, ma solo perché non ha avuto il tempo di diventare un organismo sano a causa dello sviluppo del toscano<sup>54</sup>.

Il franco-italiano è visto, talvolta, anche come una forma di bilinguismo protoromanzo, dai caratteri, tuttavia, peculiari; esso, infatti, si presenta sotto forma di una sovrapposizione dei due sistemi linguistici, quello francese e quello italiano, che interagiscono e interferiscono tra loro, attraverso la mescolanza di diverse forme linguistiche. Roncaglia, come anche Renzi, definisce semplicistica la connotazione di “lingua mista”, conferendo al franco-italiano le funzioni di “traduzione” e “trascrizione”, a partire da una lingua arcaica, per certi versi sorpassata e ormai evoluta; è una sorta di adeguamento del sistema linguistico italiano ad un altro sistema, straniero, di un'epoca passata. C'è da considerare, inoltre, che diversi testi epici in francese risentono di tratti linguistici del piccardo, quindi non è da escludere che il franco-italiano abbia raccolto forme linguistiche anche da questa varietà del francese; se questo è vero, allora, l'unione di elementi diversi all'interno del solo franco-italiano fa di esso una lingua prettamente libresca e dai caratteri “supercomunali”<sup>55</sup>.

Segre sostiene, invece, che il franco-italiano sia un'adeguazione del francese alla fonetica e alla morfologia locale, al fine di una comprensione maggiore dei testi importati; ciò porta alla formazione di un diasistema, che prevede la nascita di formazioni di compromesso; tuttavia, come accade in numerosi casi, il franco-italiano appare come una lingua che, invece di rendere più comprensibile il francese, lo rende più difficile, in quanto è lontana dai modelli di partenza – ovvero l'italiano e il francese –, di cui vengono neutralizzate le opposizioni; si configura come una lingua tutta nuova, complicata dalle convergenze omografiche e omofoniche, che, a loro volta, ci danno un'idea, anche se parziale, della complessità del fenomeno<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Holtus 1979: 32.

<sup>54</sup> Barbato 2015: 25.

<sup>55</sup> Holtus 1979: 39 – 40.

<sup>56</sup> Holtus 1989: 129 – 130 (introduzione di Segre a Beretta).

## 2. La letteratura franco-italiana

Con l'etichetta di franco-italiano, dunque, viene identificato il corpus di testi esemplati nell'Italia settentrionale tra il XIII e il XV secolo<sup>57</sup>; si tratta della produzione di copie, di rimaneggiamenti e di opere autonome in francese, dotate, però, di un impasto linguistico eterogeneo, che a fatica permette di localizzarle con certezza, soprattutto in mancanza di notizie sicure sulla loro provenienza<sup>58</sup>. Non presentano tratti marcatamente regionali, né, tantomeno, locali, e, anzi, talvolta, risentono abbondantemente del francese, in particolare delle sue varietà, soprattutto il piccardo. È tuttavia possibile fare una prima distinzione a partire dalla tipologia dei testi che andrebbero a costituire questo corpus; essi appartengono in prevalenza al genere delle canzoni di gesta, mentre il repertorio romanzesco e la letteratura didattico-religiosa sono patrimonio dell'area pisano-genovese, altra zona, in Italia, florida per la letteratura. Ad oggi non è ancora stato delineato un corpus preciso dei testi franco-italiani, proprio perché, anche in quelli definibili come tali, non esistono delle costanti che ci permettano di identificarli con certezza; essi, infatti, presentano gradi diversi di italianità e, spesso, capita che gli italianismi siano considerevoli o, al contrario, che la patina italiana si percepisca appena – quindi si tratterà di testi in francese molto corretto; la terza possibilità è quella di un equilibrio dinamico tra le due lingue, compresenti. Tale eterogeneità comporta la creazione di forme ibride che non appartengono né al francese, né al dialetto<sup>59</sup>.

La letteratura franco-veneta si sviluppa intorno alla prima metà del XIII secolo; l'opera più antica è di didattica e si tratta del *Livre d'Enanchet, o Moamin et Ghartrif*, di Daniele Deloc da Cremona, mentre l'ultimo testo originale risale al 1379-1407 ed è l'*Aquilon de Baviere*, di Raffaele da Verona. Inizialmente tale letteratura era specializzata in traduzioni e volgarizzamenti, ma, col tempo, gli autori hanno cominciato a scrivere testi propri in questa lingua, che, tuttavia, è solo letteraria; essa, infatti, è frutto di un processo di assimilazione e di rielaborazione dei contenuti, della lingua e dei generi francesi, operazione facilitata dalla comunanza di alcuni fenomeni linguistici tra il francese e i dialetti italiani settentrionali.

---

<sup>57</sup> Beretta – Palumbo 2015: 52 – 81.

<sup>58</sup> Morlino 2017: 59 – 60.

<sup>59</sup> *RIALFrI* (cfr. La linguistica).

Nel corso della prima metà del XIII secolo la prosa prende il sopravvento sulla scrittura in versi anche in ambito storiografico, didattico e narrativo; poiché la prosa era più difficile e necessitava di prontuari di apprendimento – mentre la poesia passava ancora per il canale orale –, risulta singolare il fatto che l'*Enanchet*, composto nel secondo quarto del XIII secolo, testo di natura didattica, sia stato scritto proprio in prosa.

Un corpus franco-italiano, definito attraverso questa descrizione univoca, sembra, in realtà, una contraddizione; esso, infatti, è costituito da una molteplicità eterogenea di testi e tale dicitura finirebbe per appiattire la complessità e la ricchezza della letteratura franco-italiana; sarebbe più corretto, dunque, parlare di “costellazione” – come fanno Benjamin e Adorno, per la descrizione dei fenomeni culturali, e poi Onofri, in ambito letterario –, nel senso di giustapposizione di elementi mutevoli non riconducibili a un denominatore comune<sup>60</sup>, in quanto il Medioevo assume a pieno titolo il primato dell'ibridismo culturale. È perciò doveroso apprestarsi allo studio del franco-italiano con approccio comparativo e non assolutistico, per poter contestualizzare il fenomeno all'interno di una dimensione più vasta e plurima, che, oltre a coinvolgere l'aspetto strettamente linguistico, irradia la sua influenza anche sotto il profilo della materia – generi e contenuti – e della cultura più in generale<sup>61</sup>.

## 2.1 La classificazione dei testi in franco-italiano

Come già anticipato, i testi francesi venivano copiati in Italia e talvolta riadattati da copisti locali, ma venivano anche composti testi in francese per opera di autori italiani, che, quindi, inevitabilmente, andavano a influenzare la lingua scelta per l'opera con la loro lingua d'origine. Questa operazione ha provocato la nascita di testi dalla conformazione molto diversa l'uno dall'altro, il che ha portato gli studiosi a condurre numerosi tentativi di classificazione dei testi in franco-italiano.

Il primo a tentare di mettere ordine tra i testi e a dividerli in tre categorie fu Gaston Paris nel 1865: egli distingueva tra testi francesi scritti da copisti italiani, testi con lo stesso contenuto del punto di partenza francese, ma con aggiunte e una nuova forma, e opere originali create da autori italiani.

---

<sup>60</sup> Morlino 2015: 31.

<sup>61</sup> Morlino 2015: 30.

I filologi Willelmo Braghirolli, Paul Meyer e, di nuovo, Paris, inventariando, nel 1880, i testi della biblioteca di Francesco Gonzaga, hanno tentato un'ulteriore suddivisione in tre categorie: 1) opere redatte e scritte in Francia; 2) copie fatte in Italia di opere francesi; 3) opere redatte e scritte in francese da italiani; la classificazione si basava sul grado di italianità, o viceversa, dei testi esaminati.

Il Modigliani, nel 1901, opera una distinzione assai limitante tra redazioni “veneteggianti”, ovvero influenzate da copisti italiani, e redazioni “venetizzate”, frutto del lavoro consapevole dei compilatori, correndo il rischio di confinare l'esperienza del franco-italiano al solo Veneto.

Giulio Bertoni, nel 1907, propone una divisione in tre gruppi: 1) testi franco-italiani derivanti da originali francesi; 2) opere francesi copiate in Italia; 3) testi pensati e scritti in francese da autori italiani. In seguito, tuttavia, nel 1915, riprende la suddivisione in due categorie, ovvero i capolavori franco-italiani scritti da italiani, tra cui spiccano l'*Entrée d'Espagne*, la *Guerra d'Attila* e la *Pharsale*, e le opere redatte da francesi rimaneggiate da italiani.

Edmund Stengel, nel 1909, propende nettamente per una suddivisione in due gruppi, basata sull'origine della materia e sulla sua struttura redazionale: 1) testi portati dalla Francia in Italia e più o meno italianizzati; 2) testi originari dell'Italia.

Più recentemente, Viscardi, nel 1941, propone una divisione in tre gruppi: 1) copie di opere originali francesi; 2) rimaneggiamenti più o meno liberi di testi in francese; 3) creazione originale di autori italiani che scrivono in francese.

Gautier, ancora nell'800, propone una classificazione diversa dalle altre, basata sulle figure che hanno messo mano ai testi franco-italiani, più che operata sulla base di criteri linguistici; egli suddivide le opere in quattro gruppi; nel primo mette in luce il ruolo dei giullari nella fase di penetrazione del francese in Italia settentrionale, che rendevano i testi più comprensibili alla maggioranza; nel secondo colloca gli *scribes*, ovvero gli scrivani italiani che vogliono mettere per iscritto la nuova forma linguistica, dotandola di criteri regolati; del terzo gruppo fanno parte i rimaneggiamenti, talvolta molto liberi, dei *versificateurs*; nell'ultima categoria egli cita gli autori e i poeti franco-italiani, che hanno dato vita a composizioni nuove e originali in lingua francese<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Holtus 1979: 24 – 26.

Tuttavia questi tentativi, qui esposti in maniera parziale, si sono dimostrati insufficienti per fare chiarezza all'interno del panorama, vasto e ancora perlopiù inesplorato, del franco-italiano.



### III. Struttura e contenuti del manoscritto alfa.R.4.4

#### 1. La descrizione del codice

Il Canzoniere alfa.R.4.4<sup>63</sup>, siglato con la lettera D dal Bartsch, appartiene alla Biblioteca d'Este, ovvero la Regia Biblioteca Estense di Modena<sup>64</sup>, anche se il nucleo di essa ha preso forma a Ferrara verso la fine del Medioevo, per poi essere trasferito a Modena a partire dal 1598, in tutta fretta, per opera del duca Cesare d'Este<sup>65</sup>.

Anteriormente il codice presentava altre due segnature, Mss.XVII.F.6 e Mss.XI.G.3, come da timbro nel foglio di guardia; nel timbro c'è anche la sigla E.45 (Estero 45), che corrisponde all'identificazione del codice nel catalogo dei *Codices linguarum exterarum*, compilato alla fine del XVIII secolo, in base alla segnatura attuale<sup>66</sup>. Il codice è stato esemplato in Italia, anche se il copista rimane sconosciuto. Esso, nel corso del tempo, ha subito una serie di restauri, soprattutto nella rilegatura; la più antica è stata descritta nel catalogo Loschi-Panelli, nel 1757, punto di partenza degli inventari successivi, dove si legge la definizione “*in tegmine ligneo sed lacero*”, il che testimonia il fatto che gli ultimi fogli fossero rovinati e che, quindi, la copertina risalga, presumibilmente, alla seconda metà del XVI secolo, al momento dell'aggiunta della parte in carta.

Nell'inventario sopracitato si menziona, inoltre, la dicitura *Collectio poetarum*, tracciata in lettere d'oro sul dorso di un'antica rilegatura – in pelle rossa e recante il disegno delle armi degli Estensi – risalente alla seconda metà del XVIII secolo, il ché dà prova del particolare interesse nei confronti della lirica suscitato anche nei possessori successivi dell'opera<sup>67</sup>. La rilegatura attuale risente di un intervento degli anni trenta dell'Ottocento a opera di Dante Gozzi di Modena, come si vede nel bordo inferiore del foglio posteriore di guardia, dove si legge tale nome. Essa segue uno stile antico, del XV secolo ed è in cuoio marrone.

---

<sup>63</sup> Per la riproduzione si veda Avalor – Casamassima 1979 oppure <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.r.4.4.pdf>.

<sup>64</sup> Cfr. Lathuillere 1966: 55 – 56, M2; Morato 2010: 20, Mod3.

<sup>65</sup> Per la storia della biblioteca si veda Camus 1891: 169 – 173.

<sup>66</sup> Spetia 1997: 19 (nota 2).

<sup>67</sup> Camus 1891: 230.

La copertina reca il titolo, in oro, RIME PROVENZALI; le due parole sono separate dal disegno centrale, costituito da cerchi concentrici e da motivi floreali<sup>68</sup>. Il codice misura 340x240 mm.

Dal punto di vista strutturale, il manoscritto conta 269 fogli in pergamena, databili tra il XIII e il XIV secolo, e 84 fogli in carta del XVI secolo; conta un totale di 345 fogli e non presenta decorazioni<sup>69</sup>, eccetto nei capitoli, scarsamente ornati da motivi semplici, perlopiù geometrici, e colorati, in rosso e in blu; anche all'interno della pagina troviamo delle iniziali colorate e decorate, per marcare l'inizio del componimento successivo o introdurre un nuovo autore, così come avviene anche nella tavola incipitaria, dove l'iniziale del primo testo di un dato autore è più grande, colorata e decorata con motivi curvilinei.

Il codice presenta un formato "in foglio" e una mise en page su due colonne. Al suo interno, inoltre, si riscontrano delle annotazioni relative ai possessori dell'ingente opera; ai fogli 216r e 260v una segnatura presenta il nome di Pietro da Ceneda, mentre nella pagina finale del foglio di guardia si fa riferimento a Giovanni Malipiero di Venezia, che ne sarebbe stato il detentore tra il XV e il XVI secolo, fino a quando, nella seconda metà del XVI secolo, appunto, il testo non è stato trasferito nella Biblioteca Estense, come annotato dal Bembo.

### 1.1 La struttura base del Canzoniere

Il Codice Provenzale Estense è costituito, quindi, da due manoscritti, riuniti in un unico volume per l'uniformità della materia trattata. Il primo manoscritto, membranaceo, è più antico, in quanto risale al XIII secolo; il secondo, invece, risalirebbe alla fine del XVI secolo, come testimonia l'analisi della scrittura. Il codice membranaceo si divide, a sua volta, in due parti distinte, l'una datata 1254 e l'altra risalente agli ultimi anni del 1200. Secondo Meyer, che si rifà a Mussafia, più di due terzi del manoscritto sarebbero stati scritti proprio nel 1254, il che rende il canzoniere il più antico in lingua provenzale, data la mancanza di prove relative all'esistenza di codici provenzali di epoca precedente<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Spetia 1997: 20 – 25.

<sup>69</sup> Arlima, *Description materielle*

[https://www.arlima.net/mss/italia/modena/biblioteca\\_estense\\_universitaria/alfa\\_r\\_4\\_4.html](https://www.arlima.net/mss/italia/modena/biblioteca_estense_universitaria/alfa_r_4_4.html).

<sup>70</sup> Meyer 1867: 90.



La parte più antica, che comprende i fogli dall'1 al 230, contiene due raccolte di rime provenzali (ff. 1 – 151, 153 – 211), il *Tesoro* di Peire de Corbiac (ff. 213 – 216) e una raccolta di rime in francese antico (ff. 218 – 230). Essa è considerata la prima antologia organizzata di poesia volgare ed è composta da trenta fascicoli di otto carte ciascuno. È preceduta da un trentunesimo manipolo di otto fogli, non numerati e scritti su due colonne, che contengono la tavola incipitaria dei componimenti; la tavola registra gli inizi dei testi trascritti, quelli provenzali, siglati D e D<sup>a</sup>, e francesi, H.

La seconda parte è composta da quattro fascicoli di epoca più tarda, che comprendono i fogli dal 232 al 260; essa contiene una raccolta di sirventesi di Peire Cardenal (ff. 232 – 243), siglati D<sup>b</sup>, e il *Florilegio* di Ferrarino da Ferrara (ff. 243 – 260), D<sup>c</sup>; questi componimenti non hanno riscontro nella tavola.

Ci sono, poi, altri testi aggiunti negli spazi lasciati bianchi sempre in epoca antica e anch'essi non registrati nella tavola; sono le *Lettere* francesi di Faramon e Meliadus, oggetto di questo studio, e un *salut* anonimo. La scelta di lasciare colonne e, talvolta, pagine bianche nasce presumibilmente dalla volontà del copista di lasciare spazio a eventuali aggiunte, oppure di cominciare a trascrivere le poesie di un autore diverso dal precedente in una nuova facciata.

L'aggiunta progressiva di fogli fa pensare che anche la stesura dell'indice sia avvenuta per fasi.

Il manoscritto cartaceo comprende i fogli dal 262 al 346.

Il Canzoniere, dunque, dal punto di vista strutturale, risulta così composto<sup>71</sup>:

A. Codice membranaceo	I. Sezione antica	a. Prima serie di poesie
		b. Seconda serie di poesie
		c. <i>Tesoro</i> di Peire de Corbiac
		d. Rime in francese antico
	II. Sezione più recente	a. Sirventesi di Peire Cardenal

<sup>71</sup> Per la tabella che segue si veda Mussafia 1867: 350.

		b. Florilegio di Ferrarino da Ferrara
B. Codice cartaceo		

Tab. 1

## 1.2 La tavola incipitaria

La tavola è divisa in tre parti distinguibili grazie alla presenza di tre rubriche, in latino. Il primo foglio occupato dalla tavola è particolarmente deteriorato, da buchi e da macchie; questo fatto, in aggiunta all'inchiostro, che risulta sbiadito, testimonia che la tavola ha sempre occupato la posizione iniziale del manoscritto<sup>72</sup>.

La prima rubrica è, a sua volta, composta di tre parti, separate attraverso una riga bianca; la prima parte, di cinque righe, in rosso e con capolettera blu, dà indicazioni precise sulla datazione del codice; tale data sarebbe il 1254, ovvero il “*millesimo duecentesimo quinquagesimo quarto anno*” dalla nascita di Gesù Cristo, nella fattispecie il 12 agosto. Si può supporre che la precisione della data testimoni la volontà del copista di segnalare lo stato del codice al momento della copiatura, scongiurando la possibilità di sottrazioni e aprendo la possibilità a nuove aggiunte negli spazi lasciati vuoti. Gli studiosi, tuttavia, hanno opinioni divergenti sulla certezza della data; Bertoni, ad esempio, sostiene che la data in questione non sia quella del manoscritto, ma, piuttosto, del modello utilizzato dalla mano *a*; per altri, invece, si tratterebbe della data effettiva della copia, anche se, data la mole di questa prima parte dell'opera, è da escludere che sia stata trascritta nel corso di un solo anno; Roncaglia, sulla scia di Camus, propone l'idea che la copiatura sia iniziata, in effetti, nel 1254 e che si sia protratta per un lasso di tempo, tuttavia abbastanza ristretto. Così ha dimostrato anche Maria Luisa Meneghetti, che, partendo dall'analisi del *Liber Alberici*, ha dimostrato che la sua composizione sarebbe avvenuta in un periodo di tempo immediatamente posteriore al 1240 e che, quindi, la copia avrebbe seguito di qualche anno l'originale<sup>73</sup>.

Ritornando alla descrizione della rubrica, le due righe centrali, completamente in rosso, annunciano un elenco dei nomi degli autori; essi sono definiti *repertores*, termine del latino classico che traduce il provenzale *trobadores*, e i loro componimenti sono

<sup>72</sup> Spetia 1997: 25.

<sup>73</sup> Spetia 1997: 45 – 46.

definiti, in altrettanto latino classico, *cantiones*. Le ultime due righe della prima rubrica, in rosso con capoleggera in blu, annunciano la volontà di trascrivere, in questa sorta di indice, gli incipit dei componimenti (*inceptiones*) dei *repertores* citati immediatamente sopra. I nomi degli autori e gli inizi dei testi si fondono in uno stesso elenco.

La seconda rubrica, collocata nella prima colonna del sesto foglio (secondo la numerazione romana di epoca recente)<sup>74</sup>, è di tre righe, in rosso. La formula è simile a quella della rubrica precedente, in quanto alla citazione di sole canzoni, ma questa volta viene indicata la fonte dei componimenti, un libro, e un elenco generico degli autori che vi hanno partecipato; in più viene indicato il possessore di questo libro, tale Alberico. Questa seconda rubrica non presenta una data.

La terza rubrica è di una sola riga e anch'essa è in rosso. Non preannuncia l'elenco degli autori delle *cantiones* citate sotto, ma ne segnala la differenza linguistica, ovvero dice che si tratta di *cantiones francigene*. La lettera "I", alla fine della rubrica, sta a indicare la volontà di trascrivere cinquanta canzoni in francese, ma ne vengono qui riportate solo quarantanove, che vengono attribuite a un unico autore, Moniez Darraz. All'elenco di queste canzoni fa seguito un ulteriore catalogo di quattordici incipit, sempre in lingua francese, trascritti da una mano diversa dai precedenti e senza indicazioni numeriche a margine.

La tavola, quindi, presenta la compresenza di tre lingue: il latino classico nella rubriche, il provenzale nella citazione degli incipit dei componimenti delle prime due rubriche e, infine, il francese, scelta eccezionale, e per questo segnalata, rispetto alla lingua letteraria d'eccellenza per il manoscritto in questione.

L'elenco dei nomi e gli incipit dei componimenti sono inseriti in modo piuttosto disomogeneo e disordinato, senza un'organizzazione precisa; il fatto che tra un nome e l'altro intercorra più di una riga di spaziatura fa pensare alla potenziale aggiunta dell'incipit di un altro testo, anche perché, talvolta, a questa spaziatura nella tavola ne corrisponde una anche all'interno del corpo dei testi.

Inoltre i componimenti sono codificati attraverso la numerazione romana minuscola; tale numerazione, tuttavia, è del tutto inutile al reperimento dei testi all'interno del manoscritto, in quanto manca ogni cenno al numero della carta di riferimento; solo nel '500 Pietro Bembo inserirà, nella tavola, in corrispondenza dei nomi dei trovatori, i

---

<sup>74</sup> Avalle – Casamassima 1979: II, 8.

numeri (arabi) delle carte corrispondenti agli inizi dei rispettivi capitoli del manoscritto – per facilitarne la consultazione – non senza compiere errori<sup>75</sup>. Il corpus dei testi presenta una numerazione in cifre arabe nell'angolo superiore destro, mentre nella tavola sono utilizzate le cifre romane.

La tavola, dunque, più che un indice, è un catalogo, un inventario in cui vengono registrati i testi quasi come in un documento notarile che certifica il lavoro di copia, senza particolare attenzione all'impaginazione<sup>76</sup>. Si può così spiegare, dunque, la scarsa attenzione all'allineamento e alla spaziatura all'interno della tavola, nonostante l'impaginazione su due colonne sia presente già dall'inizio del manoscritto, fatto che conferisce un'apparente organizzazione d'insieme al progetto.

### 1.3 Le mani che hanno operato nel manoscritto

I primi trenta quaderni della parte pergameneacea si devono a una mano principale, che ha scritto i dodici iniziali e gli ultimi dieci fascicoli, mentre la parte intermedia, ovvero gli otto quaderni che precedono la copia del *Liber Alberici*, si deve a un'altra mano. Nello specifico, i fogli 1 – 91 sono stati esemplati da una mano *a*; i fogli 95rA – 151vD (dopo un'interruzione di tre fogli bianchi, nel recto e nel verso), a completamento della sezione denominata D, sono stati esemplati da una mano *b*. La seconda parte del manoscritto, corrispondente al *Liber Alberici*, siglata D<sup>a</sup>, che comprende i fogli 153rA – 211rB, è stata esemplata dalla mano *a*, così come i fogli 213rA – 216rA, che contengono il *Tesoro* provenzale di Peire de Corbiac. La sezione H, ovvero quella dedicata alle canzoni francesi, è anch'essa esemplata dalla mano *a* nei fogli 216rA – 227vA, e dalla mano *d* nei fogli 227vA – 230vD, che comprendono le quattordici canzoni aggiunte alla fine dell'elenco dei testi francesi di Moniez Darraz. La sezione siglata D<sup>b</sup>, che comprende i componimenti attribuiti a Peire Cardenal e occupa i fogli 232rA – 243rB, è stata esemplata dalla mano *c*, così come la sezione D<sup>c</sup>, che comprende la *vida* di Ferrarino da Ferrara e il suo florilegio (fogli 243vC – 260vD). Un'ulteriore mano *e* si riscontra nei fogli 211rB, dalla seconda riga, fino a 212vC, che contengono le *Lettere* francesi di Faramon e Meliadus; la quarta colonna è vuota<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Spetia 1997: 29.

<sup>76</sup> Lachin 2008: XIII – CV.

<sup>77</sup> Avalor – Casamassima 1979: II.

1 – 91	mano <i>a</i>	D	Rime provenzali
92 – 94	(vuoto)		
95rA - 151vD	mano <i>b</i>	D	Rime provenzali
152	(vuoto)		
153rA - 211rB	mano <i>a</i>	D <sup>a</sup>	Liber Alberici
211rB - 212vC	mano <i>e</i>		Lettere di Framond e Meliadus
212Vd	(vuoto)		
213rA - 216rA	mano <i>a</i>	D <sup>a</sup>	<i>Tesoro</i> di Peire de Corbiac
216rA - 227vA	mano <i>a</i>	H	Rime francesi di Moniez Darraz
227vA - 230vD	mano <i>d</i>	H	Rime francesi
231	(vuoto)		
232rA - 243rB	mano <i>c</i>	D <sup>b</sup>	Poesie di Peire Cardenal
243vC - 260vD	mano <i>c</i>	D <sup>c</sup>	Florilegio di Ferrarino da Ferrara

Tab. 2

## 2. Le ipotesi sull'origine del manoscritto

Sull'origine del Canzoniere gli studiosi si sono a lungo interrogati, arrivando a prendere posizioni divergenti. L'opinione oggi più accreditata mette in evidenza il ruolo fondamentale che avrebbe avuto il Veneto e, in particolare, la zona del trevigiano, nella compilazione del Canzoniere; in mancanza di prove che dimostrino concretamente la provenienza estense del codice, il quale, tra le altre cose, potrebbe benissimo essere la copia di un manoscritto perduto, si è giunti a ipotizzare, grazie all'analisi di due segnature, a 216r e 260v – come anticipato – che, originariamente, le due parti principali del manoscritto appartenessero a un tale “Petrus de Cenet”, vissuto alla fine del XIV secolo; ciò dimostrerebbe che, almeno in quel periodo, gran parte dell'opera fosse nelle mani di Pietro da Ceneda, dal latino *Cenēta*, località veneta, oggi Vittorio Veneto, sottoposta alla supremazia di Treviso a partire dal 1147 e a quella veneziana, in seguito<sup>78</sup>.

Un altro fatto che accredita l'ipotesi che il testo, alla fine del XIV secolo, fosse a Venezia e non a Ferrara viene dall'analisi di un'altra segnatura, stavolta collocata

<sup>78</sup> *Ceneda* in Enciclopedia Treccani online.

nell'ultimo foglio di guardia del manoscritto, che reca il nome “Zaun Malipiero cataneus”, figlio di un tale Paolo e sposo della sorella di Marino Sanuto. Da *I Diarii di Marino Sanuto*<sup>79</sup>, per l'appunto, si apprende che questo Malipiero possedeva una biblioteca assai ricca, quindi non è strano pensare che qualche testo potesse passare anche tra le mani del cognato; poiché sappiamo che alcuni volumi del Sanuto furono prestati a Bembo, non è da scartare l'ipotesi che il manoscritto sia stato copiato in territorio veneto e sia stato portato a Ferrara intorno al 1502 dallo stesso Bembo, che ne è stato un attento studioso<sup>80</sup>.

La provenienza veneta del manoscritto, presunta o reale – anche se, a oggi, sembra l'idea più accreditata – porta dei punti a favore all'ipotesi che le *Lettere* contenute nel codice e non citate nell'indice siano effettivamente in lingua franco-veneta, ovvero che abbiano una patina linguistica marcata da questa particolare zona geografica.

## 2.1 Ipotesi sui motivi degli spazi bianchi

All'interno del manoscritto troviamo una serie di spazi lasciati bianchi, che, talvolta, corrispondono ad altrettante righe lasciate vuote nella tavola incipitaria. La natura di questi spazi è molteplice; essi possono essere collocati tra i componimenti di uno stesso autore oppure alla fine della serie di componimenti a lui attribuiti; nel primo caso, gli spazi bianchi sono predisposti per accogliere le strofe mancanti o un altro incipit dello stesso autore. Nel secondo, invece, gli spazi sono più estesi, fino a raggiungere colonne o fogli interi; essi, quindi, sarebbero stati destinati a una compilazione più tarda con pezzi dello stesso autore. La teoria è confermata dal fatto che gli spazi bianchi sono collocati proprio in quegli autori di cui si riscontra l'assenza, nel codice, di componimenti del loro repertorio. Tali spazi sarebbero opera non del copista che avrebbe supposto la lacuna – cosa, tra l'altro, probabile, se si tratta di due copisti differenti –, ma deriverebbero dalle indicazioni del modello originale.

Nella sezione D<sup>a</sup>, invece, non ci sono spazi vuoti, anzi, la scrittura si fa più serrata; anche nella tavola ci troviamo di fronte alla stessa situazione, tant'è che non compare neanche una riga di stacco tra un autore e l'altro – se non in un caso, a VIIvD, dopo la

---

<sup>79</sup> Bertoni 1907: 242 (nota 2).

<sup>80</sup> Bertoni 1907: 238 – 243.

canzone di Peire de Gavaret, *Petonet e savartes*. Ciò è spiegato dal fatto che l'operazione di copia di D<sup>a</sup> si è svolta autonomamente, senza seguire un modello, ma a partire dalla disposizione degli autori in D, di cui sono stati inseriti i componimenti assenti nella parte precedente. Talvolta accade, tuttavia, che anche in D<sup>a</sup> alcuni componimenti siano lasciati a uno stadio frammentario e incompleto, senza, però, che sia stato predisposto uno spazio per concludere il lavoro; ciò, allora, ammetterebbe il fatto che il copista non sia stato realmente consapevole delle altre lacune, ma che esse siano dovute a un modello.

È importante sottolineare la presenza di uno spazio bianco a 216 verso; esso, infatti, occupa tutta la pagina. Questo spazio ha funzione paratestuale, poiché ha il compito di dividere visivamente le due parti del Canzoniere, diverse sia tematicamente che linguisticamente, in quanto a 217 recto comincia la serie delle poesie in francese, dopo il *Tezaur* in occitanico<sup>81</sup>.

A questo punto, dunque, si apre un problema relativo agli spazi bianchi a 211rB e 212vD, originariamente lasciati vuoti e, solo più tardi, occupati dalle *Lettere* in franco-italiano.

### 3. La corrispondenza poetica di Faramon e Meliadus

Le lettere cosiddette di Faramon e Meliadus sono collocate, all'interno del manoscritto provenzale, a partire dal foglio 211rB fino a 212vC, tra i due componimenti in occitanico *S'i-l bella-m tengues per sieu*, di Elias de Barjols, e il *Tezaur*, di Peire de Corbiac. Non sono segnalate nell'indice, sono state esemplate da una mano differente rispetto ai testi a esse prossimi e non presentano una rubrica, quindi hanno una forma notevolmente diversa rispetto agli altri componimenti del codice.

Il testo è databile intorno al XIV secolo, il che dà credito all'ipotesi che sia stato esemplato in Veneto. Tale idea è supportata dal fatto che le lettere non presentano una lingua del tutto convenzionale, bensì dei tratti non riconducibili né al francese né al provenzale, ma, piuttosto, all'Italiano settentrionale.

Esso, così come si presenta ai nostri occhi, ha una fattura formale diversa rispetto al precedente e al successivo, in quanto appare in una veste più semplice e spoglia, quasi come fosse una pagina di appunti. La scripta, gotica, infatti, non presenta ornamenti,

---

<sup>81</sup> Spetia 1997: 30 – 33.

anche se, forse, essi dovevano essere previsti, come dimostrano le letterine d'attesa scritte a margine, appena visibili, a 211rB e 212rA<sup>82</sup>, come annotazione del copista per il rubricatore<sup>83</sup>. La forma in cui si presenta, quindi, apre la possibilità di formulare una serie di teorie sull'origine del testo: ci si domanda, infatti, se sia opera originale del trascrittore, se sia stato copiato o se sia stato modificato in fase di copiatura.

### 3.1 Ancora sugli spazi bianchi

Come abbiamo avuto modo di vedere in precedenza, gli spazi bianchi sono una costante del manoscritto. Anche il nostro testo è collocato in uno di questi spazi lasciati vuoti e proprio la sua disposizione fa sorgere alcuni dubbi sulle reali intenzioni del copista.

Il testo si colloca nei fogli 211r e 212v, quindi si deduce che il copista avesse originariamente lasciato vuote tre pagine intere e una colonna per l'inserimento di un testo, mai segnalato nell'indice. Si pensi, però, che lo spazio è collocato alla fine della parte del canzoniere dedicata al *Liber Alberici*, destinato a un personaggio di alto rango e, per questo, è molto probabile che fosse un testo pulito e non pensato per essere corretto o completato. Ciò ci porta a formulare una serie di ipotesi sulle reali intenzioni del copista; si può pensare, infatti, che avesse intenzione di cominciare con il primo componimento di un altro autore in un nuovo manipolo di fogli; tuttavia, questa sembra essere una scelta poco economica, in quanto il *Liber Alberici* e il *Tezaur* sono accomunati dalla lingua e, così facendo, il copista, per marcare la differenza linguistica tra il *Tezaur* e la parte successiva, che è, invece, in francese, anche visivamente, è stato costretto all'aggiunta di un ulteriore spazio bianco a 216v.

Tuttavia le lettere non sono segnalate nelle rubriche iniziali e ciò ci porta a pensare che probabilmente questo testo non fosse quello che aveva intenzione di scrivere, inizialmente, il copista e quindi non sia stato inserito per questo motivo.

Si può ipotizzare anche un cambio di mano: il nuovo copista non conosceva le intenzioni del primo e ha trascritto ciò che meglio credeva, il che pare un'ipotesi verosimile, dato che la mano *e* avrebbe esemplato solo questa parte del codice<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Spetia 1997: 47 – 48.

<sup>83</sup> Bertoni 1921: 183 – 206.

<sup>84</sup> Cfr. Tabella 2.



Anche la mancanza di uniformità linguistica fa pensare a un testo non concepito per essere collocato laddove si trova, in quanto è un testo in francese (o franco-italiano) incastonato tra testi in provenzale, tra l'altro trascritti dalla stessa mano *a*.

Inoltre, nell'indice iniziale, ci sarebbe stato lo spazio per l'aggiunta dell'incipit dei nostri testi, tuttavia non ce n'è traccia; poiché alcune modifiche all'indice sono state apportate anche in altre sedi, è sospetto il fatto che le lettere facciano eccezione; ciò fa pensare che sia stato copiato in epoca successiva da un copista che non ha riportato il nome dell'autore, che, quindi, sarebbe rimasto sconosciuto e, pertanto, non ha potuto trovare spazio nella tavola incipitaria.

Il testo, quindi, presenta delle complessità dovute al fatto che non possediamo altre copie di esso; le uniche informazioni che possiamo ricavare provengono dai romanzi di materia arturiana che vedono protagonisti i medesimi personaggi.

### 3.2 Edizione diplomatica del testo<sup>85</sup>

[211 r] B

- 1 *a* U noble roi melyadus ·
- 2 Que tant puet 7 tant uault q̄ nus ·
- 3 Neft ore debonte greignoꝝ ·
- 4 Acel que ge tiegn poꝝ feignoꝝ ·
- 5 En cui çai toute ma fiance ·
- 6 Ge faramonç liroi<sup>s</sup> de france ·
- 7 Enuoi mon bꝛief faluç li mant ·
- 8 Autre choufe gene demant ·
- 9 Foꝝ quil ait 7 bien 7 fante ·
- 10 Et detoute ioie plante ·
- 11 Tout aufint com li deaitiez ·
- 12 Qui deplaies eft mal truitiez ·
- 13 Quant naurez eft 7 formenez ·

---

<sup>85</sup> Dopo la descrizione formale, ma astratta, della fattura del testo, sembra opportuno, in questa sede, inserirne una trascrizione, realizzata in modo tale da rimanere quanto più fedeli possibile alla grafia del manoscritto, in modo da apprestarci, gradualmente, a uno studio più concreto e dettagliato delle lettere.

14 S en uet tout dzoit fil est fenez ·  
15 Aumire quile fet guerir ·  
16 Quar autre mēt porroit pir ·  
17 Aufint ge qui sui efmaiez ·  
18 Qui fui de denz le cuer plaiez ·  
19 De douloz 7 de marrifon ·  
20 Mant auos por ma guerifon ·  
21 Roif melyadus biaux amis ·  
22 Lifoꝝ roif artus fimamis ·  
23 En grant pooꝝ nouvelle mēt ·  
24 Qar lenme dit certaine mēt ·  
25 Qil doit aoft foꝝ moi uenir ·  
26 Siluient qui me poꝝra tenir ·  
27 Contre lui ge ni aurai foꝝce ·  
28 Se uofte ualoꝝ nefē ffoꝝce ·  
29 Demoi encontre lui defendꝛe ·  
30 Amis penfeꝝ oꝝ demoi rendꝛe ·  
31 Ce qua uos fis aucune foiz ·  
32 Sen uos nefit or trouuee foiz ·  
33 Franchifē loiaute pietez ·  
34 Donc est faufee uofte amiftiez ·  
35 Saceft point neme fecoreꝝ ·  
36 Gefui de douloꝝ acoꝝez ·  
37 Au dereain de ceft mon bꝛief ·  
38 Uos falu o parlement bꝛief ·  
39 Ne demoreꝝ uenez ami ·  
40 Moftreꝝ que uos foiez ami ·

[211 v] C

1 Uos auos tres noubles rois ·  
2 Deftangoꝝre qui mainꝝ deffois ·

3      Emaint orgoill auez souf mif ·  
4      Meliaduf liuofstre amis ·  
5      Uofstre hom lige 7 uofstre fers ·  
6      Uos manda ses letres p uers ·  
7      Et ofes letres uos falue ·  
8      Non pas o cuer plain de faulue ·  
9      Maso cuer entier uerai ·  
10     James nul ior noblierai ·  
11     L auostre grant amistiez · tres  
12     Poz ce uos salu sans faintie ·  
13     Amis uerai sans faufete ·  
14     Qui gaaignie 7 conqueste ·  
15     Maues par uostre cortoisie ·  
16     Amif qui ames sans baudie ·  
17     Qui pitie eufte demoi ·  
18     La ouge estoie enefmoi ·  
19     Et en doutance de mozir ·  
20     Qui neme lassastes pir ·  
21     Poz honoz de cheualerie ·  
22     Qui maues rendue laue ·  
23     Qar demort estoie ia pres ·  
24     Mil saluz uos mant 7 apres ·  
25     Uos merci par cēt mille foiz ·  
26     Amis tant fu lauofstre foiz ·  
27     Cortoise uers uofstre anemi ·  
28     Que ge nai orefibon ami ·  
29     Qui s feist figrant bonte · me  
30     Poz ce uoill ge quilfoit cōte ·  
31     Par tout le monde cestui fet ·  
32     Si que len face que afet ·  
33     Libons chs sans pooz ·

- 34 Par fa grant franchife aupeioz ·  
 35 Enemi quil eust inuie ·  
 36 Gefaibien que auront inuie ·  
 37 Bon 7 malues de cestui fet ·  
 38 Qauostre annemi auez fet ·  
 39 Touz li monz fen merueillera ·  
 40 Quant par le mont conte fera ·  
 41 Amis quant deliure mauez ·  
 42 Par tel franchife com fauez ·

[211v] D

- 43 Or faites un autre franchife ·  
 44 Sique lauostre gentilife ·  
 45 Deioftre droite mēt loee ·  
 46 Quāt ma cartre auroiz regardee ·  
 47 Elehue de chief inchief ·  
 48 Metez arierez touz meschief ·  
 49 Emouez por uenir acort ·  
 50 Siqueliblafme que or cort ·  
 51 Que la loiaute ne gardez ·  
 52 Que uos auroi artu<sup>s</sup> deuez ·  
 53 Chiee par lauoftre ueneue ·  
 54 Or mais niait refne tenue ·  
 55 De uenir acort uenez toft  
 56 O grant efforz 7 ogrant oft  
 57 Seco<sup>z</sup>ez le bon roi artu ·  
 58 Sique par lauoftre uertu ·  
 59 Lifefne qui fōt esuellie ·  
 60 Setruifēt fidesconllie ·  
 61 Quil foient tuit pris come beftes  
 62 Amis regardez qui uos estes ·  
 63 Del monde estes ben la mueille ·

64 Faites que li mude<sup>s</sup> se fuellie ·  
 65 E fremisse inuofre uenir ·  
 66 Par uos se puet bien maintenir ·  
 67 Lono<sup>r</sup> del roaume delogres ·  
 68 Setant lifefne estoiet ogres ·  
 69 Sinauront il auos duree ·  
 70 Mainte peïne auez enduree ·  
 71 Po<sup>r</sup> maintenir cheualerie ·  
 72 O<sup>r</sup> puet estre par uos guerrie ·  
 73 Laplaie dela grant b<sup>r</sup>etagne ·  
 74 Faites toft que par uos estaigne ·  
 75 Ladolo<sup>r</sup> quil uont endurant ·  
 76 Defefnes quiafegurant ·  
 77 Seuont o<sup>r</sup> trop en ceste tre ·  
 78 Poez uos toft finer laguerre ·  
 79 Bien sai fitoft neconoiftruf ·  
 80 Uostre espee quil se metruf ·  
 81 Alafuie sanz delaier  
 82 Lenle po<sup>r</sup>ra p<sup>r</sup>end<sup>r</sup>e elaier ·  
 83 Come chieures feil uos uoiët ·  
 84 Ge uos conois fil ne maruoief ·  
 85 E fil ne p<sup>r</sup>def tout pooir  
 86 Tan toft cò uos po<sup>r</sup>uf ueoir

[212 r] A

87 Amifne uos quier autre don ·  
 88 Fo<sup>r</sup>s que uos rendoi<sup>z</sup> guerredon ·  
 89 Aubon roi artus delonor ·  
 90 Queil me fist po<sup>r</sup> uostre amo<sup>r</sup> ·  
 91 Po<sup>r</sup> uos ma fet cest grant suife ·  
 92 O<sup>r</sup> uos p<sup>r</sup>i par uostre franchife ·  
 93 Que uos guerredon len rendez ·

- 94 N e auenir plus natendez ·  
 95 Uenez toft sanz delaiemet ·  
 96 Siquen scenble alom liee mef ·  
 97 Soz noz enemis defenfoigne ·  
 98 Male mēt ira loz befogne ·  
 99 S e·enfenble alomes forz eus ·  
 100 Apeïne ene scaperut̄deus ·  
 101 Porce que ofte maues de chartre ·  
 102 Au derain de ceste chartre ·  
 103 Con mon cer ami uos falu ·  
 104 Qar plus kenuls mauez ualu ·  
  
 1 a U meilloz qui oze uiue ·  
 2 Qui tout bien etout p̄ifrauiue ·  
 3 Qui atouz granz besongn fu tex  
 4 Que entre touz lefroifmoz̄tex ·  
 5 N e fu si uaillans uehuz nus ·  
 6 Cest li bon rois meliadus ·  
 7 Cil qui sanz pooz est nomez ·  
 8 Qui afez est plus renomez ·  
 9 Que sa p̄offe ne comande ·  
 10 S es letres efon b̄rief limande ·  
 11 Eli enuoie mil faluz ·  
 12 Depar celui qui est faluz ·  
 13 D etouz cristiens 7 confort ·  
 14 Elimande quil se confort ·  
 15 Apres la uilaine prifon ·  
 16 Quil a ehue contre reifon ·  
 17 R oif depooir rois deualor  
 18 Qui mon cuer en mainte doloz  
 19 Meistes ia par uofre asprefce ·

20 La cui bonte la cui pꝛofce ·  
21 M al gre mien 7 par foꝛce lou ·  
22 D e uos aceſt point me deſlou ·  
23 Qar uos me donez louf 7 pꝛif ·  
24 Dece que ge unques nẽpꝛis ·

[212r] B

25 Edites que fuſtes deliure  
26 Parmoi · meſdonc fuſſe ge yure ·  
27 S e ge deliure uos euſſe  
28 Qar bien fai kege ne pehuſſe ·  
29 Mielz poꝛchacier le mien joioſe ·  
30 G euſſe poꝛchace 7 quife ·  
31 L auerge dont fuſſe battu ·  
32 D emum toꝛ me fuſſe abatu ·  
33 Qar mielz neme pehuſſe abatre ·  
34 Que uers le roi artus conbatre ·  
35 Poꝛ uoſtre deliurance auoir  
36 Poꝛ ~~u~~os moi ne fuſt ce paſ ſauoir ·  
37 Quar depesme meiffẽ enguerre ·  
38 Bien ſauez uos que nulle trẽ ·  
39 Oufoꝛtune nos amenaf ·  
40 Ne pot nuffaire quil menaf ·  
41 Ferme concoꝛde entre nos deus ·  
42 Acoꝛde nos ſomes am deus ·  
43 Pluſoꝛf foiꝝ meſ tout maintenaf ·  
44 Deſcoꝛdoit noſtre conuenaf ·  
45 E quant de ce uos acoꝛdez ·  
46 Com eſt que uos uos acoꝛdez<sup>86</sup> ·

---

<sup>86</sup> Il verso sembra essere stato corretto in questo punto; la correzione, verosimilmente apportata

47 A ce que ne porroit durer ·  
48 Auant conundroit enmurrier ·  
49 Orgoill qui tout ce nos fait faire ·  
50 Quen pef alast lenofre afaire ·  
51 Ene porz quant fe deus me falt ·  
52 Bienuoill quelaguerra elafalt ·  
53 Denos deus defozmais fine ·  
54 Equil iait pef bone efine ·  
55 Messe pef fefomes enfenble ·  
56 Denos deuf ira ce me fçenble ·  
57 Come del lou edelagnel ·  
58 Qui beuoiet aun veuffel ·  
59 Ge que fui del mendre pooir ·  
60 Porrai ben toft demoi veoir ·  
61 Ce queli aigniauf uit de foi ·  
62 Deiofte uos mozai defoi ·  
63 Qar p̄rif iferai coma pei ge ·  
64 Jani ferai enfehur fege ·  
65 Touz jorz aurai poor edoute ·  
66 Que uofre efpee neme boute ·  
67 Porz joer arechigne chat ·

[212 v] A

68 Adefcriem que ge chier nachat ·  
69 A u dereain cefte concozde ·  
70 G ene croi une que defcozde ·  
71 Soit trop loign deuos oftelee ·  
72 A fez toft fera apelee ·  
73 Porz nos deuffaire enfçeeble p̄d̄e ·

---

sopra, in quanto è evidente un tratto più scuro, rende difficile capire cosa fosse stato effettivamente trascritto e come sia stato emendato.



- 74 L en poroit aui toft apredre ·  
75 L asne achant 7 aacorder ·  
76 Conlen nos poroit acorder ·  
77 Qar uos roide ge orgoilleus ·  
78 Uos genu 7 ge fameilleus ·  
79 Uos debatagla defirier ·  
80 Ne ge nemen puif confeirier ·  
81 Qui iporra metre pefferme ·  
82 Nusfors cil quiclot 7 enferme ·  
83 Touz le monde enfai deitie ·  
84 Cil fuolt aura toft traitie ·  
85 Entre nos deus cele concoorde ·  
86 Que j ames niaura defcorde ·  
87 E cil de nos deus lintremette ·  
88 Intel guife que il imette ·  
89 Ferme concoorde eferme pef ·  
90 Que guerre ne uiegne iames ·  
91 A u dereain de cest mien brief ·  
92 U os pri franfrois ne uos soit grief ·  
93 Seauos ne uinf maintenat ·  
94 Que deuos letres fui tenant ·  
95 G e nel poi · mef or le porai ·  
96 O uos afez toft me iondrai ·  
97 Agrant oft 7 agrant pooir ·  
98 Uos irai deformes veoir ·  
99 Saluz uos mant faluz uos uiegne ·  
100 Ce que uos uolez uos auiegne ·

### 3.3 Ipotesi sull'origine delle lettere

La componente metrica dei nostri testi, in distici di *octosyllabes* a rima baciata, ha portato Bertoni a interrogarsi sulla possibilità che le lettere siano state opera originale del copista e non una trascrizione da altro testo. Lo studioso, infatti, inserendo di diritto le nostre lettere all'interno del corpus franco-italiano, riscontra che, nel repertorio in tale lingua, è presente un altro poema in versi misti, *decasyllabes* e *dodecasyllabes*, noto come la *Guerra d'Attila*, di Nicolò da Casola, in cui si trova una corrispondenza in *octosyllabes* tra Gardena di Damasco e Attila in occasione di una richiesta di soccorso. Non è un'ipotesi del tutto da scartare quella che il nostro copista si sia rifatto al poema dell'autore sopracitato, nonostante abbia cambiato i protagonisti e le situazioni; sarebbe un rifacimento facile, perché basato su un testo agevole e indipendente dal resto del poema; tuttavia, come lo stesso Bertoni sottolinea, se così fosse, le tre lettere, di invenzione, a questo punto, del copista, avrebbero avuto un'unità tematica che, invece, non presentano e non sarebbero state slegate l'una dall'altra<sup>87</sup>, il che fa propendere per l'ipotesi che siano frammenti, probabilmente anche lontani tra loro, di un poema oggi dimenticato<sup>88</sup>. Si può ipotizzare, inoltre, che il copista abbia tratto i testi a partire da un archetipo in prosa e che li abbia versificati; tuttavia la correttezza formale che, in generale, essi presentano, porta a scartare questa supposizione, in quanto la trasposizione di un testo dalla prosa alla poesia provoca, inevitabilmente, degli errori.

Secondo l'analisi condotta da Gardner<sup>89</sup>, invece, il nostro testo sarebbe una rielaborazione di una parte, modesta, del *Palamedès*, titolo con cui, generalmente, si usava chiamare il *Guiron le Courtois* e una delle principali fonti della materia di Bretagna in Italia<sup>90</sup>; il poema, considerato il più antico romanzo arturiano scritto in

---

<sup>87</sup> La prima lettera è indirizzata da Faramon a Meliadus; la seconda da Meliadus al Buon Cavaliere senza Paura; la terza dal Buon Cavaliere a Meliadus; inoltre le epistole sarebbero disposte in maniera logicamente e cronologicamente erranea per i contenuti (cfr. Lagomarsini 2015: 21 – 22).

<sup>88</sup> Bertoni 1921, 196-197.

<sup>89</sup> Gardner 1929, 204-205.

<sup>90</sup> Ormai dal 2014, a partire dalla tesi di dottorato di Nicola Morato, si è venuto a formare il *Gruppo Guiron (GG)*, un'équipe di lavoro nata in seguito ai recenti studi di numerosi ricercatori intorno al ciclo romanzesco in antico francese di *Guiron le Courtois*; il fine degli studiosi è quello di realizzarne un'edizione critica che dia conto della sua evoluzione diacronica, per risalire allo stadio più alto della tradizione grazie all'elaborazione di solide ipotesi stemmatiche. Il gruppo è diretto da Lino Leonardi (Università Normale Superiore di Pisa) e Richard Trachhsler (Università di Zurigo) e mette insieme un

Italia, è alla base della compilazione franco-italiana di Rustichello da Pisa (1270-1274), che contiene le avventure dei cavalieri erranti al tempo di Uterpendragon fino a re Artù; tale opera viene intitolata *Meliadus* ed è giunta a noi in maniera frammentaria<sup>91</sup>; l'operazione di Rustichello è stata quella di "compilare", ovvero, secondo il gergo medievale, di "prendere degli estratti (di un'opera già esistente) e creare qualcosa di nuovo"<sup>92</sup>; l'intento di Rustichello era quello di mettere insieme un agile florilegio delle più belle e straordinarie avventure di Artù, dei suoi cavalieri e dei suoi antenati, inaugurando un tipo di compilazione estremamente veloce, indirizzata al pubblico comunale-borghese del XIII – XIV secolo e a quello popolareggiante della letteratura canterina, altra forma di trasmissione della materia arturiana in Italia<sup>93</sup>. Il romanzo del *Guiron le Courtois*, del resto, come testimonia una missiva di Federico II di Svevia del 5 febbraio del 1240, era già stato composto a questa altezza e in breve tempo era già penetrato nella penisola italiana con precoci riflessi sulla sua letteratura; tra gli esempi più noti, c'è certamente l'episodio narrato dal *Novellino* che mette a confronto Meliadus e il Buon Cavaliere Senza Paura, all'interno di una dimensione esemplare mirante a mettere in evidenza la magnanimità dei personaggi. Alla luce dei fatti, dunque, si può dire che la penetrazione della tradizione guironiana, in Italia, fu tale che, nel '400, le principali corti italiane fossero in possesso di testimoni di tale ciclo; è il caso di Francesco I Gonzaga, che ne possedeva cinque manoscritti, dei duchi di Milano e degli Estensi<sup>94</sup>.

Ritornando allo studio di Gardner, egli, comparando le lettere del manoscritto con la stampa francese del *Meliadus de Leonnoys*, risalente alla prima metà del 1500, e alla versione italiana su di essa basata, ovvero l'edizione aldina del 1559, ha riscontrato delle analogie. Innanzitutto in entrambi i testi, sia il *Meliadus* che quello in franco-italiano, troviamo la presenza di tre lettere; il contenuto della seconda e della terza è il medesimo, mentre ci sono delle differenze per quanto riguarda la prima, che, oltre a essere più corta nel manoscritto in provenzale, affronta tematiche diverse. È ipotesi

---

nutrito numero di filologi delle più prestigiose università europee:  
<http://www.fefonlus.it/index.php/it/ricerca/progetti-e-database/gg-guiron-le-courtois>.

<sup>91</sup> Gardner 1930: 44 – 63.

<sup>92</sup> Cigni 2014: 25 – 26.

<sup>93</sup> Cigni 1994: 10.

<sup>94</sup> Cigni 2006: 85 – 105.

quanto mai certa, dunque, per lo studioso britannico, che si tratti della rielaborazione dei frammenti tratti da un estratto del *Palamedés*.

L'ipotesi formulata da Gardner si oppone a un'ulteriore supposizione formulata, in precedenza, da Giulio Bertoni, che fu uno dei pionieri nello studio di questo testo. Lo studioso italiano parte da assunti diversi rispetto al britannico, in quanto ritiene che l'inizio della seconda lettera, a 211v, che per Gardner è semplicemente una corruzione del verso di apertura della stampa italiana, sia in realtà mancante dei due versi incipitari, il che renderebbe la lettera mutila; egli lo dimostra analizzando la disposizione del testo nella pagina, notando, per l'appunto, che la colonna accanto, ovvero 211vD, comincia due righe sopra; sembra, dunque, che il copista abbia lasciato lo spazio o per l'inserimento di un titolo per il nuovo testo oppure per scrivere i versi mancanti in altro colore o con un'altra penna o un altro carattere – e ciò avvicinerrebbe questo testo al resto dei componimenti del canzoniere dal punto di vista formale. Non sono da escludere neanche le ipotesi che la lacuna (presunta) si trovasse anche nel testo di partenza e non sia mai stata colmata oppure che si tratti di una semplice dimenticanza da parte del copista. Bertoni, dunque, a differenza di Gardner, non riconosce un rapporto di stretta vicinanza tra il nostro testo e il *Palamedés*, bensì asserisce che le contraddizioni contenutistiche tra le prime due lettere non siano imputabili al fatto che esse deriverebbero da frammenti diversi dello stesso testo di partenza, conosciuto, ma che siano, piuttosto, frammenti di una lunga narrazione, oggi perduta, di materia bretone, contenente episodi inediti, che solo il copista delle lettere ha permesso di scoprire. Come affermato dallo stesso Bertoni, tuttavia, si tratta di congetture, in quanto, in mancanza di un originale, è impossibile avere delle conferme<sup>95</sup>.

La teoria formulata da Bertoni viene scartata e capovolta da Lagomarsini, che, attraverso uno studio approfondito del ciclo di *Guiron le Courtois*, è giunto a cogliere, nelle lettere, analogie profonde con altre testimonianze, in versi e non, della materia sopracitata<sup>96</sup>. È opinione oggi comprovata, infatti, che le nostre lettere facciano parte della tradizione più ampia del ciclo del *Guiron le Courtois*, nel quale è comune trovare,

---

<sup>95</sup> Bertoni 1921, 197: “Congetture, di dirà. Ebbene sì, congetture! Quando manca il documento o la prova, è officio della critica edificare con quei dati che l'esperienza e la logica trovano e mettono in opera. Non ci lasceremo sgomentare dalle supposizioni sensate, ma sì bene da quelle, che sono fondate sulla rena e che, senza solida base, si presentano come i castelli delle leggende, che paiono, e mai non possono divenire, realtà!”.

<sup>96</sup> Lagomarsini 2015.

all'interno della narrazione, degli inserti in versi, funzionali a rompere la monotonia della prosa. In particolare, sembra, appunto, che la corrispondenza in versi di Faramon e Meliadus si rifaccia al *Roman de Meliadus*, al quale sono riconducibili gran parte delle inserzioni in versi.



## IV. Le epistole in versi di Faramon e Meliadus nel manoscritto Modena, Biblioteca Estense, alfa.R.4.4

### 1. Premesse all'edizione

Il punto di partenza dell'edizione critica qui presente è il lavoro, seppur parziale, condotto da Giulio Bertoni, che, nel 1921, fece un primo abbozzo di edizione<sup>97</sup>, dopo che Jules Camus, nel 1891, si era semplicemente occupato di trascrivere il testo senza fornirne alcun tipo di commento<sup>98</sup>. Di base, dunque, si è seguita l'edizione del Bertoni, che si fonda sul testimone unico Mod3, ovvero il manoscritto Modena, Biblioteca Estense, alfa.R.4.4. Più recentemente, invece, Lagomarsini ha condotto uno studio approfondito – e di più ampio respiro – dei componimenti in versi del ciclo di *Guiron le Courtois* e si è occupato anche dell'edizione delle nostre lettere<sup>99</sup>; tuttavia, il lavoro dello studioso è più esteso, in quanto riguarda tutta la tradizione in versi del *Guiron*; anche l'edizione delle epistole, che, come sappiamo, presentano una tradizione a testimone unico, viene realizzata sulla base di tutti i testimoni, tra i quali vengono messi in evidenza i movimenti di contaminazione, che permettono di identificare un abbozzo di *stemma codicum*, risalendo alle stratificazioni della storia della tradizione; in questo senso, dunque, le nostre lettere costituiscono un piccolo tassello all'interno di una tradizione ben più vasta. L'edizione presente, invece, si propone di mettere al centro dello studio le tre lettere di Faramon e Meliadus nella veste tradata dal manoscritto di Modena, ponendo particolare attenzione sui fattori linguistici che hanno fatto di questi testi delle testimonianze uniche.

#### 1.1 Note all'edizione

Il testo delle lettere è relativamente corretto e non presenta punti particolarmente controversi o corrotti; esso presenta una leggera patina linguistica italiana, nello specifico veneta, dovuta a un copista che ha trascritto il testo, francese, in area padana; questo dato linguistico, seppur superficiale, è comunque rilevante e permette di fare una serie di osservazioni sul franco-italiano; proprio per questo motivo, dunque, poiché la

---

<sup>97</sup> Bertoni 1921: 183 – 206.

<sup>98</sup> Camus 1891

<sup>99</sup> Lagomarsini 2015

tradizione è a testimone unico, laddove una lezione è rara, o comunque diversa dalla norma francese, viene lasciata a testo, per mantenere il testo quanto più vicino possibile all'originale; si interviene, quindi, solo laddove il testo originario presenta delle forme palesemente errate o incoerenti dal punto di vista semantico o che alterano la correttezza formale del verso; per il resto si preferisce attenersi alla grafia del manoscritto per non correre il rischio di "appiattare" il testo, assegnandogli una patina linguistica, seppur vicina, diversa dall'originale.

In apparato si segnala la lezione messa a testo, frutto di congetture personali o che si rifanno alle edizioni precedenti, e la lezione, invece, presente nel manoscritto; viene data giustificazione di ogni difformità tra il testo del manoscritto e il testo dell'edizione, anche qualora si tratti di semplici varianti grafiche, al fine di creare un testo chiaro e completo; laddove, tuttavia, le variazioni sono sistematiche, come nei casi sottoelencati, gli interventi vengono segnalati in corsivo, ma esse non vengono segnalate di volta in volta in apparato.

Si segnalano tra parentesi quadra, [], gli interventi editoriali di integrazione frutto di congettura, mentre in *corsivo* le modifiche alle lezioni frutto di revisione.

La differenza tra –u– e –v–, che nel manoscritto sono rappresentate unicamente da –u–, viene inserita sistematicamente nel corpo del testo dell'edizione.

Per quanto riguarda le lettere maiuscole, che compaiono sempre all'inizio del verso, esse vengono sistematicamente emendate in modo da rispettare la punteggiatura.

I participi passati vengono uniformati e assumono tutti l'accento, così come i nomi femminili astratti (ad esempio: *bonté, pietéz, loiauté, amistié*, ecc).

Gli imperativi, invece, come è prassi nella resa delle lingue romanze medievali, non portano l'accento; l'edizione presente si conforma a tale regola.

Si mantiene l'alternanza, nella congiunzione coordinante 'e', tra la forma francese, *et*, e quella italiana, perché questo tipo di oscillazioni era comune in franco-italiano. Allo stesso modo si mantiene l'alternanza delle forme *que/qui* per il relativo, in quanto soggette a oscillazione.

Si interviene anche sulle *i*, spesso messe a testo come *j*, secondo l'uso del francese moderno, per agevolare il lettore nella comprensione.



In sede di appendice verrà dedicato uno spazio alle annotazioni linguistiche sulle singole forme, al fine di giustificare sia gli interventi di correzione, sia la scelta di lasciare a testo le lezioni del manoscritto, seppur diverse dalla norma.

## 2. Edizione critica

[211r] B

1 [A]u<sup>100</sup> noble roi Melyadus,  
2 que tant puet et tant vault, que nus  
3 n'est ore de bonté greignor,  
4 a cel que ge tiegn por seignor  
5 e'n cui ç'ai toute ma fiance,  
6 ge, Faramonz, li rois de France,  
7 envoi mon brief, saluz li mant.  
8 Autre chouse ge ne demant,  
9 fors qu'il ait et bien et santé  
10 et de toute joie planté.  
11 Tout ausint com li de[h]aitié<sup>101</sup>  
12 qui de plaies est maltraitié,  
13 quant navréz est et sormenéz,  
14 s'en vet tout droit, s'il est senéz  
15 au mire qui le set guerir,  
16 quar autrement porroit perir,  
17 ausint ge, qui sui esmaiéz,  
18 qui sui dedenz le cuer plaiéz  
19 de doulor et de marrison,  
20 mant a vos por ma guerison.  
21 Rois Melyadus, biaux amis,  
22 li forz rois Artus si m'a mis  
23 en grant poor nouvellement,

---

<sup>100</sup> Au] u \**Nel manoscritto è presente una letterina di attesa, a], a margine del primo verso; si tratta, probabilmente, di un'annotazione del copista per il rubricatore, poi, però, mai realizzata.*

<sup>101</sup> dehaitié] deaitiez

24 qar l'en me dit certinement  
25 q'il doit a ost sor moi venir.  
26 S'il vient, qui me porra tenir  
27 contre lui? Ge n'i avrai force,  
28 se vostre valor ne s'esforce  
29 de moi encontre lui defendre!  
30 Amis, pensez or de moi rendre  
31 ce qu'a vos fis aucune foiz!  
32 S'en vos n'est or trouvée foiz,  
33 franchise, loiauté, pietéz  
34 donc est fausée vostre amistiéz,  
35 s'a cest point ne me secorez.  
36 Ge sui de doulor acoréz.  
37 Au dereain de cest mon brief,  
38 vos salu o parlement brief:  
39 ne demorez, venez a mi,  
40 mostrez que vos soiez ami.

[211 v] C

1 [A]<sup>102</sup> vos, a vos, tres noubles rois  
2 d'Estrangorre, qui maint<sup>103</sup> desrois  
3 e maint orgoill avez sousmis,  
4 Meliadus, li vostre amis,  
5 vostre hom lige et vostre sers,  
6 vos manda ses letres per vers  
7 et o ses letres vos salue,  
8 non pas o cuer plain de falue<sup>104</sup>,  
9 mas o cuer entier verai.  
10 Jamés nul jor n'oblirai

---

<sup>102</sup> A vos] Vos

<sup>103</sup> maint] mainz

<sup>104</sup> falue] faulue

11 la vostre *tres* grant amistié<sup>105</sup>.  
12 Por ce vos salu sans faintié,  
13 amis verai sans fauseté,  
14 qui gaaigné et conquesté  
15 m'aves par vostre cortoisie.  
16 Amis, qui ames sans baudie,  
17 qui pitié eüstes de moi,  
18 la ou ge estoie en esmoi  
19 et en doutance de morir,  
20 qui ne me lassastes perir  
21 por honor de chevalerie,  
22 qui m'aves rendue la vie,  
23 qar de mort estoie ia prés,  
24 mil saluz vos mant et après  
25 vos merci par cent mille foiz.  
26 Amis, tant fu la vostre foiz  
27 cortoise vers vostre anemi,  
28 que ge n'ai ore si bon ami  
29 qui *me* feïst si grant bonté<sup>106</sup>;  
30 por ce voill ge qu'il soit cunté  
31 par tout le monde cestui fet,  
32 si que l'en sace que a fet  
33 li Bons Chevaliers sans Poor  
34 par sa grant franchise au peior  
35 enemi qu'il eüst in vie.  
36 Ge sai bien que auront envie<sup>107</sup>  
37 bon et malvès de cestui fet,

---

<sup>105</sup> la vostre tres gran amistié] la vostre grant amistiez tres \* *con tres aggiunto dalla stessa mano alla fine del verso e due segni = che indicano in che punto del verso l'avverbio doveva idealmente essere inserito*; amistié] amistiez

<sup>106</sup> qui me feïst si grant bonté] qui feist si grant bonte me \* *con me aggiunto dalla stessa mano alla fine del verso e due segni = che indicano in che punto del verso il pronome doveva idealmente essere inserito*.

<sup>107</sup> envie] invie

38 q'a vostre annemi avez fet,  
39 touz li monz s'en merveillera,  
40 quant par le mont conté sera.  
41 Amis, quant delivré m'avez  
42 par tel franchise com savez,

[211v] D

43 or faites un'autre franchise,  
44 sique la vostre gentilise  
45 *dei'estre*<sup>108</sup> droitement loée.  
46 Quant ma cartre auroiz regardée  
47 e lehue de chief in chief,  
48 metez *arierez*<sup>109</sup> touz meschief  
49 e movez por venir a cort,  
50 sique li blasme que or cort,  
51 que la loiauté ne gardez  
52 que vos au roi Artus devez,  
53 chiee par la vostre venue,  
54 or mais n'i ait resne tenue  
55 de venir a cort. Venez tost  
56 o grant esforz et o grant ost!  
57 Secorez le bon roi Artu,  
58 sique par la vostre vertu  
59 li Sesne, qui sunt esvellié,  
60 se truisent si descon[sei]llié<sup>110</sup>,  
61 qu'il soient tuit pris come bestes.  
62 Amis, regardez qui vos estes,  
63 del monde estes ben la merveille.  
64 Faites que li mundes s'esvellié  
65 e fremisse in vostre venir.

---

<sup>108</sup> *dei'estre*] *deiostre*

<sup>109</sup> *arierez*] *auerez*

<sup>110</sup> *desconseillié*] *desconllie*

66 Par vos se puet bien maintenir  
67 l'onor del roaume de Logres.  
68 Se tant li Sesne estoiet ogres,  
69 si n'auront il a vos durée.  
70 Mainte peinne avez endurée  
71 por maintenir chevalerie;  
72 or puet estre par vos guerie  
73 la plaie de la Grant Bretagne.  
74 Faites tost que par vos estaigne  
75 la dolor qu'il vont endurant.  
76 De Sesnes qui asegurant  
77 s'en vont or trop en ceste terre  
78 poez vos tost finer la guerre.  
79 Bien sai: si tost ne conoistrunt  
80 vostre espée qu'il se metrunt  
81 a la fuie sanz delaier;  
82 l'en le[s]<sup>111</sup> porra prendre e laier  
83 come chievres, se il vos voient.  
84 Ge vos conois s'il ne marvoient  
85 e s'il ne perdent tout pooir  
86 tan tost com vos porunt veoir.

[212 r] A

87 Amis, ne vos quier autre don  
88 fors que vos rendoiz guerredon  
89 au bon roi Artus de l'onor  
90 que il me fist por vostre amor.  
91 Por vos m'a fet cest grant servise;  
92 or vos pri par vostre franchise  
93 que vos guerredon l'en rendez,  
94 ne a venir plus n'atendez.

---

<sup>111</sup> les] le

95 Venez tost sanz delaiement,  
96 si qu'enscemble alom lieement  
97 sor noz enemis de Sensoigne.  
98 Malement ira lor besogne,  
99 se ensamble alomes sor eus  
100 a peinne en escaperunt deus.  
101 Por ce que osté m'aves<sup>112</sup> de chartre,  
102 au derain de ceste chartre  
103 con mon cer ami vos salu,  
104 qar plus ke nuls m'avez valu.

1 [A]u<sup>113</sup> meillor roi qui ore vive,  
2 qui tout bien e tout pris ravive,  
3 qui a touz granz besongn fu tex  
4 que entre touz les rois mortex  
5 ne fu si vaillans vehuz nus,  
6 c'est li bon rois Meliadus:  
7 cil qui sanz poor est noméz,  
8 qui asez est plus renoméz  
9 que sa prosse ne comande,  
10 ses letres e son brief li mande  
11 e li envoie mil saluz  
12 de par celui qui est saluz  
13 de touz cristiens et confort,  
14 e li mande qu'il se confort,  
15 après la vilaine prison  
16 qu'il a ehue contre reison.  
17 Rois de pooir, rois de valor,  
18 qui mon cuer en mainte dolor  
19 meïstes ja par vostre aspresce,

---

<sup>112</sup> m'aves] manes

<sup>113</sup> Au] U \**Nel manoscritto è presente una letterina di attesa, a], a margine del primo verso; si tratta, probabilmente, di un'annotazione del copista per il rubricatore, poi, però, mai realizzata.*

20 la cui bonté, la cui pro[e]sce<sup>114</sup>,  
21 malgré mien et par force lou,  
22 de vos a cest point me deslou,  
23 car vos me donez *los*<sup>115</sup> et pris,  
24 de ce que ge unques n'enpris

[212r] B

25 e dites que fustes delivré  
26 par moi; mes donc fusse ge juré<sup>116</sup>  
27 se ge delivré vos eüsse,  
28 qar bien sai ke ge ne pehusse  
29 mielz porchacier le mien joiose:  
30 ge eüsse porchacé et quise  
31 la verge dont fusse battu!  
32 De mun tor me fusse abatu,  
33 car mielz ne me pehusse abatre  
34 que vers le roi Artus conbatre  
35 por vostre delivrance avoir.  
36 Por moi ne fust ce pas savoir  
37 quar de pes me meïsse en guerre.  
38 Bien savez vos que [en]<sup>117</sup> nulle terre  
39 ou fortune nos amenast  
40 ne pot nul<sup>118</sup> faire qu'il menast  
41 ferme concorde entre nos deus.  
42 Acordé nos somes amdeus  
43 plusors foiz, mes tout maintenant  
44 descordoit nostre convenant;  
45 e quant de ce vos *recordez*<sup>119</sup>,

---

<sup>114</sup> proesce] prosce

<sup>115</sup> los] lous

<sup>116</sup> juré] yuré

<sup>117</sup> en] *om.*

<sup>118</sup> nul] nus

<sup>119</sup> recordez] acordez \* *anche se nel manoscritto non è chiara la grafia.*

46 com est que vos vos acordez  
47 a ce que ne porroit durer?  
48 Avant convendroit enmurtier  
49 orgoill, qui tout ce nos fait faire,  
50 qu'en pes alast le nostre afaire.  
51 E neporquant, se Deus me salt,  
52 bien voill que la guerra e l'asalt  
53 de nos deus desormais fine  
54 e qu'il i ait pes bone e fine.  
55 Mes se pes fesomes ensemble,  
56 de nos deus ira, ce me scenble,  
57 come del lou e de l'agnel  
58 qui bevoient a un *ruissel*<sup>120</sup>.  
59 Ge, que sui del mendre pöoir,  
60 porrai ben tost de moi vëoir  
61 ce que li aigniaus vit de soi.  
62 Dejoste vos morai de soi,  
63 qar pris i serai com a peige.  
64 Ja n'i serai ensehur sege,  
65 touz jorz avrai poor e doute  
66 que vostre espée ne me boute  
67 por joer a rechigne-chat.

[212 v] C

68 Adés criem que ge chier n'achat  
69 au dereain ceste concorde.  
70 Ge ne croi mie que descorde  
71 soit trop loing<sup>121</sup> de nos ostelée:  
72 asez tost sera apelée  
73 por nos deus faire ensenble prendre.  
74 L'en porroit ausi tost aprendre

---

<sup>120</sup> ruissel] veussel

<sup>121</sup> loing] loign



75 l'asne a chant[er] et acorder<sup>122</sup>  
 76 con l'en nos porroit acorder,  
 77 qar vos roide, ge orgueilleus,  
 78 vos genu et ge fameilleus,  
 79 vos de batagla desirier,  
 80 ne ge ne m'en puis conscirier<sup>123</sup>.  
 81 Qui i porra metre pes ferme?  
 82 Nus, fors cil qui clot et enferme  
 83 touz le monde en sa<sup>124</sup> deitié.  
 84 Cil, si volt, avra tost traitié  
 85 entre nos deus cele concorde  
 86 que jamés n'i avra descorde;  
 87 e cil de nos deus s'intremette  
 88 in tel guise que il i mette  
 89 ferme concorde e ferme pes,  
 90 que guerre ne viegne jamés.  
 91 Au dereain de cest mien brief,  
 92 vos pri, frans rois, ne vos soit grief  
 93 se a vos ne vins maintenant  
 94 que de vos letres fui tenant.  
 95 Ge ne poi, mes or le porrai:  
 96 o vos asez tost me jondrai,  
 97 a grant ost et a grant pooir  
 98 voi irai desormés veoir.  
 99 Saluz vos mant, saluz vos viegne,  
 100 ce que vos volez vos aviegne.

---

<sup>122</sup> chanter] chant; acorder] aacorder \**La seconda a probabilmente è espunta da un punto sottoscritto.*

<sup>123</sup> consirrer] conseirier

<sup>124</sup> en sa] ensai



## V. Commento ai testi

### 1. Gli aspetti linguistici caratteristici delle lettere

Le lettere, nel complesso, presentano una base linguistica tipicamente francese; tuttavia è evidente, seppure superficiale, una lieve patina di italiano, dovuta al luogo di trascrizione del testo, vale a dire il Nord Italia, ma soprattutto al manoscritto su cui è stato esemplato, ovvero il Canzoniere Estense. Il testo, dunque, in francese, è infarcito di italianismi e, proprio a causa di questo impasto linguistico, può essere definito come franco-italiano: lo studio delle lettere, pertanto, non può esimersi dall'osservazione dei tratti principali di tale idioma<sup>125</sup>.

Per quanto riguarda il vocalismo, peculiare è l'estensione ipercharacterizzante del dittongo *iè* per *è* tonica in sillaba libera: L2, v. 53 *chiee*; la tendenza maggiore, nel franco-italiano, al dittongamento, ha portato all'estensione del dittongo *iè* anche in sillaba chiusa: L1, v. 37 *brief*; L3, vv. 10 e 91 *brief*, v. 48 *enmurtier*, v. 68 *chier*; tale fenomeno è classificabile come un iperfrancesismo. La formazione di questo dittongo irregolare ha comportato alcuni scambi reciproci tra *èi* e *iè*, che, in ambito franco-italiano, risentono, appunto, di una certa interscambiabilità: L3, v. 63 *pèige* per *piège*. Si verifica, nei testi, anche il fenomeno inverso, ovvero la riduzione del dittongo *iè* in *è*: L2, v. 63 *ben*; L3, v. 64 *sege*.

Nel trattamento dei dittonghi, inoltre, si osserva la riduzione della forma francese *où* in *ò*, per interferenza dell'italiano: L1, v. 3 *greignor*, vv. 19 e 36 *doulor*, v. 10 *jor*, v. 89 *onor*, v. 90 *amor*; L3, v. 1 *meillor*, v. 9 *prosse*, v. 18 *dolor*, v. 96 *o*; allo stesso modo, tuttavia, a causa della tendenza del franco-italiano a riservare alle vocali atone il medesimo trattamento delle vocali toniche, si registra anche la riduzione di *ou* a *o*: L1, v. 13 *sormenéz*, v. 35 *secorez*, v. 39 *demorez*; L2, v. 49 *movez*, v. 57 *secorez*; L3: v. 20 *proesce*, v. 29 *porchacier*, v. 67 *joer*. Si riscontra, in più, la riduzione di *oi* a *o*: L2, v. 67 *roaume*; L3, v. 3 *besongn*; e il mancato dittongamento, soprattutto in sillaba tonica, di *a* in *ai* – frequente nei testi del Nord della Francia, ma imputabile a un influsso dell'italiano –, a fronte della normale evoluzione in francese: L2, v. 9 *mas*, v. 20 *lassastes*.

---

<sup>125</sup> Per un'analisi più approfondita delle questioni linguistiche si veda l'*Appendice*.

È comune, nei testi franco-italiani, l'alternanza delle grafie *ai* ed *e*, sia in sillaba atona che in sillaba tonica: L2, v. 31 *fet*, v. 37 *malvès*, v. 54 *resne*; L3, vv. 36, 50, 54, 55, ecc. *pes*, v. 55 *fesomes*.

L'evoluzione di *oi* in *ei*, spesso, ha provocato oscillazioni nelle forme: L2, v. 46 *avroiz*, v. 68 *estoiet*; L3, v. 44 *descordoit*.

Tipica di questi testi è anche la chiusura della *e* pretonica in *i* per influsso del veneto già in fase antica: v. 36 *invie* per *envie*.

Diverse sono le oscillazioni, nel vocalismo, dovute alla presenza di una nasale: l'estensione di *a* in *ai/ei* davanti a nasale: L1, v. 3 *greignor*; la presenza della grafia fonetica *an* per *en* tipica del franco-italiano – anche se le due forme convivono –, sia in sillaba atona che in sillaba tonica (L1, v. 10 *planté*; L2, v. 27 *anemi*, v. 35 *enemi*); la chiusura di *o* in *u* davanti a nasale, fenomeno tipico dell'Italia settentrionale e, in particolare, del Veneto (L2, v. 30 *cunté*, v. 64 *mundes*; L3, v. 24 *unques*, v. 32 *mun*). Le vocali seguite da consonante nasale sono automaticamente nasalizzate; si tratterebbe di allofoni posizionali<sup>126</sup>.

È tipicamente italiana, infine, la desinenza *-a* per il femminile singolare, che troviamo, qui, in due occasioni (L3, v. 52 *guerra*, v. 78 *batagla*).

Per quanto riguarda il consonantismo, si segnalano l'utilizzo della grafia *-z* in sostituzione della dentale o della *-s* etimologica: L1, v. 6 *Faramonz*, v. 33 *pietéz*, v. 34 *amistiéz*; L2, v. 2 *mainz*, v. 39 *touz*, *monz*; lo scempiamento della geminata *ss* > *s*, tratto tipico dei dialetti settentrionali: L1, v. 34 *fausée*; L2, v. 13 *fauseté*, v. 40 *truisent*; l'uso di *sc* per *s* non infrequente in franco-italiano, anche se le due grafie sono compresenti: L2, v. 96 *enscenable*, v. 99 *ensenable*; L3, v. 19 *aspresce*, v. 20 *proesce*; la caduta della consonante dentale finale: L3, v. 12 *par* per *part*, v. 32 *tor* per *tort*; l'utilizzo della *h* per segnalare la presenza di una dièresi, soprattutto nei participi passati: L2, v. 47 *lehue*; L3, v. 5 *vehuz*, v. 16 *ehue*; la resa grafica con *ç* dell'affricata dentale sonora in corrispondenza di *g* + vocale o *j*, tratto tipicamente franco-italiano: L1, v. 5 *ç'*.

Si registra, per la grafia, l'utilizzo di *q/qu* per la *c*, che si pronuncia /k/ nell'avverbio *car*, 'perché', mai reso in questa forma: L1, v. 16 *quar*, v. 24 *qar*; L2: vv. 23 e 104 *qar*; L3, vv. 28 e 63 *qar*, v. 37 *quar*; è caratteristico, inoltre, in due occasioni, l'utilizzo della

---

<sup>126</sup> Renzi 2008: 286.

lettera *k*, in sostituzione del nesso *qu*, che indica una grafia fonetica, in quanto la *q* si pronuncia come /*k*/ e la *u* è muta: L2, v. 104 *ke*; L3, v. 28 *ke*.

La declinazione bicasuale, talvolta, non è rispettata: L2, vv. 1-2 *rois* : *desrois*, v. 2 *mainz*, v. 50 *blasme*; L3, v. 6 *bon*.

Si segnalano, infine, le forme caratteristiche, nei testi, identificabili come italianismi: L2, v. 61 *come*, v. 63 *ben*; L3, v. 18 *dolor*, v. 31 *battu*, v. 52 *guerra*, v. 79 *batagla*, v. 98 *voi*.

## 2. Il contenuto delle lettere

La corrispondenza in versi di Faramon e Meliadus non è un caso isolato all'interno del panorama del *Guiron le Courtois*, ma fa parte di un insieme più ampio di epistole in versi, perlopiù riconducibili al *Roman de Meliadus*. Queste lettere possono essere divise in gruppi sulla base del contenuto; un primo gruppo è composto da tre epistole relative al conflitto tra Meliadus e Artù, a causa del rapimento della regina d'Ecosse, moglie di un alleato di Artù stesso: la prima è indirizzata a Faramon da parte di Meliadus, che gli chiede di prestargli soccorso in quanto è minacciato da Artù; la seconda è la risposta di Faramon; la terza è una missiva di Claudas, re di Bourges, che promette il suo aiuto a Meliadus. Il secondo gruppo è costituito da due missive tra Meliadus e il Buon Cavaliere senza paura, con lo scopo di assicurare ad Artù l'appoggio del secondo contro i Sassoni, che erano prossimi all'invasione di Logres; il terzo gruppo è costituito da due lettere inviate da Faramon e Meliadus per fermare il conflitto tra Artù e Claudas<sup>127</sup>. Le epistole sono accomunate da un senso profondo di moderazione, giustizia e umanità, sentimenti fedeli alla materia e allo spirito dei romanzi di cavalleria<sup>128</sup>.

Questa suddivisione non è tuttavia unanime, poiché Lagomarsini mette insieme le ultime quattro lettere citate, mentre Bertoni e altri, che si sono occupati del testo, anche se parzialmente, come Camus, preferiscono, invece, mettere insieme le tre lettere contenute all'interno del Canzoniere Estense<sup>129</sup>.

Un'altra fondamentale differenza è riscontrata nell'ordine dei testi; se Bertoni, infatti, si limita a seguirne la disposizione nel manoscritto, Lagomarsini, invece, ritiene

---

<sup>127</sup> Bubenicek 2000: 44 – 45.

<sup>128</sup> Lathuillère 1966: 144.

<sup>129</sup> Lagomarsini 2015; Bertoni 1921.

che le posizioni vadano invertite, ovvero che la terza lettera debba occupare il posto della prima, la prima della seconda e la seconda della terza (A-B-C > C-A-B)<sup>130</sup>. Nell'edizione proposta nel capitolo IV<sup>131</sup>, si sceglie, per ovvie ragioni esplicitate in precedenza, l'ordine del manoscritto, anche se, dal punto di vista logico, la disposizione proposta da Lagomarsini sembra seguire una linea più coerente.

Le lettere di Faramon e Meliadus – e più in generale tutto il repertorio delle epistole –, a differenza di quanto accade per altri inserti lirici, hanno un'importante funzione drammatica all'interno della storia, con la quale intrattengono legami molto stretti<sup>132</sup>; le epistole in questione, infatti, trattano delle alleanze diplomatiche e militari di Meliadus durante la guerra del regno di Logres contro i Sassoni. Questa corrispondenza risulta essere la più riuscita di tutto il corpus di inserti versificati del ciclo di *Guiron*.

## 2.1 Personaggi e luoghi delle lettere

La corrispondenza in versi del manoscritto alfa.R.4.4 è detta di Faramon e Meliadus, ma, in realtà, nel testo intervengono anche altri personaggi; di seguito si riporta, in breve, la storia dei protagonisti e dei luoghi che incontriamo nelle lettere<sup>133</sup>.

Il primo a essere citato è Meliadus, il re di Leonois e padre di Tristano, nonché cognato di Marco, re di Cornovaglia; ha la reputazione di essere un cavaliere di grande valore e bellezza, oltre che di eccellente cultore della musica; in varie giostre atterra Tristano, Lancillotto e Guiron. Ha una relazione con la regina di Scozia e con lo sposo di lei ha poi una guerra, nella quale risulta perdente, nonostante il soccorso di amici quali re Marco, Faramon e Claudas, finendo prigioniero di Artù, alleato del sovrano scozzese. Passato al fianco di Artù stesso, insieme combattono contro i Sassoni.

Il secondo a essere nominato è Faramon, un personaggio pseudo-storico, inserito all'interno del *Roman de Meliadus*; egli è il figlio di un servo affrancato dagli antenati di Guiron; riesce a diventare un cavaliere abile e istruito, tanto da giungere a usurpare il trono della Gallia e a proclamarsene il re. In varie occasioni si mostra ostile a Artù e a Ban di Benoit; nei confronti del primo, inoltre, mostra un atteggiamento sprezzante, che spesso lo conduce a perdere di vista i doveri del buon re. È amico di Meliadus, che gli è

---

<sup>130</sup> Lagomarsini 2015: 22.

<sup>131</sup> Cfr. cap. IV, 2.

<sup>132</sup> Lagomarsini 2015: 30.

<sup>133</sup> Alvar 1998: si veda *Meliadus di Leonois, Faramont, Artù, Estrangorre, Logres*.

alleato in varie battaglie; l'amicizia con il sovrano e la sua saggezza sono le caratteristiche peculiari di questo personaggio. È proprio nel *Meliadus* che la figura, a tratti incolore, di Faramon acquisisce una personalità, a partire, tuttavia, dalle esperienze letterarie passate, soprattutto il *Lancelot en prose*<sup>134</sup>.

Un altro protagonista importante delle lettere, che non parla in prima persona, ma è ugualmente più volte citato, in quanto coinvolto direttamente nelle questioni discusse, è Artù, re di Bretagna, figlio di Uterpandragon e di Ygerne e sposo di Ginevra la Bionda, la protagonista della lunga relazione adulterina con Lancillotto. I legami di parentela di Artù sono molteplici e difficili da sciogliere, dato che vanno infittendosi con il progredire del successo della sua vicenda.

Uterpandragon si è invaghito di Ygerne, moglie del duca di Tintagel, suo vassallo, ma senza esserne ricambiato. Quando il duca lascia la corte, Uterpandragon intraprende una guerra contro di lui e una notte ne assume le sembianze grazie alle arti magiche di Merlino, penetra nel castello e si giace con Ygerne, che concepisce Artù. Merlino, che per l'aiuto prestato ha ottenuto che gli venga affidato il bambino, lo consegna ad Antor, perché lo allevi insieme al figlio naturale Keu. Quando Artù raggiunge l'età per essere armato cavaliere, si presenta ai nobili, che devono decidere la successione di Uterpandragon: l'eletto sarà colui che riuscirà a estrarre la spada Escalibur dalla roccia dove è conficcata. Artù è il solo a vincere la prova. Tuttavia le sue origini oscure inducono gran parte dei nobili a rifiutarlo come sovrano, dando avvio a una lunga contesa. Alla fine riuscirà a imporsi, grazie al sostegno di molti giovani cavalieri. La guerra per la riunificazione della Bretagna è complicata dalle invasioni dei Sassoni e dei Giganti, ma il soccorso che gli viene soprattutto da Merlino è determinante perché Artù instauri, infine, la pace nel regno. La storia, così conosciuta, è opera di Geoffrey de Monmouth, che, nella sua *Historia Regum Britannie*, del 1136 circa, è il primo a offrirci un racconto su Artù in forma estesa e coerente, servendosi della storiografia precedente, ma anche delle narrazioni popolari, con il risultato di delineare una favola straordinaria dall'apparenza di vicenda autentica.

In questa cornice narrativa si alternano avventure e peripezie, provenienti dalle opere più varie. Il re ha un ruolo spesso indiretto o marginale e da capo militare passa a essere un modello di re feudale giusto ed equilibrato, centro di una corte esemplare. Nennius,

---

<sup>134</sup> Wahlen 2010: 105 – 110.

storico gallese che scrisse una *Historia Brittonum* intorno all'830, considera Artù come un *dux bellorum* brettone che affrontò i Sassoni in dodici battaglie, sconfiggendoli definitivamente intorno al 500.

La materia di Monmouth viene presentata in francese da Wace nel *Roman de Brut*, nel 1155. Le aggiunte sono numerose e tra esse alcune destinate a grande fortuna letteraria, soprattutto la caratterizzazione cortese del contesto di tante avventure, tipica della letteratura francese e provenzale dei secoli XII e XIII. Sull'opera di Wace si fondono i narratori francesi successivi, come Chretien de Troyes.

Nella seconda e nella terza lettera compare il personaggio del *Bons Chevaliers sans Poor*, la cui identità risulta spesso incerta, in quanto viene raramente chiamato con il proprio nome di battesimo; la sua figura è assimilabile a quella del Brunor della fine del *Tristan en prose*, dove viene descritto come un cavaliere valoroso, capace di affrontare con successo le avventure più pericolose, ma anche di trasformarsi in compositore appassionato di *lais*; è il rappresentante per eccellenza di una concezione sublime della cavalleria, poiché è capace di conciliare armoniosamente amore, lealtà e abilità militari. Nel *Tristan en prose* e nel *Palamedes* egli viene identificato con Brunor le Noir, padre di Dinadan e di Brunor, li Blans, per distinguerlo dal genitore. Nel *Roman de Meliadus* egli non viene mai chiamato con il proprio nome, ma come “Cavaliere dallo scudo rosso” con un leone d'argento rampante sopra<sup>135</sup>.

Per quanto riguarda i luoghi, nella seconda lettera, al verso 2, viene citata Estrangorre, nome attribuito talvolta a una città, talvolta a un regno, a una marca o a una terra di frontiera, vicino alla Rocca dei Sassoni o confinante con il regno di Norgales e il ducato di Cambenic. È indicata come possedimento, tra gli altri, del Buon Cavaliere senza Paura.

Sempre nella seconda lettera, ma più avanti, al verso 67, viene citato Logres, regno dell'Isola di Bretagna solitamente attribuito ad Artù, anche se, alle volte, è messo in relazione con qualche altro personaggio. Per l'estensione parrebbe coincidere con l'attuale Inghilterra, ma è corrente pensarlo circoscritto alla regione di Londra. Il nome di questa terra deriva da Logres o Logrin o Locrinus, uno dei tre figli di Bruto, il primo sovrano della contrada. Nel *Perceval*, Chretien de Troyes narra che Logres era l'antica terra degli Ogres, orchi (non a caso, al verso 68, si fa riferimento proprio al termine

---

<sup>135</sup> Wahlen 2010: 128 – 130.



*ogres*, accostato ai *Sesnes*, i sassoni), e che sarà distrutta dalla lama sanguinante di Longino, sancendo, così, la nascita del legame tra la sorte di quel regno e la vicenda del Graal. Il regno di Logres è detto anche Regno della Ventura e Regno delle Avventure, perché vi hanno luogo, appunto, le imprese del Graal.

Altre figure emergono poi dal contesto narrativo, pur non essendo citate esplicitamente; si tratta di Claudas, re di Bourges, sovrano franco le cui terre vengono devastate dalla violenza di Uterpendragon, e di Yvain, giovane cavaliere, il più leale e il più cortese di tutti quelli dell'entourage di Artù.

## 2.2 *Au noble roi Meliadus*: la prima epistola<sup>136</sup>

La prima lettera contenuta nel manoscritto si colloca nel foglio 211r, sulla colonna B, immediatamente dopo un testo in provenzale di Elias de Barjols, *S'i'l bella·m tengues per sieu*; essa è priva di una rubrica e di una lettera iniziale colorata, anche se, a margine, si intravede una letterina d'attesa, mai realizzata, che doveva costituire, probabilmente, un'annotazione per il rubricatore. Lagomarsini, invece, nonostante sia la prima del manoscritto, inverte l'ordine e preferisce collocarla al terzo posto, seguendo il filo logico e cronologico degli eventi<sup>137</sup>.

Dal punto di vista metrico, lo schema è a coppie di *octosyllabes* a rima baciata e non presenta alterazioni.

Il mittente della lettera è Faramon, mentre il destinatario è Meliadus, al quale il primo chiede aiuto in occasione della guerra intrapresa da Artù contro Claudas<sup>138</sup>, che ha invaso le terre di Ban de Benoïc; è il giorno di Pentecoste e tutti i baroni del regno di Logres si sono radunati per prepararsi a marciare contro il re di Borges, luogo definito, allora, “deserto”, perché era stato completamente distrutto da Uterpendragon. Faramon scrive di propria mano a Meliadus, su richiesta di Claudas, quindi quasi per interposta persona – si potrebbe dire –, affinché egli lo appoggiasse in nome della passata alleanza durante la prima guerra contro Artù; Meliadus si trova in una posizione scomoda, tuttavia decide di aiutarlo<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> Si fa riferimento alla prima epistola contenuta nel manoscritto Mod3 a 211rB.

<sup>137</sup> Lagomarsini 2015: 22.

<sup>138</sup> Lagomarsini 2015: 113.

<sup>139</sup> Lathuillère 1966: 236 – 237.

Dal punto di vista compositivo, già al verso 1 è definito il destinatario dell'opera, *Au noble roi Meliadus*, il quale, proprio in questi primi versi, viene descritto attraverso gli attributi tipici della cavalleria, ovvero la nobiltà, il valore e la magnanimità (v. 1-3), all'interno di una *captatio benevolentiae* accompagnata dalla consueta *salutatio* (vv. 6-7), in cui viene definito il nome del mittente, *ge Faramonz, li rois de France*, che invia il suo *brief* (messaggio) e i suoi *saluz* (saluti), per l'appunto. Ai versi 8-10 si colloca una sorta di preghiera, perché il destinatario goda della gioia perpetua. Subito dopo si colloca una similitudine: Faramon paragona la sua situazione a quella di un *dehaitiez*, un 'malato', che non riesce a mettersi in piedi senza l'aiuto del *mire*, del 'medico'; in questo caso, la medicina di Faramon sarebbe, appunto, Meliadus, al quale si appella per la sua *guerison*. Al verso 21 viene fatta una nuova esortazione al sovrano di Leonois, questa volta giocata, però, su sentimenti più umani, ovvero sull'amicizia (così come anche al verso 30): egli, infatti, viene definito *biaus amis*. Al verso 22 viene per la prima volta citato Artù, il quale è descritto fin da subito con i connotati della forza, come personaggio che incute *poor*, paura, timore, e che rappresenta una reale minaccia.

I versi 21-29 costituiscono il vero centro della lettera, ovvero la parte dedicata alla *narratio*, in cui vengono delineati i motivi effettivi per cui avviene questo scambio epistolare, una richiesta di aiuto di Faramon a Meliadus contro re Artù.

Ai versi 26-27 si colloca una domanda retorica che prevede una risposta ovvia; Faramon, infatti, si chiede chi possa difenderlo contro Artù, se non, per l'appunto, Meliadus, il quale viene nuovamente innalzato per il suo valore, in opposizione al mittente, che, invece, si dice debole di fronte al rivale, andando a estremizzare la propria condizione al fine di persuadere l'amico.

Il distico costituito dai versi 31-32 presenta una rima equivoca, frequente in questi testi; *foiz*, al verso 31, deriva etimologicamente da VICES (FEW XIV, 410b), nel senso di 'volta', all'interno di una locuzione avverbiale, mentre *foiz*, al verso 32, deriva da FIDES (FEW III, 503a), 'fiducia'; questo tipo di rima equivoca viene a creare una paronomasia, così come ai versi 37 e 38 la rima in *brief*, che costituisce un poliptoto, in quanto il termine assume due funzioni sintattiche diverse, pur mantenendo la medesima forma<sup>140</sup>. La stessa rima equivoca tra *foiz* : *foiz* la ritroviamo anche ai versi 25-26 della seconda epistola.

---

<sup>140</sup> Mortara Garavelli 2016: 206 – 210.

Ai versi 32-34 si fa menzione di tutti quei valori che il cavaliere dovrebbe avere per essere degnamente definito tale; questi sono *foiz*, *franchise*, *loiauté* e *pitié*: chi non li possiede non può essere definito un buon amico (v. 34).

La chiusura della lettera è segnalata dall'avverbio *Au darrien*, seguito da una formula di saluto, in cui, tuttavia, si colloca un'ulteriore e appassionata richiesta di aiuto in nome dell'amicizia: "*mostrez que vos soiez amis!*" (v. 40).

Nella tabella che segue si riassumono le caratteristiche positive e negative dei personaggi della lettera. Come si potrà vedere, il coraggioso Faramon viene qui descritto come impaurito di fronte alla minaccia impellente di Artù; questa caratterizzazione, tuttavia, è funzionale all'obiettivo della persuasione nei confronti di Melidus, persuasione favorita, tra l'altro, anche dall'occorrenza, in più punti del testo, di aggettivi e sostantivi particolarmente positivi, che tendono quasi all'adulazione. Il tono di Faramon, infine, è particolarmente patetico e raggiunge picchi di disperazione nella seconda parte della lettera, nel corso dell'appello accorato all'amico contro la ferocia di Artù (vv. 26-31).

	MITTENTE	DESTINATARIO	ALTRI
	Faramon	Meliadus	Artù
ATTRIBUTI	esmaiez (v. 17), dedenz (v. 18), de dolor acorez (v. 36)	noble (v.1), de bontè greignor (v. 3), biaux amis (v. 21),	forz (v. 22)
QUALITÀ	poor (v. 23)	bontè (v.3), fiance (v. 5), valor (v. 28), foiz (v. 31), franchise, loiauté, pitiez (v. 33)	force (v. 27)

Tab. 1

### 2.3 *A vos, a vos, tresnoble roi*: la seconda epistola<sup>141</sup>

La seconda lettera contenuta nel manoscritto occupa i fogli 211 verso, la terza e la quarta colonna, e parte della prima colonna di 212 recto. L'incipit di essa presenta un problema filologico di non poco conto; comparando le due colonne di 211 verso, infatti, si può facilmente notare come la colonna D presenti due versi in più della colonna C, la quale è anticipata da tre linee tracciate nel foglio, ma non completate da una trascrizione; si pensa, dunque, che le righe mancanti dovessero ospitare o un titolo o due versi mai esemplati<sup>142</sup>.

Dal punto di vista metrico, anche questo testo, come quello che lo precede, è composto da versi *octosyllabes* a rima baciata; esso, tuttavia, presenta un paio di particolarità, che vanno a violare, apparentemente, la perfezione delle rime. Ai versi 11 e 29, infatti, pare che il copista abbia commesso un errore; nel primo caso, infatti, il verso dovrebbe rimare con *faintié*, ma, in realtà, l'ultima parola del verso 11 è l'avverbio *tres*; come si può vedere da un'analisi della riga, tuttavia, tra *vostre* e *grant* c'è un simbolo, “ε”, che sembra segnalare una dimenticanza; tale dimenticanza può ben essere colmata dall'avverbio posto alla fine del verso, in quanto, antepoendolo, *faintié* si troverebbe a rimare, correttamente, con *amistié*<sup>143</sup>. Allo stesso modo può essere spiegata l'anomalia al verso 28, in cui *me* viene trascritto alla fine del verso per una dimenticanza, segnalata in maniera analoga al verso 11; anche qui, grazie allo spostamento del pronome, la rima tra *bonté* e *cunté* risulta perfetta.

Il mittente della lettera è Meliadus, che si serve della mediazione di Yvain per far recapitare la missiva, mentre il destinatario è il Buon Cavaliere senza Paura, al quale viene richiesto di aggregarsi all'armata di re Artù. La situazione è complessa ed è giocata sui rapporti di cavalleria tra i personaggi: Artù è in difficoltà, in quanto il regno di Logres sta per essere invaso dai Sassoni e lui ha bisogno di altre forze da mettere in campo; si appella, dunque, al Buon Cavaliere, che, però, rifiuta categoricamente di aiutarlo, in quanto ha fatto prigioniero Meliadus *si villainement com se ce fust un larron*; nonostante sia un suo acerrimo nemico, è comunque un cavaliere valoroso, pertanto, finché non sarà liberato, il Buon Cavaliere nega il suo soccorso. Artù, allora,

---

<sup>141</sup> Si fa riferimento alla seconda lettera contenuta nel manoscritto Mod3 a 211vC-212rA.

<sup>142</sup> Per la questione si rinvia al capitolo III.

<sup>143</sup> Si rinvia all'*Appendice* per un commento più approfondito.

libera Meliadus, che, pur vedendo nel Buon Cavaliere senza Paura il nemico per eccellenza, riconosce che gli deve la vita; così gli invia una missiva con il sigillo di Artù, pregandolo di combattere in loro difesa contro i Sassoni<sup>144</sup>. Come si può dedurre dal contesto narrativo appena delineato, sembra evidente che questa lettera preceda logicamente e cronologicamente la prima trascritta nel nostro manoscritto.

Dal punto di vista compositivo, il destinatario della lettera viene citato già nei primi versi, attraverso un'esortazione tipica dello stile epistolare; questa volta, tuttavia, non viene fatto il nome del ricevente, ma esso viene definito attraverso la perifrasi *roi d'Estrangorre*, che noi sappiamo essere il Buon Cavaliere senza Paura; egli viene fin da subito connotato con i tratti della nobiltà, della forza e dell'orgoglio (vv. 1-3); anche qui, quindi, la *salutatio* rivolta al destinatario assume i toni di una *captatio benevolentiae*. Il mittente, Meliadus, si nomina al verso 4; egli, nonostante i trascorsi burrascosi con il Buon Cavaliere, si definisce suo *amis*, *home lige* e *sers*. Il verso 6 è particolarmente significativo, in quanto il genere della lettera in versi sembra darsi, qui, una autodefinizione; parlando, infatti, del suo scritto, Meliadus ne specifica la natura lirica, attribuendogli la caratteristica di *letres par vers*. Ai versi successivi continua un lungo elogio dei meriti del Buon Cavaliere nei confronti di Meliadus, che rammenta il grande atto di cortesia che gli ha dimostrato intercedendo con Artù per la sua liberazione; è una parte intrisa di elementi che rimandano alla lealtà e all'amicizia, ma anche alla cavalleria, come si cita al verso 21 (*por honor de chavalerie*), valori che hanno permesso al re di Leonois di avere salva la vita; si fa più volte riferimento, infatti, all'assenza di falsità, di menzogna, di ripensamento e, al contrario, alla presenza di fede, bontà, gentilezza e generosità.

Come già citato per la prima lettera, anche qui troviamo una serie di rime equivoche; oltre a quella ai versi 25-26, seguita, tra l'altro, dalla rima tra *anemi* e *ami*, due termini opposti, che, in posizione forte, accentuano la loro contrapposizione, è equivoca anche la rima tra *in vie* ed *invie* – seguendo la grafia del manoscritto –, che troviamo ai versi 35 e 36; nel primo caso si tratta di un complemento di luogo (*en + vie*, secondo la grafia moderna), mentre nel secondo del sostantivo 'invidia'; un altro caso di equivocità si trova ai versi 49 e 50, dove la rima *cort : cort* crea una paronomasia.

---

<sup>144</sup> Lathuillère 1966: 228 – 231.

Al verso 36 e seguenti si insiste sull'eccezionalità dell'accaduto per preparare il terreno alla richiesta di alleanza con Artù, con lo scopo di porre fine al disonore che infesta il regno (v. 50); Meliadus mira, dunque, al rispetto di quegli stessi ideali di cui il Buon Cavaliere si è fatto portatore facendolo liberare, ideali che non lo possono lasciare indifferente di fronte al pericolo imminente. Dal verso 48 in poi, infatti, troviamo la vera e propria richiesta di aiuto, condotta attraverso l'utilizzo dell'imperativo (*metéz*, v. 48; *movéz*, v. 49; *venéz*, v. 55; *seccoréz*, v. 57); tutti questi verbi, inoltre, sono verbi d'azione e ciò testimonia l'impellenza e l'urgenza di agire subito.

Artù viene nominato per la prima volta al verso 52 e il suo nome viene ribadito altre due volte, ai versi 57 e 89, insieme al titolo di *bon roi*, per ribadire, ancora una volta, il dovere di unirsi alla sua armata, perché guidata da un uomo giusto.

Gli avversari, invece, i *Sesne*, vengono menzionati al verso 59 e, ancora, ai versi 68 e 76; al verso 97 si fa riferimento all'*henemis de Sessoigne*, Arioohan, il capo dei Sassoni. Il loro nome è accompagnato da termini negativi; nella prima occorrenza i Sassoni sono paragonati a delle bestie – e, in seguito, a delle capre –, mentre nella seconda a degli orchi, così da definire bene la differenza tra Artù, e i suoi alleati, e gli avversari.

Al verso 70 Meliadus, per ricevere aiuto, fa leva sull'umanità del Buon Cavaliere, che viene descritto come l'unica speranza contro i nemici. Al verso 87 tale richiesta viene ribadita, questa volta in nome della riconoscenza dovuta a re Artù per aver esaudito le sue preghiere e aver liberato Meliadus; ancora una volta si fa appello all'*honor*, all'*amor* e alla *franchise* (vv. 89-92).

La formula di saluto è, anche qui, introdotta dall'avverbio *au derain*; gli ultimi versi servono al mittente per ribadire le qualità del destinatario e a proclamarsi nuovamente suo amico. Ai versi 101-102 c'è l'ultimo caso di rima equivoca; il termine *chartre*, infatti, nella prima occorrenza vuol dire 'prigione', nella seconda 'lettera'; anche qui viene a costituirsi una paronomasia.

La lettera è più lunga della precedente e presenta più appelli all'attenzione del destinatario; il Buon Cavaliere senza Paura, infatti, viene incalzato da Meliadus ben cinque volte con la formula *Amis* (vv. 16, 26, 41, 62, 87); il fatto, che sembra normale all'interno di uno scambio epistolare, è in realtà singolare, se pensiamo che si tratta di una corrispondenza tra due nemici giurati; tale stranezza è tuttavia risolta dal ricorso agli ideali di cavalleria, che Meliadus e il Buon Cavaliere condividono; al verso 62,

infatti, quest'ultimo, viene esortato a ricordare la propria essenza di uomo leale. Lo stile di tutta la lettera, dunque, si configura come l'appello accorato di un cavaliere, e, prima di tutto, di un uomo, grato a chi l'ha fatto liberare, ma anche a chi ha permesso la sua liberazione, in nome del quale scrive queste parole; se la prima parte della lettera si configura come un lungo elogio del Buon Cavaliere e delle sue qualità morali, e ne vengono tessute le lodi, la seconda parte è, piuttosto, una *petitio* di aiuto prolungata, giocata sui sentimenti di riconoscenza reciproca e di necessità impellente.

	MITTENTE	DESTINATARIO	ALTRI	
	Meliadus	Buon Cavaliere	Artù	Sassoni
ATTRIBUTI	amis (v. 4), home lyge, sers (v. 5), entier, verai (v. 9) <sup>145</sup>	noble (v.1), bon ami (v. 28)	bon (vv. 57, 89)	bestes (v. 61), ogres (v. 68), chetis (v. 83)
QUALITÀ		desroi (v. 2), otguill (v. 3), cortoisie (vv. 15, 27), chavalerie (v. 21), bonté (v. 29), franchise (vv. 34, 92), gentilise (v. 44)	amor (v. 90)	pooir (v. 85)

Tab. 2

#### 2.4 *Au meillor roi que ore vive*: la terza epistola<sup>146</sup>

La terza epistola si trova nel foglio 212r, colonne A e B, e 212v, colonna C; la colonna D è vuota, mentre a 213r comincia il *Tezaur*, in provenzale, di Peire de Corbiac. Anch'essa, al primo verso, presenta una letterina d'attesa, *a*, probabile

<sup>145</sup> Attributi riferiti al suo *cuor*, quindi a Meliadus stesso.

<sup>146</sup> Si fa riferimento alla terza lettera contenuta nel manoscritto Mod3 a 212rA-212vC.

annotazione del copista per il rubricatore per la realizzazione di un capolettera o di una lettera colorata, poi mai realizzata; pertanto valgono le stesse considerazioni già fatte per la prima epistola.

Dal punto di vista metrico, anche la terza lettera è composta da coppie di versi *octosyllabes* a rima baciata.

Il mittente della lettera è il Buon Cavaliere senza Paura, mentre il destinatario è Meliadus; si presenta, dunque, la situazione opposta rispetto alla lettera precedente, della quale la presente costituisce una risposta; ancora una volta è Yvain a fare da intermediario tra i due protagonisti. Il Buon Cavaliere si dimostra disponibile all'alleanza con Artù, dopo la richiesta fatta da Meliadus, nella missiva precedente.

Dal punto di vista compositivo, il primo verso è, ancora una volta, occupato dalla definizione del destinatario, che, tuttavia, non viene nominato direttamente, ma attraverso una perifrasi che presenta i tratti della *captatio benevolentiae*, che, quindi, in questi testi, svolge la funzione di *exordium*; a differenza che negli altri casi, dove l'adulazione doveva servire come mezzo di persuasione, qui non ce ne sarebbe motivo, in quanto la lettera costituisce una risposta a una richiesta; si denota, allora, che la tecnica di esordire con una *captatio* è, in realtà, una consuetudine dello stile epistolare. Meliadus viene descritto come il *meillor roi* vivente e il più *vaillant* mai visto (vv. 1-5). Al verso 7, invece, troviamo la definizione del mittente, che si presenta in terza persona come *qui Senz Poor est noméz*, quindi come 'colui che Senza Paura è chiamato'. Al verso 10 viene esplicitata la natura del testo, che si configura, appunto, come una lettera, un messaggio, un'occasione per porgere al ricevente i propri saluti; anche questa epistola, dunque, segue lo stesso schema delle altre e presenta una *salutatio* (*li envoie mil saluz*, v. 11); il termine *saluz*, 'saluti' (v. 11), inoltre, crea un gioco di parole con *saluz*, 'salute', del verso 12; si tratta di una forma di paronomasia, ovvero quella figura retorica di parola che accosta due termini aventi una qualche somiglianza fonica, dovuta o meno all'etimologia (in questo caso sì), ma che sono diversi nel significato<sup>147</sup>. I giochi di parole, in questi testi, sono spesso utilizzati in rima, tant'è che, nel distico successivo, troviamo un poliptoto, in quanto il termine *confort* viene prima utilizzato come sostantivo e poi come verbo<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> Mortara Garavelli 2016: 206 – 208.

<sup>148</sup> Mortara Garavelli 2016: 208 – 210.



Ai versi 15-16, si fa riferimento all'episodio che ha fatto scaturire l'indignazione del Buon Cavaliere, ovvero la prigionia di Meliadus, sovrano valoroso; la reclusione, infatti, viene definita *contre reison*, insensata, e proprio questo ha causato un raffreddamento dei rapporti con re Artù, accusato di non essere un re giusto<sup>149</sup>.

Ai versi successivi viene fatto un nuovo appello all'attenzione del destinatario, ancora una volta descritto come re potente e valoroso (v. 17); le incomprensioni tra i due, infatti, suggerite ai versi 18 e 19 e frutto di un conflitto dalle antiche radici, non nascondono altro che una profonda stima reciproca, ribadita anche nei versi che seguono, che costituiscono una sorta di risposta, a distanza, alla *captatio benevolentiae* fatta da Meliadus nei confronti del Buon Cavaliere nella missiva precedente.

I versi seguenti (vv. 25-35) costituiscono un passaggio interessante dal punto di vista retorico; viene introdotta, infatti, una sorta di *concessio*, ovvero viene presa per vera l'ipotesi, sostenuta dall'avversario, che colui che parla, il Buon Cavaliere, sia stato la ragione della sua liberazione, poiché avrebbe fatto da mediatore con re Artù (vv. 25-26: *e dites que fustes delivre par moi*); ai versi successivi, invece, vengono apportate tutte le ragioni per cui questo non sarebbe stato possibile, prima fra tutte la profonda inimicizia tra i due; tuttavia, date le premesse e le informazioni che ci vengono trasmesse dalla tradizione del *Guiron*, sappiamo che il Buon Cavaliere ha messo Artù di fronte a una scelta, vale a dire la liberazione di Meliadus in cambio della sua alleanza, che, altrimenti, non avrebbe ottenuto; continua, dunque, il gioco di equilibri tra amicizia e inimicizia, i cui confini si sovrappongono in nome degli ideali cortesi tipici dei protagonisti della materia arturiana<sup>150</sup>.

Dal verso 48 si apre quello che possiamo definire il corpo della lettera, ovvero la parte dedicata alla *narratio*, in cui si delinea finalmente l'argomento saliente di tutto il testo, cioè la risposta del Buon Cavaliere senza Paura alla richiesta di Meliadus. Il primo si pone come obiettivo principale la pace, concetto che viene ribadito, direttamente o indirettamente, tre volte nel giro di pochi versi: v. 50, *pes*; vv. 52-53, *la guerre e l'asalt [...] desoremés fine*; v. 54, *pes bone et fine*. A sottolineare la necessità di una pace duratura e gli ostacoli al conseguimento della stessa, inserisce una similitudine di carattere favolistico all'interno del discorso (vv. 55-63): la situazione dei

---

<sup>149</sup> Lathuillere 1966: 228 – 230.

<sup>150</sup> Lagomarsini 2015: 179.

due protagonisti viene paragonata a quella di un lupo e di un agnello che bevono a un ruscello; sono qui evidenti gli echi della tradizione greca e latina, da Esopo a Fedro, in cui la favola vuole mettere in luce la prepotenza dei più forti che opprimono i giusti con falsi pretesti; il lupo, infatti, nella storia, si mangia l'agnello in nome della colpa, ingiustamente imputata a suo padre, di avergli recato delle offese. Il Buon Cavaliere senza Paura e Meliadus, in effetti, sono nemici proprio a causa delle ostilità tra i loro padri e, inoltre, il primo si paragona proprio all'agnello, che subisce le angherie del lupo, passando per la vittima, definendosi *del mendre pooir*, 'di minor potenza'; secondo lui, infatti, è impossibile che coesistano due paladini della cavalleria. In realtà sappiamo che l'inimicizia tra i due era reciproca e che il Buon Cavaliere era potente e valoroso tanto quanto Meliadus, quindi, dicendo qualcosa che non corrisponde ai fatti utilizza il topos della falsa modestia. Il nostro autore potrebbe essere venuto direttamente in contatto con la favola attraverso una traduzione di essa in antico francese<sup>151</sup>.

Al verso 67 viene inserita una metafora con riferimento al mondo animale; questa volta il Buon Cavaliere senza Paura definisce il proprio atteggiamento come quello di un gatto, che di fronte a una situazione di paura e di inquietudine reagisce in modo aggressivo, digrignando i denti e mostrando le unghie in segno di difesa. Per rimanere nell'ambito delle figure di significazione<sup>152</sup>, al verso 75 troviamo un altro paragone, ancora una volta legato al mondo animale; si mette a confronto, qui, la capacità di apprendimento dell'asino con la condizione dei due personaggi, che devono riuscire, in qualche modo, a trovare un accordo; l'impresa di insegnare all'asino a 'cantare' e a 'fare accordi' è disperata, così come sembra impossibile l'eventualità che i due possano essere in sintonia; è da notare, inoltre, come venga utilizzata l'immagine della musica nel primo termine di paragone, l'asino, per indicare proprio la mancanza di armonia, quindi di "accordo" – termine del linguaggio musicale – nel secondo, ovvero i due nemici/amici: questa accuratezza fa acquisire al testo uno spessore stilistico di un certo rilievo.

---

<sup>151</sup> Cfr. *Ysopet* di Marie de France, del XII secolo e che si rifà, a sua volta, a un volgarizzamento in antico inglese, in cui è contenuta la favola *Del lu e de l'aignel*.

<sup>152</sup> Mortara Garavelli 2016: 145.

I versi che seguono, da 77 a 80, sono costruiti in parallelo e attraverso un andamento binario di coppie oppositive di aggettivi, che sottolinea la diversità tra i due, l'uno *roide*, l'altro *orguilleus*, uno *genu*, l'altro *fameilleus*, l'uno desideroso di battaglia, l'altro completamente disinteressato. Tale successione di versi viene coronata dall'introduzione di una domanda retorica, che, ancora una volta, torna sul punto centrale della questione, ovvero sulla pace e sull'identità del possibile pacificatore. Secondo il Buon Cavaliere, nessuno può adempiere a questo compito se non chi mette da parte le inimicizie in nome della necessità. Attraverso questa affermazione, egli prepara il terreno per l'ormai prossima dichiarazione di intenti. I versi successivi, infatti, sono dedicati alla definizione dei tratti di colui che dovrebbe portare la pace e la concordia, affinché la guerra non infesti più il regno (vv. 89-90).

La conclusione della lettera si divide in tre parti: la prima, vv. 91-94, è introdotta, per l'appunto, dall'avverbio *Au dereain*, allo stesso modo delle altre lettere; essa si configura come una sorta di *excusatio*, in cui il mittente chiede perdono per non aver risposto prontamente alla lettera. La seconda parte della conclusione, invece, è la risposta definitiva alla richiesta fatta da Meliadus nella missiva precedente; il Buon Cavaliere senza Paura, infatti, si mostra disponibile ad andare in suo soccorso e a unirsi all'armata di Artù, come aveva promesso a patto della liberazione di Meliadus stesso. L'ultima parte (vv. 99-100) è di congedo e di augurio, affinché il destinatario possa vedere realizzati i suoi obiettivi.

La lettera, dunque, si sarebbe potuta ridurre agli ultimi versi; tutto il resto è un contorno, che serve a contestualizzare la scena, che, è bene ricordarlo, si colloca all'interno di un contesto ben più ampio, ovvero quello del romanzo di Meliadus, a sua volta facente parte della tradizione del *Guiron*; è opportuno, dunque, inserire, anche all'interno dei testi in versi, dei riferimenti più ampi alla storia, come appigli per il lettore, al fine, così, di destreggiarsi più facilmente nella trama generale del testo.

	MITTENTE	DESTINATARIO
	Buon Cavaliere	Meliadus
ATTRIBUTI	sanz poor (v. 7), orguilleus (v. 77), fameilleus (v. 78)	meillor (v.1), vaillant (5), bons (v. 6),

		roide (v. 77), genu (v. 78), de bataille desirier (v. 79)
QUALITÁ	saluz (v. 12), confort (v. 13), del mendre pooir (v. 59), pooir, doute (v. 65)	pooir, valor (v. 17), bonté, proesce (v. 20)

Tab. 3

## 2.5 Analogie con le altre lettere della tradizione guironiana

Le lettere condividono diversi aspetti sia tra loro che con gli altri testi dello stesso genere aventi i medesimi protagonisti; innanzitutto risulta evidente una comunanza nello stile e nella struttura, che, tuttavia, dipende dalle regole formali del genere: la *salutatio* sotto forma di *captatio benevolentiae*, la ripetizione, talvolta funzionale a creare un effetto musicale, la *petitio* prulungata e le esortazioni al destinatario, ripetutamente invocato<sup>153</sup>; non è da trascurare, come elemento ricorrente, anche l'inserzione di figure retoriche come la metafora e il paragone, ma anche paronomasie, poliptoti e rime equivoche.

Tra le varie lettere della tradizione guironiana, inoltre, ci sono dei richiami testuali molti forti; prendiamo, ad esempio, la corrispondenza poetica di Meliadus durante la guerra contro Artù, causata dal rapimento della regina d'Ecosse, moglie di un suo alleato, contenuta nel manoscritto Ludwig XV, 6<sup>154</sup>, copiato nel Nord Italia, probabilmente nei paraggi di Bologna, intorno al 1350, e recante tre lettere<sup>155</sup>; questi dati bastano già di per sé a suggerirci verosimilmente dei movimenti di interazione tra il codice in questione e il Canzoniere Estense e, quindi, delle potenziali analogie.

Innanzitutto la prima e la terza lettera cominciano con la formula *A vos*; la seconda lettera di Mod3, come abbiamo già avuto modo di approfondire, presenta un problema filologico, ma il fatto che ci sia un'altra testimonianza in cui l'incipit è lo stesso, è un punto a favore dell'ipotesi che anche nel nostro caso questo sia l'inizio reale.

<sup>153</sup> Bubenicek 2000: 48 – 49.

<sup>154</sup> G 135 a-b; G 135c – 136a; G 137 a-b.

<sup>155</sup> Bubenicek 2000: 55 – 60.

Mod3 212v C: *A vos, a vos, tres noubles roi*

G 135r A: *A vos, riche roi Faramont*

G 137r A: *A vos, frans rois Melyadus*

Inoltre, ogni qual volta si faccia una nuova invocazione al destinatario, le forme utilizzate sono analoghe in entrambi i manoscritti: *amis, chier ami, biaux ami*.

Mod3 211r B: *biaus amis* (v. 21), *amis* (v. 30)

Mod3 211v C – 212 r A: *amis* (vv. 16, 26, 41, 62, 87), *chier ami* (v. 103)

G 135 A-B: *chier ami* (v. 5), *biaux ami* (v. 19), *amis* (vv. 38, 54)

Anche le formule di preghiera sono analoghe, con un costante ricorso all'imperativo, soprattutto *venez* e, una volta, anche all'avverbio *senz delaiement* (G 135 A-B, v. 56; Mod3 212r A, v. 95), forme volte a segnalare l'urgenza dell'intervento, che, per l'appunto, è l'oggetto delle lettere in questione.

Un paio di versi che rimarcano la necessità di ricevere soccorso, inoltre, sono costruiti in maniera speculare:

Mod3 211r C, vv. 8-9: *Autre chouse ge ne demant | fors qu'il ait et bien et santé*

Mod3 212r A, vv. 87-88: *Amis, ne vos quier autre don | fors que vos rendez guerredon*

G 135 A-B, vv. 61-62: *Qe m'en rendez le guerredon, | je ne vos demant autre don*

La seconda lettera è quella che presenta meno punti di contatto con le altre e con le epistole della nostra corrispondenza, in quanto costituisce una risposta a una richiesta; tale fatto la pone in affinità contenutistica con la terza del Canzoniere Estense, anch'essa recante meno punti in comune con le altre del manoscritto stesso. La lettera (G 135c – 136a), rispetto ai toni colloquiali e amichevoli delle altre, presenta un tono più solenne: l'interlocutore, infatti, viene chiamato più formalmente *sire* e *rois*.

## 2.6 Le tematiche generali

Le tre lettere della corrispondenza in versi di Faramon e Meliadus appartengono, come già abbiamo avuto modo di vedere, a una tradizione in prosa ben più vasta; tale tradizione, del ciclo di *Guiron le Courtois*, rientra all'interno della materia generale del romanzo arturiano o, meglio, romanzo di cavalleria, con il quale, dunque, condivide le

tematiche. Le tre epistole, a loro volta, si inseriscono all'interno di questa temperie culturale e sono portatrici, nel loro piccolo, di quegli stessi ideali di ampio respiro presenti nel romanzo. La tematica della guerra, annessa alla reciproca fedeltà tra compagni d'armi e all'onore, che sono gli argomenti di base di questi componimenti, è un elemento che avvicina il genere del romanzo a quello della *chanson de geste*; se, infatti, il primo mette insieme l'aspetto dell'avventura e quello del fantastico, la seconda, invece, è specializzata nella narrazione di battaglie in nome di ideali più alti, primo tra tutti il sentimento cristiano; anche qui abbiamo, per l'appunto, una sorta di appello a un dio (L3, v. 51: [...] *se Deus me salt*).

Le lettere, pur risentendo di diverse analogie e di una struttura perlopiù codificata, non prescindono dalle differenze caratteriali dei protagonisti, che influenzano inevitabilmente lo stile del discorso con la loro personalità<sup>156</sup>; pertanto, ai toni accorati che accomunano le prime due lettere, si contrappone un tono più distaccato nella terza lettera, che non è un appello, una richiesta spassionata di aiuto, bensì una risposta, la quale, quindi, non necessita di tutti quegli ornamenti retorici, che, seppure presenti, sono in minor misura.

In primo luogo i personaggi sono dei cavalieri, pertanto la loro esperienza di vita non può prescindere dalla guerra, e, in quanto tali, non possono che essere definiti attraverso i connotati della forza, dell'onore e del valore; il punto focale della corrispondenza è l'urgenza di stipulare nuove alleanze, al fine di raggiungere la pace, e proprio lo scambio epistolare tra alleati è una caratteristica delle negoziazioni diplomatiche tra i sovrani soprattutto in tempo di guerra.

I termini legati a tale area semantica si affollano all'interno delle lettere, sia sotto forma di aggettivi, sia di sostantivi astratti; il termine *fors* per definire i sovrani occorre solo una volta come attributo di Artù, mentre il femminile astratto *force* ricorre due volte; l'area semantica della forza è rappresentata anche dai termini *esforce*, in rima, tra l'altro con *force*, quindi con una pregnanza maggiore (L1: vv. 27-28), e *effors* (entrambi 1 occorrenza). Più spesso, invece, è utilizzato il sostantivo *poir* (6), nel senso di 'potenza', usato come sinonimo di forza. Altre caratteristiche che fanno dei protagonisti delle nostre epistole degli eroi cortesi sono il *valor* (2 occorrenze), 'valore', e la *proesce* (3), la 'prodezza', il 'coraggio', che fanno da contraltare ai sentimenti come la paura,

---

<sup>156</sup> Cfr. Bubenicek 2000: 51.

l'incertezza e l'inquietudine, che pure albergano nei loro cuori, timorosi per l'avvento del nemico, e che li rende molto più umani.

In secondo luogo si fanno portavoce degli ideali di cortesia come l'amicizia, la stima e il rispetto reciproco, virtù tipicamente cortesi. Le tre lettere sono infatti costruite sotto il segno della grande amicizia tra i personaggi o, comunque, della stima vicendevole, che si manifesta attraverso la cortesia nei modi e nelle parole; questo dato è immediatamente evidente se osserviamo la ricorrenza con cui compare il termine *amis* (11 occorrenze) e *amistié*, *amor* e simili (soprattutto nelle prime due epistole). Di contro, sono pure numerose le occorrenze del termine *anemi* (7), sia per indicare l'altro, il 'cattivo', sia per indicare talvolta Meliadus, talvolta il Buon Cavaliere, che erano legati da un rapporto di equilibrio stabile tra inimicizia e stima reciproca. È rilevante, infatti, la presenza dei sostantivi astratti femminili strettamente legati alle virtù cortesi: *bonté* – e gli aggettivi della stessa area semantica, come *bon* (9 occorrenze) o *noble* (2) –, *franchise* (5), *foiz/fiance* (3), *lealté/loiauté* (2), *cortoisie* (2), *chavalerie* (2), *pietéz* (2), *gentilise* (1) e *vertu* (1). Gli aggettivi, in particolare, presentano un maggior numero di occorrenze; ciò è dovuto al fatto che essi fanno spesso parte di frasi fatte o di attributi assegnati ai personaggi, anche senza una particolare valenza semantica; è questo il caso dell'aggettivo *bon*, utilizzato quasi sistematicamente davanti al sintagma *rois Artus*; talvolta la funzione degli aggettivi è anche quella di riempitivi del verso; in questo caso, tuttavia, data la frequenza con cui compaiono termini legati all'ambito della cortesia, è verosimile pensare che si tratti di caratteristiche realmente attribuite ai personaggi e funzionali alla *captatio benevolentiae* tipica dello stile epistolare.

Di seguito si propone una tabella esplicativa delle occorrenze dei vari termini appartenenti a specifici ambiti semantici: la cortesia, la forza e la debolezza.

CORTESIA	<i>Occ.</i>	FORZA	<i>Occ.</i>	DEBOLEZZA	<i>Occ.</i>
Amis	11	pooir	7	poor	2
Franchise	5	force	2	dote	1
Bonté	4	fors	1	doutance	1
Bon	4	esforce	1		
foiz/fiance	3	effors	1		
Proesce	3				

amistié	2				
lealté/loiauté	2				
cortoisie	2				
chavailerie	2				
pietéz	2				
valor	2				
noble	2				
gentilise	1				
amor	1				
vertu	1				

Tab. 4

Nel complesso, dunque, la corrispondenza presente ci permette di dipingere un quadro generale delle caratteristiche del cavaliere e sovrano all'interno dell'ambito del romanzo arturiano: egli si configura come un uomo tutto d'un pezzo, forte e valoroso, capace di prendere decisioni giuste, anche se contrarie al pensiero comune, come il Buon Cavaliere senza Paura, di tornare indietro sui propri passi in nome del bene collettivo, come Artù, ma anche capace di saper chiedere aiuto e di provare paura senza vergogna, come Faramon e Meliadus; si tratta, dunque, di personaggi squisitamente umani, portatori solo in minima parte di quegli ideali eroici tipici dei paladini della Fede, ai quali vengono anteposte le virtù cortesi che fanno dell'uomo un vero cavaliere.



## Conclusione

Grazie allo studio condotto sulle lettere in versi di Faramon e Meliadus, sul loro contenuto e sulla loro lingua, è stato possibile assegnare loro una definizione e collocarle a pieno titolo, quindi, all'interno della tradizione del genere epistolare – data la loro struttura e la loro portata tematica, perfettamente in linea con questo tipo di prodotti letterari, ormai formalizzati, nel Medioevo – e nella “costellazione” di testi attribuibili alla tradizione franco-italiana, che, come abbiamo avuto modo di vedere, è vasta e presenta confini labili, dipendenti, talvolta, dal grado di italianità dei testi stessi, che può essere più o meno elevato; in questo caso, pur risentendone in scarsa misura, il testo presenta degli elementi linguistici tipicamente italiani, soprattutto del nord, e lo stesso manoscritto dal quale è tramandato risulta essere stato esemplato in Italia settentrionale.

La scelta di curare un'edizione critica rimanendo attinenti il più possibile al testo di partenza è risultata vincente, in quanto ci ha permesso di scorgere, fin da subito, quei tratti che divergono dalla norma francese e sui quali ci si è interrogati in sede di Appendice, riscontrando, appunto, una propensione per l'italiano mescolato agli idiomi d'oltralpe. Le lettere, infatti, fanno parte di un contesto ampio, ovvero quello della tradizione del *Guiron le Courtois* in Italia, le cui opere principali sono il *Palamedes* e la compilazione di Rustichello da Pisa, il *Meliadus*, su di esso basata, punti di partenza per la trasmissione della materia arturiana nel nostro Paese. Oltre ad appartenere a una specifica tradizione di testi, infine, la nostra corrispondenza presenta tutti i caratteri del clima sociale e culturale in cui è stata tramandata, in quanto rispecchia pienamente i valori cortesi del mondo medievale.

Da una parte, quindi, le nostre epistole si collocano sulla scia della tradizione, per il loro contenuto, dall'altra, invece, si configurano come una testimonianza unica, per la lingua, come tutti i testi in franco-italiano, diversi l'uno dall'altro e, pertanto, oggetto di continui studi.



## Appendice

### 1. Annotazioni all'edizione critica

Lettera 1: *Au noble roi Melyadus* [211r B]

v1 *Au* Si aggiunge la A], annotata a margine dal copista, come proposta per il rubricatore (cfr. Bertoni 1921, 188); la stessa formula, indicata in modo analogo, si ritrova a 212rA.

v2 *nus* Pronome indefinito, dal latino *nullus*, si è conservata la forma *nus* per il nominativo singolare.

v3 *greignor* da GRANDIOR, comparativo di *grand*; in antico francese *graignour* > *greignour* > *greignor*; il dittongo *ou* si riduce a *o* per interferenza dell'italiano, mentre è comune l'estensione di *a* in *ai* – *ei* davanti a nasale anche in sillaba chiusa per analogia con la normale evoluzione in sillaba aperta.

v4 *tiegn* da *tenir*, 1<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo presente; lat. TENEO > fr. a. *tieng/tienc/tien/taing* > fr. mod. *tiens*; /gn/ è la resa grafica della nasale palatale, costruita sul tema del congiuntivo presente (Lanly 1995, 316; Morlino 2017, 96).

v5 *ç'* Resa grafica dell'affricata dentale sonora in corrispondenza di *g* + vocale o *j*; variante delle grafie francesi *ge*, *je*; tratto tipicamente franco-italiano (Palumbo-Beretta 2015, 23; Morlino 2017, 89).

v6 *Faramonz* In franco-italiano (ma anche in provenzale e in francese antico), la *-z* occorre con una certa frequenza nei gerundi e nei participi presenti, in sostituzione di una dentale o della *-s*; qui, per analogia, passa al nome proprio *Faramond*; tuttavia la *-z* può occorrere sporadicamente anche in assenza della dentale; il nome di *Faramond*, infatti, è attestato in tre modi: *Pharamon/Pharamond/Faramond*.

v7 *mant* da *mander*, 1<sup>a</sup> persona dell'indicativo presente; lat. MANDO > fr. a. *mant*, poi *mande* (per analogia con la seconda e la terza coniugazione) > fr. m.

*mande*; comune evoluzione nella dentale sorda –t, mentre l’influsso dell’italiano causerebbe la conservazione di –d.

v10 *planté* Forma possibile per *plenté*, sostantivo femminile; infatti *planté* è attestato come participio passato di *planter*, col significato di ‘piantare’ o, in senso figurato, ‘stabilire’; in questo contesto, tuttavia, tale significato non è verosimile, in quanto il termine *plantè* forma un tricolon con *bien* e *santé* del verso precedente ed è quindi più probabile che si tratti della grafia fonetica di /an/ per /en/, tipica del franco-italiano; quindi PLENITAS > *plenté* > *planté* (Morlino 2017, 67).

v11 *dehaitié* Non attestato nella forma *deaitiez*. Più probabilmente si tratta del participio passato di *deshaitier*, *des/de* + *haid/hait*, dove il prefisso sta a indicare privazione, cessazione della condizione espressa dal termine che lo segue (cfr. TLF, *de-*), la condizione contraria del verbo; letteralmente sarebbe ‘non-gioia’ > non gioire > essere afflitto, quindi, per traslato, il malato, che è ‘colui che è afflitto (da malattia)’.

v13 *sormenéz* da *sourmener*, participio passato; dal latino SUPER + MINARE > *sourmener* > *sormener* (con riduzione del dittongo *ou* > *o*), con significato di “essere sopraffatto, essere vinto” (cfr. DECT, AND).

v14 *senéz* da *saner*, participio passato.

v18 *plaiéz* da *player*; grafia per il participio passato, *plaiez/plaiees*.

v19 *doulor* da *douleur*; il manoscritto legge *doulor* (anche a v. 36), forma mista non attestata altrove, che presenta la conservazione del dittongo *ou* del francese e la riduzione del dittongo *eu* > *o*, per inferenza dell’italiano, tipica del franco-italiano (Morlino 2018, 77-78).

v24 *certeinement* Alternanza di *ai* ed *ei* davanti a nasale comune nella scripta franco-italiana (cfr. T-L: *certainement*).

v33 *pietéz* Come *amistiéz* (ecc.), per attrazione in posizione di rima; la –s etimologica, PIETAS, in franco-italiano, viene spesso sostituita dalla –z.

- v34 *fausée* da *fausser*, participio passato nel senso di ‘falsata’; si noti lo scempiamento della *-s*, che è un tratto tipico dei dialetti settentrionali. La forma più comune, per il participio passato, è *faussé* (cfr. DMF).
- v34 *amistiéz* Come *pietéz*, la *-s* etimologica, \*AMICITAS, spesso viene sostituita con la *-z*.
- v35 *secorez* Seconda persona plurale dell’indicativo presente di *secourir* < SUCCURRERE; *secourez* > *secorez* con riduzione del dittongo *ou* > *o* per inferenza dell’italiano (invece, al verso 36, *doulor*, senza riduzione: si noti la compresenza di tratti francesi e non anche all’interno dello stessa parola).
- v37 *dereain* Il termine ricorre più volte in tutte e tre le lettere, in forme sempre diverse.
- v37 *brief* Estensione ipercharacterizzante del dittongo *ie* molto frequente nei testi franco-italiani (cfr. Morlino 2017, 68-69); da BREVIS > *bref* > *brief*.
- v38 *salu* da *saluer*, 1<sup>a</sup> persona singolare dell’indicativo presente.
- v38 *o* Attestato nel T-L; forma di *avec* < *apud* (cfr. FEW XXIV, 30a: *ab hoc*).
- v38 *parlament* Conservazione di *a* a fronte della normale evoluzione in *e*; tratto tipico del franco-italiano; in questo caso nella protonica davanti alla desinenza nominale *-ment*.
- v39 *demorez* da *demeurer*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell’imperativo; *demourez* > *demorez*, con evoluzione del dittongo *eu* > *ou* > *o*; l’ultimo passaggio è tipico del franco-italiano.
- v39 *venez* da *venir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell’imperativo.
- v40 *soiez* da *e(s)tre*, 2<sup>a</sup> persona plurale del congiuntivo presente; predicato di una proposizione oggettiva esplicita retta da *mostrez*.

Lettera 2: *A vos, a vos tres noubles rois* [211v C – 212r A]

v1 *A vos* Bertoni mantiene solo il *Vos* del manoscritto, ammettendo, però, la corruzione del verso, mancante di una sillaba (Bertoni 1921, 191). Lagomarsini emenda in *A vos*, ripristinando la correttezza metrica del verso (Lagomarsini 2015, 102); inoltre la stessa emendazione viene proposta per le altre due lettere, dove, tuttavia, la *a* è trascritta a bordo colonna; in questo caso non è così, ma è verosimile pensare a una dimenticanza del copista, che non ha trascritto la letterina d'attesa come negli altri casi; è altrettanto verosimile, infatti, che le lettere cominciassero tutte allo stesso modo, ovvero con la definizione del destinatario fin dal primo verso. Per Bertoni, invece, questo non sarebbe il vero inizio della lettera, preceduta da tre linee bianche, che avrebbero dovuto contenere i versi incipitari mai trascritti.

vv1-2 *rois – desrois* Si noti il duplice errore dovuto all'incertezza nella resa del sistema bicasuale.

v2 *maint* Il copista trascrive, forse erroneamente, la forma *mainz*, mentre al verso successivo scrive correttamente *maint*, indefinito che deriva dall'etimo germanico \*manigipô-, attestato in fr. a. come *maint*; il nesso *-ts* è spesso rappresentato da *-z* in posizione finale; in questo caso, tale esito testimonia l'esitazione nella resa del sistema bicasuale, in quanto al verso 3 c'è la forma corretta, *maint*, mentre, al verso 2, quella scorretta, *mainz*.

v6 *manda* da *mander*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo passato.

v6 *per* Scioglimento dell'abbreviazione; è possibile scegliere la forma più conservativa, quindi più alla grafia latina (cfr. FEW, VIII 211b: *per*), oppure la forma francese, *par*.

v7 *salue* da *saluer*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo presente.

v8 *plain* Grafia fonetica per *plein*, da PLENUS (cfr. *plein* in DÉCT); è da scartare la possibilità che derivi dal latino PLANUS, da cui *plain*, perché meno coerente dal punto di vista semantico.

v9 *mas* da MAGIS, con mancato dittongamento di *a* in *ai* tipico del Nord Est della Francia, ma è anche un influsso dell'italiano, soprattutto in sillaba tonica (Morlino 2017, 62).

v10 *jor* da *jour*, con riduzione *ou* > *o* del dittongo per influsso dell'italiano (cfr. *oblīerai*).

v11 *amistié* Il verso è modificato, infatti, alla fine è stato aggiunto l'avverbio *tres*, da collocare tra il possessivo *vostre* e il qualificativo *grant*; il luogo dell'aggiunta è segnalato con il simbolo *z*; poiché la rima in *-iez* violerebbe, per l'appunto, la rima con *faintié*, è possibile pensare a un errore del copista, che, essendo nel primo verso del distico, non si è curato di quanto venisse dopo e ha aggiunto la *-z* che va a sostituire la *-s* etimologica; la scelta, in ogni caso, sarebbe un errore imputabile, ancora una volta, all'incertezza nell'uso della declinazione bicasuale; inoltre, data la correzione, sembra che anche in fase di rilettura non debba essersi accorto dell'errore. Si sceglie di correggere – quando, in casi analoghi, si è preferito lasciare la lezione del manoscritto –, perché è un verso oggetto di emendazione già da parte del copista stesso, quindi si preferisce riportarlo a una forma coerente.

v13 *fauseté* Scempiamento della geminata da imputare alla tendenza, nei manoscritti in franco-italiano, all'oscillazione nella grafia delle consonanti intervocaliche; la forma, tuttavia, è attestata anche in anglo-normanno (cfr. AND *fauseté*).

v14 *gaaignié* da *gaaignier*, participio passato.

v14 *conquesté* da *conquêter*, participio passato.

v15 *aves* da *avoir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente (cfr. T-L).

v16 *ames* da *aimer*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente (cfr. T-L).

v16 *baudie* Col significato di 'coraggio', che qui, tuttavia, sembra incongruo; si potrebbe proporre una correzione in *bougie*, dal francese *bouger* (cfr. T-L *bougie*); forma di infinito senza la *-r* finale, comune nella scripta franco-italiana, in quanto la *-r* non si pronuncia; la scelta, inoltre, è qui indotta anche per esigenze di rima (*cortoisie* : *bougie*). Cfr. FEW I, 617b \**bullicare*, TLF IV, 772b *bouger*, nel senso di 'spostarsi, muoversi'; preceduto da un avverbio di negazione assume il significato di 'restare immobile', quindi 'senza spostarsi' > 'senza cambiare idea' (significato metaforico). Il termine sembra più coerente con il contesto, in cui ci si sofferma sulla verità del legame

di amicizia tra i due personaggi. Tuttavia, in quanto è effettivamente impossibile capire l'eziologia dell'eventuale errore, si preferisce lasciare a testo la lezione del manoscritto, ma si segnala comunque una potenziale alternativa.

v17 *eüstes* da *avoir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo passato; perfetto forte del tipo in *-ui* con consonante labiale (*habui*, *a* + labiale); *oüstes* > *eüstes*, perché “Les anciens parlens centraux ne connaissent que des formes avec voyelle radicale *e*” (cfr. Lanly 1995, 39, nota 2). Forma attestata nel *Roman de la Rose*, 1230.

v20 *lassastes* da *laisser*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo passato; in italiano antico *lassare*, dal latino *laxare*; il mancato dittongamento (*a* > *ai*) è frutto dell'influsso dell'italiano.

v23 *prés* da *prendre*, participio passato, con conservazione del tema dell'infinito, anche per influsso del franco-italiano, ‘preso’.

v26 *fu* da *e(s)tre*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo passato; forma tipicamente italiana; in francese sarebbe *fut*, con conservazione della dentale sorda.

vv25-26 *foiz – foiz* Si tratta di una paronomasia, poiché le due parole presentano la stessa forma, ma hanno significato e etimo diversi; *foiz*<sub>1</sub> da *fois* (FEW XIV, 410B: *vīces*) e *foiz*<sub>2</sub> da *foi* (FEW III, 503a: *fides*).

v27 *anemi* La grafia *an* per *en* è abbastanza comune in ambito franco-italiano.

v29 *feïst* da *faire*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo passato.

v30 *voill* fr. a. *vueil/veuil*, ma Fouché (cfr. Lanly 1995, 173, nota 3) considera che la forma foneticamente regolare sia quella dell'Est della Francia (Vallonia, Lorena, Borgogna), ovvero *voil* e che *vueil* e *veuil*, con dittongamento di *o*, siano analogiche di *voles*.

v30 *cunté* da *conter*, participio passato; la chiusura di *o* in *u* davanti a nasale è tipica dell'italiano settentrionale e in particolare del veneto.



- v31 *tout* Segue la grafia dell'antico francese, mentre in italiano c'è la tendenza alla riduzione del dittongo *ou* > *o*, *tot* (cfr. T-L).
- v31 *fet* Consueta alternanza, nei testi franco-italiani, tra *ai* ed *e* (*fet/fait* < FACTUM); cfr. versi 37, 91.
- v32 *sace* da *savoir*, 3<sup>a</sup> persona singolare del congiuntivo presente; la forma più comune, tuttavia, era *sache* (cfr. DMF).
- vv31-32 *fet – fet* Si tratta di un paronomasia, che causa una rima equivoca; infatti *fet*<sub>1</sub> è un sostantivo, mentre *fet*<sub>2</sub> è un participio passato, quindi non hanno la stessa funzione sintattica; cfr. versi 37-38.
- v35 *enemi* (cfr. verso 27 *anemi*).
- v35 *in* Chiusura della *e* in *i* tipica della Francia orientale (*en* > *in*); forma più conservativa (dal latino *inde*) e forma dell'italiano.
- v36 *envie* Il manoscritto legge *invie*, a causa della tendenza, in franco-italiano, alla chiusura di *e* in *i*; inoltre la forma è più vicina all'etimologia latina e all'italiano (FEW IV, 799b: *invidia*), tuttavia non è attestata nei principali dizionari.
- v37 *malvés* Forma possibile di *mauvais*, con conservazione del nesso latino –*al*– (FEW VI-1, 99b: *malifatius*), in luogo della velarizzazione della liquida interna, che è invece comune in franco-italiano; inoltre, si noti la consueta alternanza tra *ai* ed *e*.
- v38 *avez* da *avoir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente.
- v39 *touz – monz* La grafia –*z* è dovuta all'incontro tra la dentale e la –*s* etimologica: *totus* > *tots* > *toz*; *mondus* > *monds* > *monz*.
- v40 *truisent* Tendenza dei dialetti settentrionali allo scempiamento della geminata.
- v40 *mont* Forma possibile per *monde*.
- v40 *sera* da *estre*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo futuro.
- v41 *delivré* da *délivrer*, participio passato.

- v42 *com* Italianismo da QUOMODO > *comme* > *com/con*
- v42 *savez* da *savoir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente.
- v44 *gentilise* Forma più conservativa, vicina al latino GENTILIS (FEW IV, 110b, dove la forma è attestata a partire dal 1180 circa, con il significato di 'donna gentile', quindi, per traslato, 'gentilezza').
- v45 *dei'estre* Il manoscritto legge *deiostre*; potrebbe trattarsi di un errore di inversione dei caratteri: *dei-* per *doi-* e *ostre* per *estre*; la forma *dei-* per *doi-* è tuttavia normale nella scripta franco-italiana, quindi si sceglie di correggere in *dei'estre*, dove l'apostrofo indica la caduta della *-e*.
- v46 *cartre* Italianismo; cfr. FEW II-1, 626b: *charta*.
- v46 *avroiz* da *avoir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo futuro; attestato come *avreiz* nella Chanson de Roland (XI-XIII secolo); oscillazione del dittongo *ei – oi*.
- v47 *lehue* da *lire*, participio passato singolare femminile LEGATA(M) > *leue*, forma più comune.
- v48 *mettez* da *mettre*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente.
- v49 *movez* da *mouvoir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente; riduzione del dittongo *ou* > *o* per influsso dell'italiano.
- v50 *blasme* Si noti, qui, il mancato rispetto della declinazione bicasuale francese; sintatticamente *blasme* è il soggetto della frase, ma presenta la forma del caso obliquo; ciò può essere causato dall'influsso dell'italiano, in cui manca il sistema dei casi e caso diretto e indiretto si equivalgono.
- v51 *gardez* da *garder*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente.
- v52 *devez* da *devoir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente.
- v53 *chiee* da *chëoir*, 3<sup>a</sup> persona singolare del congiuntivo presente; l'estensione ipercharacterizzante del dittongo *ie* per *e* è comune in franco italiano (*chee* > *chiee*).

- v54 *or mais* Forma molto simile all'italiano *ormai*.
- v54 *i* (cfr. FEW IV, 423a: *hic*).
- v54 *ait* da *avoir*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo presente.
- v54 *resne* Consueta alternanza tra *ai* ed *e*, *raisne/resne*, tipica dei testi franco-italiani.
- v55 *venez* da *venir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'imperativo.
- v56 *esforz* (cfr. T-L *esforz*<sup>2</sup>)
- v57 *Secorez* da *secourir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'imperativo; riduzione del dittongo *ou* > *o*.
- v59 *esvellié* da *esveillier*, forma per il participio passato (cfr. DÉCT *esveillié/esveilliee/esveilliez*).
- v60 *desconsellié* Il manoscritto legge *desconllié*, ma sia Bertoni che Lagomarsini emendano in *desconsellié*, participio passato di *déconseiller*, più coerente dal punto di vista semantico; infatti *desconllié* potrebbe derivare da *de* + *écouller*, col significato di 'castrare' (cfr. DMF).
- v61 *pris* da *prendre*, participio passato influenzato dalla prima persona singolare dell'indicativo passato, *je pris*; altre forme *prise/prises/priz* (cfr. DÉCT).
- v61 *come* Avverbio italiano.
- v62 *regardez* da *regarder*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'imperativo.
- v63 *ben* Monodittongamento di *ie* > *e*; forma più conservativa, dal latino *bene*.
- v64 *mundes* Il manoscritto legge *mundes*, lezione più vicina alla forma etimologica *mundus*; tuttavia la forma più comune è *mondes*, che ha un numero decisamente maggiore di occorrenze ed è attestato in questa forma anche nel T-L (cfr. *monde*<sup>1</sup>).
- v67 *roaume* Riduzione di *oi* a *o* per influsso dell'italiano, *roiaume* > *roaume*.

v68 *estoiēt* da *e(s)tre*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo imperfetto *estei(e)t* > *estoi(e)t*, con oscillazione del dittongo *oi* – *ei*. Inoltre si segnala la mancata concordanza del soggetto, plurale, con il predicato, singolare; l'uso della 3<sup>a</sup> persona per la 6<sup>a</sup> è tipicamente veneto e diffuso nei testi franco-italiani.

v68 *ogres* TLF XII, 454a: *ogre* (ca 1300 «géant des contes de fées, représenté comme se nourrissant de chair humaine» *Corresp. entre Pharamond et Meliadus* ds *R. Lang. rom.* t.35, 233, 108); il sostantivo assume valore di aggettivale, nel senso di 'feroci (come orchi)', quindi 'orchi'.

v74 *estaigne* da *éteindre*, 3<sup>a</sup> persona singolare del congiuntivo presente.

v83 *voient* da *voir*, 3<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente.

v88 *rendoiz* da *rendre*, 2<sup>a</sup> persona plurale del congiuntivo presente per *rendez*; il manoscritto legge *rendoiz*, tuttavia l'estensione del dittongo *e* > *oi* è un fatto eccezionale, interpretabile come un metaplasmo di coniugazione (cfr. Morlino 2017, 70-71).

v90 *por* Il manoscritto legge *por*, anche se nei testi franco-italiani c'è la tendenza all'uso di *por* per il complemento d'agente e di *par* per il complemento di causa; tuttavia le due preposizioni vengono spesso confuse (cfr. verso 91).

v95 *venez* da *venir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'imperativo.

v96 *enscénble* Uso di *sc* per *s* non infrequente nella scripta franco-italiana e interpretabile come ipercorrettismo; compresenza delle due forme (cfr. v. 99: *enscénble*).

v98 *ira* da *aler*, 1<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo futuro.

v101 *osté* da *oter*, participio passato.

v101 *m'avés* da *avoir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente; il manoscritto legge *manes*, per possibile confusione nella grafia della *-u-* (che sta per *-v-*) e della *-n-*, molto simili tra di loro.

v101-102            *chartre – chartre*        Stessa grafia, ma etimologicamente diverse; *chartre*<sub>1</sub> cfr. FEW II-1, 363a *carcer*, ‘prigione, galera’; *chartre*<sub>2</sub> cfr. FEW II-1, 626b *charta*, ‘documento, lettera’.

v103    *con*                Italianismo; preposizione frequente in franco-italiano, *com/con*.

v104    *valu*                da *valoir*, participio passato.

Lettera 3: *Au meillor roi que ore vive* [212r A – 212v C]

v1        *Au*                Si aggiunge la A] come nella prima lettera (211r B, verso 1), anche qui annotata a margine, come proposta del copista per il rubricatore (cfr. L1, v1).

v1        *meillor*            Con riduzione del dittongo *eu > o* (fr. antico *meilleur*) per influsso dell’italiano.

v2        *pris*                Grafia per *prix*, sostantivo maschile, col significato figurato di ‘valore (morale)’ (cfr. DMF *prix*).

v2        *ravive*             da *raviver*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell’indicativo presente.

v3        *besongn*            Forma per *besoing*, dal latino *bisonium*, che risente dell’influenza dell’italiano, soprattutto dei dialetti centro-meridionali (cfr. TLIO *bisogno*). Si noti, nel sintagma a *touz granz besongn*, l’incertezza nella resa del sistema dei casi.

v5        *vehuz*             da *veöir*, participio passato (*veü/veüe/veües/veüz*); la *h* di *vehuz*, secondo la grafia del manoscritto, si trova in luogo del digioco della dentale, *vide(t)um* e segnala la dieresi.

v6        *bon*                Si noti il mancato rispetto della declinazione bicasuale per probabile influsso dell’italiano, dove manca il sistema casuale e *buono* vale per tutti i casi.

v9        *prosse*            Fr. antico *prousse*; riduzione del dittongo *ou > o*, tipico dell’italiano.

v10 *brief* *e > ie*, estensione ipercaratterizzante del dittongo, tipica del franco-italiano.

v10 *mande* da *mander*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo presente; potrebbe anche essere una 1<sup>a</sup> persona, ma, poiché il verso è costruito parallelamente a quello che segue, con il quale, tra l'altro, costituisce anche un chiasmo, è verosimile pensare che *mande* ed *envoie* (da *envoyer*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo presente) abbiano la stessa valenza grammaticale.

v12 *de par* Locuzione avverbiale (cfr. DMF *par*<sub>3</sub>, “dalla parte di”); *par* preposizione si incrocia con il sostantivo femminile *part* (cfr. TLF XII, 1039a *part*<sub>1</sub>); *par* per *part*, con caduta della dentale finale.

vv11-12 *saluz – saluz* Stessa forma e stessa etimologia, da *salus*, ma significati diversi; *saluz*<sub>1</sub> in linea con il significato di *saluer*, “salutare”, quindi “saluti”; *saluz*<sub>2</sub> in linea con *sauver*, “salvare”, quindi “salvezza” (cfr. FEW XI, 126a *salus*; FEW XI, 126b *salutare*; FEW XI, 128a *salvare*).

vv13-14 *confort – confort* Si tratta di un polittoto, in quanto i due termini hanno stessa forma e stessa etimologia (cfr. FEW II-2, 1044a *confortare*), ma funzione sintattica diversa; *confort*<sub>1</sub>: *est* + sostantivo, predicato nominale; *confort*<sub>2</sub>, invece, 3<sup>a</sup> persona singolare del congiuntivo presente.

v16 *ehue* da *avoir*, participio passato (*eü/eüe/aüz/eües/eüz*); la *h* del manoscritto indica la dieresi.

v16 *reison* Consueta alternanza di *ai – ei*, tipica del franco-italiano (fr. antico *raison*).

v18 *cuer* Dal latino *cor*, si è conservato nella lingua moderna come *coeur*; la forma *cuer* è attestata nella maggior parte dei dizionari (cfr. T-L, GD, GDC, DÉCT).

v18 *dolor* da *douleur*, con riduzione di entrambi i dittonghi per influsso dell'italiano.

- v19 *aspresce* Fr, antico *aspresse*; l'uso di *sc* per *s*, non infrequente nella scripta franco-italiana, è interpretabile come un ipercorrettismo (cfr. Morlino 2017, 99 e note), anche se in T-L *asprece*.
- v20 *proesce* Fr. antico *prouesse* (cfr. *aspresce*), con riduzione del dittongo *ou* > *o*.
- v22 *deslou* da *louer*, 1<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo presente; estensione del dittongo *ou* < *o* (*deslo* > *deslou*); è verosimile pensare a un ipercorrettismo di reazione alla tendenza, nei testi franco-italiani, alla riduzione del dittongo *ou* > *o*.
- v23 *los* Il manoscritto legge *lous* (si veda nota precedente, *deslou*).
- v24 *unques* < *onques*; chiusura di *o* in *u* davanti a nasale per influenza dell'italiano settentrionale, soprattutto del veneto (Morlino 2017, 81 e note).
- v24 *enpris* da *emprendre*, 1<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo passato.
- v26 *juré* La grafia *j* è utilizzata in luogo della *y*, per indicare una pronuncia occlusivo-palatale, secondo gli usi del francese moderno.
- v29 *porchacier* Grafia per *pourchasser*; attestata nella maggior parte dei dizionari (cfr. T-L, GD, DÉCT).
- v31 *battu* da *batre*, participio passato; italianismo.
- v32 *mun* < *mon*; con chiusura della *o* in *u*, tipica dell'italiano settentrionale.
- v32 *de mon tor* Locuzione avverbiale nel senso di *par soi-même*, quindi, 'per colpa mia' (cfr. Lagomarsini 2015, 199); *tor* per *tort* con caduta della consonante dentale finale.
- v36 *pes* Grafia per *pais*; consueta alternanza di *ai* ed *e* nei testi franco-italiani; ci sono diverse occorrenze del termine, nel testo, in questa stessa forma (cfr. vv. 50, 54, 55, ecc.).
- v38 *savez* da *savoir*, 2<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente.

v38 *en* Si aggiunge la preposizione *en* in quanto restituisce coerenza sintattica al periodo; infatti, con questa aggiunta, proposta da Lagomarsini e accolta in questa edizione, il sintagma ‘*en nulle terre*’ viene a definirsi come un complemento di stato in luogo, seguito da una relativa (v. 39) e da un’altra subordinata (v. 40) introdotta da *que* (v. 38) e con *nul* come soggetto. L’aggiunta della preposizione, inoltre, non altera il computo metrico delle sillabe, in quanto crea sinalefe con il *que* che la precede.

v40 *pot* da *pouvoir*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell’indicativo passato.

v40 *nul* Il manoscritto legge *nus*, per probabile analogia con *nos* ai versi 39, 41, 42; la forma più corretta sembra essere *nul*, pronome indefinito da *nullus*.

v43 *maintenant* Avverbio di tempo; cfr. FEW VI-1 299a *manu tenere*, *tout + maintenant* ‘non appena, subito’.

v44 *descordoit* da *discorder*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell’indicativo imperfetto; la desinenza *oi* è l’evoluzione di *ei*, terminazione unica dell’imperfetto francese; nel T-L è attestato come *descorder*<sub>1</sub>.

v45 *recordez* Come già detto in sede di edizione diplomatica, il punto è controverso; si ipotizza un *acordez* sulla base del verso successivo (errore di anticipazione); non è da escludere, tuttavia, la forma *intordez*, in quanto quella che, in questo caso, possiamo identificare come la terza lettera, sembra più una *t* che una *c*, di solito più arrotondata della lettera qui presente. Bertoni, che pur mette a testo *recordez*, ipotizza una correzione fatta su *racordez*; anche Lagomarsini sceglie di mettere a testo la lezione *recordez*.

v47 *porroit* da *pouvoir*, 3<sup>a</sup> persona singolare del condizionale presente, con riduzione del dittongo *ou* > *o* (*pourroit* > *porroit*).

v48 *enmurrier* da *emmurer*, con dittongo *ie* ipercaratterizzante della scripta franco-italiana, in particolare negli infiniti della prima classe (Morlino 2017, 68-69). Qui assume il significato figurato di ‘confinare, isolare’, quindi ‘mettere da parte’ (cfr. TLF VII, 941b *emmurer*).

v50 *alast* da *aller*, 3<sup>a</sup> persona singolare del congiuntivo imperfetto.



- v51 *salt* da *sauver*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo presente; la forma non presenta la consueta velarizzazione della liquida (*salt* > *saut*).
- v52 *voill* da *vouloir*, 1<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo presente; fr. a. *vueil/veuil*, ma Fouché (cfr. Lanly 1995, 173, nota 3) considera che la forma foneticamente regolare sia quella dell'Est della Francia (Vallonia, Lorena, Borgogna), ovvero *voil* e che *vueil* e *veuil*, con dittongamento di *o*, siano analogiche di *voles*.
- v52 *guerra* Desinenza in *-a* per il femminile singolare tipica dell'italiano; fr. antico *guerre*.
- v55 *fesomes* da *faire*, 1<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente; la forma normale sarebbe *faisons* > *fesomes*, con consueta alternanza tra *ai* ed *e*; inoltre la desinenza *-omes* è rara; più comune, infatti, è l'uscita in *-ons*.
- v56 *ira* da *aller*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo futuro.
- v56 *ce* Pronome dimostrativo neutro; nell'espressione *ce me scemble*, in inciso, ha valore espletivo (cfr. TLF V, 337b ce<sub>1</sub>), 'mi sembra'.
- v57 *lou* Fr. antico *loup*, dal latino *lupus*; attestato come *lou* nel T-L.
- v57 *agnel* Fr. antico *agneau*, dal latino *agnellus*; attestato come *agnel* nella maggior parte dei dizionari (cfr. T-L, GD, GDC, DÉCT).
- v58 *ruissel* Il manoscritto legge *veussel*, come asserisce Bertoni in nota alla sua edizione: "L'*r* è fatto in modo da parere piuttosto un *v*" (Bertoni 1921, 204). Si sceglie di mettere a testo la forma *ruissel*, con *s* geminata, perché maggiormente attestata (cfr. T-L, GDC, ecc).
- v59 *que* Si sceglie di mantenere la lezione *que* nonostante il relativo si riferisca a una persona; la scelta è dovuta alla consueta alternanza tra *qui* e *que* nei testi franco-italiani; l'uso di *que* anche per le persone può essere attribuito a un influsso dell'italiano, che uniforma nel relativo *che* tutti i casi.
- v61 *aigniaus* da *agnel*; la grafia più vicina a quella del manoscritto, ma comunque più rara, è *aigniax* (cfr. DÉCT).

- v61 *vit* da *voir*, 3<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo presente.
- v63 *peige* per *piége*; l'estensione irregolare dei dittonghi *ei* ed *ie* ha comportato alcuni scambi reciproci (cfr. Morlino 2017, 72); in questo caso *ei* al posto di *ie*.
- v64 *sege* per *siége*; reazione alla tendenza tipica del franco-italiano all'estensione ipercharacterizzante del dittongo *ie* < *e*.
- v66 *boute* da *bouter*, 3<sup>a</sup> persona singolare del congiuntivo presente.
- v67 *joer* Seguito da complemento preposizionale, specifica il gioco, il passatempo (cfr. TLF X, 742b *jouer*).
- v67 *a rechigne-chat* Locuzione avverbiale; cfr. DMF *rechigne-chat*.
- v68 *chier* < *cher*, con estensione ipercharacterizzante del dittongo *ie* tipica dei testi in franco-italiani; utilizzato, qui, in funzione di avverbio: 'ad alto prezzo' + *acheter*, 'pagare caro' (cfr. TLF V, 660a: *cher*).
- v68 *achat* < *achate*; da *achater*, 1<sup>a</sup> persona singolare dell'indicativo presente, con apocope della vocale finale. Poiché qui è preceduto da un avverbio, l'espressione va intesa nel senso di 'subire, pagare le conseguenze di qualcosa (ad alto prezzo)', cfr. DMF *acheter* C.
- v71 *loing* Il manoscritto legge *loign*; si ipotizza un errore di inversione dei caratteri.
- v73 *por* Preposizione che introduce il complemento d'agente, diversa da *par*, che introduce, generalmente, il complemento di causa.
- v75 *chanter* La lezione è frutto di un'integrazione, in quanto il manoscritto legge *chant*; si propone, qui, l'infinito, per conferire al verso un andamento binario, *chanter* et *acorder*; tale scelta è possibile in quanto non va a violare la correttezza metrica del verso, che, in questa veste, assume anche una maggiore coerenza semantica.

- v75 *acorder* da *accorder*, con scempiamento della geminata tipico dei dialetti settentrionali, anche se la forma è così attestata nei principali dizionari; si corregge eliminando la seconda *a*, che, forse, è espunta da un punto sottoscritto.
- v76 *con* Italianismo comune nei testi franco-italiani, *com/con*.
- v79 *batagla* < *bataille*; mancato dittongamento di *a* > *ai*; palatalizzazione della liquida geminata, *ll* > *gl*; desinenza in *-a* tipicamente italiana. La forma è attestata in testi italiani del XIII-XIV secolo (cfr. TLIO *battaglia* s.f.; FEW I 290a *battualia*).
- v82 *clot* da *clore*, 3<sup>^</sup> persona singolare dell'indicativo presente.
- v82 *enferme* da *enfermer*, 3<sup>^</sup> persona singolare dell'indicativo presente.
- v83 *sa* Il manoscritto legge *sai*; potrebbe trattarsi di un errore per analogia con la forma forte *soi*, usata come atona e quindi sottratta alla dittongazione (Alessio 1955, 82-83).
- v84 *volt* da *vouloir*, 3<sup>^</sup> persona singolare dell'indicativo presente; la forma è attestata ne La Chanson de Roland, XI-XII secolo (Lanly 1995, 174).
- v87 *intremette* da *entremettre*, 3<sup>^</sup> persona singolare del congiuntivo presente; il manoscritto legge *intremette*, con chiusura di *e* in *i*, tratto riconducibile all'est della Francia.
- v88 *in* Fr. antico *en*; *in* è la forma conservativa del latino, che è passata all'italiano.
- v88 *mette* da *mettre*, 3<sup>^</sup> persona singolare dell'indicativo presente.
- v91 *brief* < *bref*, con estensione ipercaratterizzante del dittongo *ie* < *e* (cfr. T-L *brief*).
- v92 *pri* da *prier*, 1<sup>^</sup> persona singolare dell'indicativo presente.
- v93 *vins* da *venir*, 1<sup>^</sup> persona singolare dell'indicativo passato; esito moderno *je vins*.
- v96 *o* < *ou*, con riduzione del dittongo (cfr. T-L *o*<sub>3</sub>).

v98    *voi*

Pronome personale di 2<sup>^</sup> persona plurale dell'italiano.

## Bibliografia

ALESSIO 1955

Giovanni Alessio, *Grammatica storica francese. Parte seconda – Morfologia*, Città di Castello, Leonardo da Vinci Editore, 1955.

ALVAR 1998

Carlos Alvar, *Dizionario del ciclo di re Artù: 900 voci, elenco dei testi medievali di argomento arturiano, personaggi, situazioni, oggetti, luoghi*, versione italiana a cura di Giuseppe Di Stefano, Milano, Rizzoli, 1998.

ARLIMA

*Archives de literature du Moyen Âge*, <https://www.arlima.net>. Data ultima consultazione: 4 Ottobre 2019.

AVALLE – CASAMASSIMA 1979

D'Arco Silvio Avalle ed Emanuele Casamassima (a cura di), *Il Canzoniere provenzale estense riprodotto per il centenario della nascita di Giulio Bertoni*, Modena, STEM-Mucchi, 1979 – 1982.

BARBATO 2015

Marcello Barbato, *Il franco-italiano: storia e teoria* in “Medioevo romanzo”, XXXIX (IX della IV serie), fascicolo I, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 22 – 51.

BERETTA – PALUMBO 2015

Carlo Beretta e Giovanni Palumbo, *Il franco-italiano in area padana: questioni, problemi e appunti di metodo* in “Medioevo romanzo”, XXXIX (IX della IV serie), fascicolo 1, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 52 – 81.

BERTONI 1907

Giulio Bertoni, *Le manuscrit provençal D et son historie* in “Annales du Midi”, 19, numero 74, Toulouse, Imprimerie et librairie Edouard Privat, 1907, pp. 238 – 243.

#### BERTONI 1921

Giulio Bertoni, *Le lettere franco-italiane di Faramond e Meliadus* in *Studi su vecchie e nuove poesie e prose d'amore e di romanzi*, Modena, Orlandini, 1921, pp. 183 – 206.

#### BRUGNOLO – CAPELLI 2011

Furio Brugnolo e Roberta Capelli, *Profilo delle letterature romanze medievali*, Roma, Carocci Editore, 2011, pp. 394 – 401.

#### BUBENICEK 2000

Venceslas Bubenicek, *Correspondence poétique de Meliadus pendant la guerre qui l'oppose à Arthur* in *Guerres, voyages et quêtes au moyen age*, a cura di Allain Labbè, Daniel W. Lacroix e Danielle Quéruef, Champion editore, 2000, pp. 43 – 72.

#### CAMUS 1891

Jules Camus, *Notices et extraits des manuscrits français de Modène antérieurs au XVI siècle* in “Revue des langues romanes”, 35, 1891.

#### CIGNI 1994

Fabrizio Cigni, *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa. Edizione critica, traduzione e commento*, con premessa di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Pisa, Cassa di risparmio, 1994.

#### CIGNI 2006

Fabrizio Cigni, *Mappa redazionale del Guiron le Courtois diffuso in Italia* in *Modi e Forme della fruizione della “materia arturiana” nell'Italia dei sec. XIII-XV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 85 – 105.

#### CIGNI 2014

Fabrizio Cigni, *French redactions in Italy: Rustichello da Pisa in The Arthur of the Italians: the Arthurian legend in Medieval Italian Literature and Culture*, a cura di Gloria Allaire e F. Regina Psaki, Cardiff, University of Wales Press, 2014, Parte 1, capitolo II, pp. 21 – 39.

#### DÉCT

*Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes*, dir. Pierre Kunstmann, <http://www.atilf.fr/dect/>. Data ultima consultazione: 4 Ottobre 2019.

#### DMF

*Dictionnaire du Moyen Français*, dir. Robert Martin, version 2015 (DMF 2015), <http://www.atilf.fr/dmf/>. Data ultima consultazione: 4 Ottobre 2019.

#### FEW

Walther von Wartburg et al., *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 voll., Bonn ecc., 1922 – 2002.

#### GAMBINO – CERULLO 2009

Francesca Gambino, *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, con introduzione e nota ai testi di Speranza Cerullo, Roma, Salerno editrice, 2009, pp. 11 – 159.

#### GARDNER 1929

Edmund Gardner, *The Franco-Italian letters of Faramon and Meliadus* in “Modern Language Review”, 24, 1929, pp. 204 – 205.

#### GARDNER 1930

Edmund Gardner, *The Arthurian legend in italian literature*, London: Dent, New York, Dutton, 1930, pp. 44 – 63.

#### GIUNTA 2002

Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.

#### HOLTUS 1979

Günter Holtus, *Che cos'è il franco-italiano?* in *Guida ai dialetti veneti*, X, a cura di Manlio Cortellazzo, Padova, Cooperativa libraria editrice Università di Padova, 1988, pp. 7 – 60.

#### HOLTUS – KRAUSS – WUNDERLI 1989

Günter Holtus, Henning Krauss, Peter Wunderli (a cura di), *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano. Atti del I simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987)*, Niemeyer, Tübingen, 1989.

#### LACHIN 2008

Giosuè Lachin, *Il primo canzoniere in I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 Ottobre 2004)*, Padova, Antenore, 2008, pp. XIII – CV.

#### LAGOMARSINI 2015

Claudio Lagomarsini, *Lais, épîtres et épigraphes en vers dans le cycle de Guiron le Courtois*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

#### LANLY 1995

André Lanly, *Morphologie historique des verbes français. Notions générales, conjugaisons régulières, verbes irréguliers*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995.

#### LATHUILLÈRE 1966

Roger Lathuillère, *Guiron le Courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Librairie Droz, 1966.

#### LEFÈVRE 2008



Sylvie Lefèvre, *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*, Orléans, Éditions Paradigme, 2008.

#### MERCERON 1998

Jacques Merceron, *Le message et sa fiction. La communication par messenger dans la littérature française des XII et XIII siècles*, University of California Press, 1998.

#### MEYER 1867

Paul Meyer, "Revue critique d'histoire et de littérature", II, 2, 1867, p. 90.

#### MORATO 2010

Nicola Morato, *Il ciclo di "Gyron le Courtois". Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010.

#### MORLINO 2015

Luca Morlino, *Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana* in "Francigena", 1, 2015, pp. 5 – 81, <https://www.francigena-unipd.com/index.php/francigena>.

#### MORLINO 2017

Luca Morlino, *Enanchet. Dottrinale franco-italiano del XIII secolo sugli stati del mondo, le loro origini e l'amore. Edizione, traduzione e commento*, Padova, Esedra editrice, 2017.

#### MORTARA GARAVELLI 2016

Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2016.

#### MURPHY 1974

James J. Murphy, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*, traduzione e introduzione a cura di Vincenzo Licitra, Napoli, Liguori Editore, 1983.

#### MUSSAFIA 1867

Adolf Mussafia, *Del codice Estense di rime provenzali* in “Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften”, 55, Vienna, 1867, pp. 339 – 450.

#### RENZI 2008

Lorenzo Renzi, *Le piccole strutture. Linguistica, poetica e letteratura*, a cura di Alvisè Andreose, Alvaro Barbieri e Dan Octavian Cepraga, con la collaborazione di Marina Doni, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 235 – 298.

#### RIALFrI

*Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana*, dir. Francesca Gambino, <http://www.rialfri.eu/rialfriWP/>. Data ultima consultazione: 4 Ottobre 2019.

#### SPETIA 1997

Lucilla Spetia, “*Intavulare*”: *tables des chansonniers romans, II. Chansonniers français. 2. H (Modena, Biblioteca Estense), za (Bibliothèque Méropolitaine de Zagreb)*, Liège, Université de Liège (Documenta et instrumenta 2), 1997.

#### TLIO

*Opera del Vocabolario Italiano (CNR), Tesoro della lingua italiana delle Origini*, dir. Pietro G. Beltrami, <http://tlio.ovl.cnr.it/TLIO/>. Data ultima consultazione: 4 Ottobre 2019.

#### WAHLEN 2010

Barbara Wahlen, *L’écriture à rebours. Le Roman de Meliadus du XIII au XVIII siècle*, Genève, Librairie Droz, 2010.

#### ZUMTHOR 1987

Paul Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla “letteratura” medievale*, traduzione ed edizione a cura di Mariantonia Liborio, Bologna, Il Mulino, 1990.

## Ringraziamenti

Ringrazio, in primis, la mia relatrice, Prof.ssa Francesca Gambino, per la costante disponibilità e l'infinita pazienza nel seguirmi in questo percorso spesso difficile e sconosciuto.

Ringrazio l'Università di Padova, perché dopo ben cinque anni lascio una scuola di vita prima che un luogo di sconfinata cultura.

Ringrazio il Sistema Bibliotecario Nazionale, che ho più volte disturbato per recuperare il materiale di studio, e le biblioteche del polo umanistico di Padova, che, nonostante i disagi per la ristrutturazione, hanno risposto alle mie esigenze.

Ringrazio i miei genitori, Maria e Moreno, perché sono un punto fermo, il mio riferimento e la ragione per cui sono qui oggi: senza di loro non sarei arrivata a questo traguardo e non sarei la persona che sono. Vi devo tutto, sono fortunata.

Ringrazio i miei Angeli, a cui dedico questo lavoro e le fatiche che ci sono dietro; non è stato facile, spesso, reagire, ma da lassù mi avete dato l'entusiasmo e la forza per rialzarmi e ripartire, ammaccata, però con più grinta di prima.

Ringrazio mia nonna, Laura, premurosa nella preghiera.

Ringrazio le persone che mi hanno letteralmente sopportato in questi mesi di ansie continue per la paura di non arrivare all'obiettivo: la mia famiglia e i miei amici.

Ringrazio tutti i ragazzi del gruppo di ballo, Sin Barrio, perché con la vostra carica inesauribile mi avete fatta entrare in questo pazzo mondo; con voi ho imparato a volermi un po' più bene..

Ringrazio le persone che sono entrate a far parte della mia vita da poco, ma che sono riuscite a sconvolgerla. Siete tanti, siete importanti, qualcuno più di altri, ma vi sono grata esattamente allo stesso modo.

Infine ringrazio me, perché la voglia di arrivare in fondo è stata più forte della paura di non farcela; quindi, per concludere con una frase degna dei miei studi linguistici e retorici, ringrazio la mia me migliore!