

I trovieri e il Veneto



Direzione / Editors-in-chief

GIOVANNI BORRIERO, Università degli Studi di Padova
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

Comitato scientifico / Advisory Board

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá
ALVISE ANDREOSE, Università degli Studi e-Campus
FRANCESCO BORGHESI, The University of Sidney
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin
DAN OCTAVIAN CEPRAGA, Università degli Studi di Padova
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3
SIMON GAUNT, King's College London
JOHN HAJEK, The University of Melbourne
BERNHARD HUSS, Freie Universität Berlin, Germania
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari - Venezia
GIOSUÈ LACHIN, Università degli Studi di Padova
STEPHEN P. McCORMICK, Washington and Lee University
LUCA MORLINO, Università degli Studi di Trento
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova
ANDREA RIZZI, The University of Melbourne
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR
RAYMUND WILHELM, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

Redazione / Editorial Staff

ALESSANDRO BAMPA, Università degli Studi di Padova
CHIARA CAPPELLI, Università degli Studi di Padova
MARCO FRANCESCON, Università degli Studi di Trento, chief editor
LUCA GATTI, Università di Pavia - Cremona
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Verona
MARTA MATERNI, Università degli Studi di Padova
MARTA MILAZZO, Università degli Studi di Padova
ELENA MUZZOLON, Università degli Studi di Padova
ELEONORA POCHETTINO, Università degli Studi di Napoli Federico II
CARLO RETTORE, Università degli Studi di Cagliari
BENEDETTA VISCIDI, Università degli Studi di Padova, chief editor

*Francigena is an international peer-reviewed journal with an
accompanying monograph series entitled "Quaderni di Francigena"*

ISBN 978-88-86326-01-8

ISSN 2724-0975

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Via E. Vendramini, 13
35137 PADOVA

info@francigena-unipd.com

I trovieri e il Veneto

Miscellanea di studi

A cura di Luca Gatti e Fabio Sangiovanni

This work is licensed under <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Realizzazione grafica a cura di Arun Maltese (biblioteca.bear@gmail.com)

Volume pubblicato nel 2023

DOI: 10.25430/2724-0975/4

INDICE

Luca Gatti, Fabio Sangiovanni Introduzione	5
<i>Studio prospettico per due canzonieri</i>	
Luca Barbieri Sondaggi sulle fonti dei canzonieri francesi di Modena (H) e Zagabria (za)	21
Lucilla Spetia I canzonieri dei trovieri copiati in Italia: nuove considerazioni e proposte interpretative	45
Marie-Geneviève Grossel Sur les traces d'un «amateur de petite récolte» : le chansonnier z ^a , héritage et recueil	83
<i>Tracce e intersezioni</i>	
Stefano Resconi Le liriche francesi trascritte nei canzonieri provenzali allestiti in Italia: per un'interpretazione complessiva del <i>corpus</i>	107
Francesco Carapezza Le <i>chansons pieuses</i> con musica del frammento Antoniano (pd)	133
<i>Radiografie testuali</i>	
Luciano De Santis <i>Molt lieement dirai mon serventois</i> (RS 1835) e il genere storico-politico in antico-francese	165

INDICE

Paolo Di Luca	
Le <i>chansons de malmariées</i> del canzoniere H (con nuova edizione di <i>Dous dames honorees</i> RS 559)	185
Carlo Rettore	
Il maggiore canzoniere veneto e la stemmatica trovierica: questioni a partire da <i>Ja, por ce se d'amer me doel</i>	205
<i>Tradizione e autori, autori e tradizione</i>	
Marianoemi Bova	
Conon de Béthune nella tradizione “veneta” della lirica oitanica	225
Elisa Verzilli	
Osservazioni sulla selezione e il trattamento dei testi nel canzoniere H. Qualche esempio tratto dallo Chastelain de Coucy e da Gace Brulé	249

LE *CHANSONS DE MALMARIÉES* DEL CANZONIERE **H**,
CON UNA NUOVA EDIZIONE
DI *DOUS DAMES HONOREES* (RS 559; L 265,562)

Paolo Di Luca
paolo.diluca@unina.it

(Università di Napoli “Federico II”)

La sezione francese del canzoniere estense (Modena, BEU, α.R.4.4) ha conservato quattro componimenti che rientrano nella tipologia lirica di registro popolareggiante della *chanson de malmariée*. Essi sono:

- c. 217d: Anonimo, *Quant li douz tans rasouage* (RS 13; L 265,1456)¹;
- c. 218b: Chapelain de Laon, *Un petit devant lo jor* (RS 1995; L 34,2)²;
- c. 228d: Thibaut de Blason, *Quant se resjoissent oisel* (RS 584; L 255,11)³;
- c. 229a: Anonimo, *Dous dames honorees* (RS 559; L 265,562)⁴.

Nell'elenco si registrano le attribuzioni proposte da Linker nel suo repertorio bibliografico, ma la paternità di alcuni testi è dibattuta. In **H** sono tutti ascritti a Moniot d'Arras: il copista-rubricatore ha raccolto i primi 49 pezzi del canzoniere sotto una sola rubrica e li ha numerati progressivamente; ne risultano 32 attribuzioni isolate al troviero, molte delle quali si rivelano insostenibili o palesemente scorrette. Questo stato di cose è probabilmente dovuto a un errore seriativo progressivo, forse già presente nel modello, come lascia pensare il fatto che il primo testo della silloge è sicuramente riconducibile alla paternità di Moniot⁵. Rispetto ai componimenti qui in esame, *Quant li douz tans rasouage* è trasmesso, anonimo, da **U**; *Un petit devant lo jor* è trasmesso da **C**, che lo attribuisce alla Duchessa di Lorena, da **T**, che lo ascrive al Chapelain de Laon, e da **KNPUa**, dove invece è anonimo; *Quant se resjoissent oisel* è trasmesso anonimo da **CU**, ma è attribuito a Thibaut de Blason dal canzoniere occitano **R**, che ne conserva una versione rimaneggiata⁶; *Dous dames honorees* è un *unicum* di **H**.

Da un punto di vista formale e tematico, i quattro componimenti presentano diverse affinità. Tutti possono essere classificati come *chansons de rencontre* in cui il narratore assiste o partecipa attivamente a un incontro di e con altri personaggi; i primi tre sono delle *chansons*

¹ Ed. Petersen Dyggve 1938.

² Ed. Tischler 1997.

³ Ed. Newcombe 1978.

⁴ Ed. Petersen Dyggve 1938.

⁵ Su tutta la questione, si vedano Gatti 2019, pp. 34 e 52; Spetia 1997, p. 37.

⁶ Su cui si veda Wunderli 1978.

avec des refrains, con ritornello variabile di strofa in strofa. Il tema distintivo della *chanson de malmariée*, ossia il lamento muliebre per le pene derivanti da un matrimonio infelice, è spesso solo accennato, mentre maggiore risalto viene dato ai risvolti cortesi delle relazioni delle protagoniste coi rispettivi amanti.

Nello specifico, *Quant li douz tans rasouage*, la cui attribuzione a Moniot d'Arras è ritenuta quantomeno dubbia dalla critica, rientra nelle tipologie 4 e 5 di *chanson de malmariée* individuate da Gaston Paris e recepite da Pierre Bec⁷. Il narratore assiste a un incontro fra due donne di diversa età: di fronte ai rimproveri della più anziana, la più giovane dichiara di voler continuare ad amare il suo amico nonostante il *mari salvage* (v. 31); in seguito, il narratore avvicina la dama e i due cominciano un rapporto sessuale, ma sono interrotti dall'anziana che si scusa per essersi intromessa.

Le prime due strofe sono caratterizzate dall'avvio tipico della pastorella: nella prima, il narratore è rappresentato a primavera mentre cavalca in un ambiente boschivo prima di incontrare la giovane donna di cui riporta le parole nel ritornello; la medesima situazione è ripetuta nella seconda strofa, in cui viene introdotta la deuteragonista più anziana e viene citata, sempre nel ritornello, la replica della sua interlocutrice. I tratti narrativi convivono, con graduale minore incidenza, con quelli dialogici nelle strofe successive, dove a parlare sono soprattutto le due protagoniste, mentre la voce del narratore trova spazio solo nel ritornello della quarta strofa.

Lo statuto di malmaritata della donna si evince esclusivamente dal già citato v. 31, in cui lei evoca il marito, assieme al *lignage* e a un eventuale *chastoiement* sociale (v. 30 e v. 32) come deterrente, di cui tuttavia si dichiara incurante, per continuare la relazione con l'amico. Il tema portante è la celebrazione dell'amore extra-coniugale, al di là dell'oggetto di questo amore, che cambia repentinamente, poiché all'amico si sostituisce senza troppa difficoltà il narratore. La primazia della cortesia viene del resto ironicamente ribadita dalle parole pronunciate a suggello del componimento dall'amica della donna: «Ceu est bien peine perdue / de deus amanz faire eschis» (vv. 63-64).

Alcuni dei *refrains* si ritrovano, come d'abitudine, in altre opere: «Aprennez a valoir, amis, / ou vos m'avez perdue» (strofa I) è impiegato anche nel *Roman de la violette* di Gerbert de Montreuil; «Vos direz quanque voldrez, / mais j'amerai» (strofa II) nella *malmariée* di Guillaume le Vinier *En mi mai quant s'est la saisons partie* (RS 1192; L 102,8) e nel mottetto *Hier matin jouer m'en alai* (L 265,773); «Ja ne partirai d'Amors / ne bone Amors de moi» (strofa III) nel mottetto *Amours m'a asseüré* (L 265,58); «Mes cuers a bone Amor quise / tant c'or l'a a sa devise» (strofa IV) nel *Roman de la violette* e nel *Roman de la poire* ascritto a un altrimenti ignoto Thibaut⁸.

⁷ Cfr. Paris 1912 [1891-1892], pp. 549-550; Bec 1977, p. 69 nota 1. Parafrasando, queste sono: 1) il narratore ascolta il lamento della donna su suo marito; 2) il narratore assiste a una disputa fra moglie e marito; 3) il narratore assiste all'incontro della donna col suo amico e li ascolta parlare del marito di lei; 4) il narratore consola o cerca di consolare la malmaritata dopo averne ascoltato i lamenti; 5) il narratore assiste alla conversazione fra due donne che si confidano le rispettive pene o si scambiano consigli.

⁸ Si vedano Petersen Diggve 1938, p. 128; van den Boogaard 1969; il repertorio digitale *Refrain*.

L'attribuzione di *Un petit devant lo jor* si rivela ancora più controversa rispetto a quella del testo precedente, poiché condivisa fra il Chapelain de Laon, la Duchessa di Lorena e Moniot d'Arras. La paternità di quest'ultimo troviero, testimoniata dal solo canzoniere estense, è ritenuta improbabile per le ragioni ricordate sopra. Anche l'ascrizione alla Duchessa di Lorena è stata giudicata con sospetto perché attestata dal ms. C, noto per le sue attribuzioni isolate e fantasiose, alcune delle quali tuttavia sono state di recente rivalutate⁹. Nel canzoniere, oltre a *Un petit devant lo jor*, anche il compianto *Par maintes fois avrai esteit requise* (RS 1640; L 57,1) è ricondotto alla *troveresse*, oggi consensualmente identificata con Margherita di Champagne¹⁰. Se l'attribuzione di quest'ultimo testo è considerata plausibile, poiché «on a bien affaire à une véritable plainte de femme», non si può dire lo stesso per la *chanson de malmariée*, che, come vedremo, «comporte un narrateur masculin»¹¹. Esclusi questi due candidati problematici, si tende ad accordare credito alla testimonianza del ms. T, che attribuisce *Un petit devant lo jor* al Chapelain de Laon, troviero sconosciuto di cui si è conservato un solo altro componimento.

Il testo rientra nella tipologia 3 di *chanson de malmariée*, poiché mette in scena un narratore che assiste di nascosto al dialogo fra due amanti sul fare dell'alba. La dama, dall'alto della torre dove è rinchiusa, ricorda al cavaliere le sofferenze che è costretta a subire per mano del marito geloso, lui si strugge di dolore per la separazione dall'amata, entrambi si scambiano promesse di amore eterno prima di salutarsi all'arrivo del giorno. Come spesso accade nel genere, il marito è oggetto di un'impetosa descrizione che ne enfatizza i difetti fisici e morali: «Il est vielz et rasoutez / et glous come lous; / si est magres et pelez / et si at la tous. / Putes teches at assez / li desleials, li rous; / toute ses meillours bontés / c'est de ceu qu'il est cous» (vv. 77-84). I temi tipici della *malmariée* si inframmezzano a quelli dell'alba e della pastorella. Se l'influsso di quest'ultimo modulo è riscontrabile esclusivamente nella strofa iniziale, che descrive i termini del *rencontre* del narratore coi due protagonisti, l'intero contesto in cui si svolge il dialogo fra gli amanti e in particolare la strofa finale richiamano il genere dell'alba: «Biaus amis, vos en irez, / car je voi lo jor; / des or mes ne ci pöez / faire lonc sejour» (vv. 91-94)¹².

Alcuni dei *refrains* variabili che chiudono le strofe sono ampiamente attestati in altre opere. In particolare, «Ja ne puis je durer sanz vos; / et senz moi coment durez vous?» (strofa II) è usato nel volgarizzamento ovidiano *L'art d'amour*, nel testo devozionale a citazioni liriche noto come *Livre d'amorettes*, nel *salut d'amour Bele, salus vous mande*, nel mottetto *Je ne puis plus durer sanz vos*; «A Deu comanz je mes amors, / qui les me gart!» (strofa VI) nel *salut d'amour Amors, je t'ai lonc tens servi*, nella canzone *Amors me tient en esperance* (RS 227; L 265,104), nella pastorella di Huitance de Fontaine *Hier main quant je chevauchioie* (RS 1700; L 118,1), nel mottetto *Quant de ma dame part* (L 256,1411)¹³.

Quant se resjoissent oisel presenta una tipologia mista, assimilabile alle modalità 3 e 5 di *malmariée*: il narratore assiste a un dialogo fra due donne in cui la più giovane si duole del

⁹ Il dibattito critico in merito è riassunto da Gatti 2019, pp. 48-49.

¹⁰ Si veda Doss-Quinby (*et alii*) 2001, pp. 28-30.

¹¹ Tyssens 1992, p. 380. Il testo è nondimeno accolto nell'edizione critica delle *troveresses*, Doss-Quinby (*et alii*) 2001, come opera della Duchessa di Lorena.

¹² Si vedano le considerazioni di Woledge 1965, p. 349.

¹³ Si vedano van den Boogaard 1969; il repertorio digitale *Refrain*.

marito e la più anziana le consiglia di cercarsi un amante per fargli dispetto; a un certo punto sopraggiunge un cavaliere al quale la malmaritata subito si concede. Più che le sofferenze legate al matrimonio, la protagonista lamenta la mancanza d'amore, sentimento che non dovrebbe essere negato a nessuna giovane donna; il tema ricorre spesso nelle parole delle due interlocutrici: «que d'amer ne se doit tenir / nule dame qui jone soit» (vv. 16-17); «car qui n'aime mout petit vaut» (v. 28). Il marito, qualificato semplicemente come *malvais jalous* (vv. 38, 46), è contrapposto al cavaliere *mout biaux et jones* (v. 52) col quale la donna prova per la prima volta i piaceri d'amore in maniera inaspettata e improvvisa. Oltre ai temi tipici della *chanson de malmariée*, il testo si caratterizza per un esordio primaverile che richiama il modulo della *re-verdie*¹⁴, e un epilogo che si iscrive nel solco della pastorella.

Molti *refrains* variabili trovano riscontro in altre opere: «A tort sui d'amors blasmeie, / lasse! si n'ai point d'ami» (strofa I) nel mottetto *A tort sui d'Amours blasmeie* (L 265,146); «Mal ait qui por mari / lait son leial ami» (strofa II) nella *Prison d'Amour* di Baudouin de Condé; «Ansi va bele dame a son ami» (strofa V) nel poema anonimo *La Court de Paradis*, nella *Chronique rimée* di Philippe Mouskés, nel *Tournoi de Chauvency* di Jacques Bretel, nel *rondeau Ainssi doit on aler* (L 265,19), nel mottetto di Richart de Fournival *Renvoisiement i vois / A mon ami / Par espauls* (L 223,18); «Je li ai tot mon cuer doné, / si n'en ai point avueques mi» (strofa VII) nella pastorella *Belle Aelis, une jone pucelle* (RS 1508a; L 265,11)¹⁵.

Di diverso tenore è l'*unicum* del canzoniere **H**, *Dous dames honorees*. Poiché questo testo è molto meno noto rispetto agli altri ed è stato oggetto di scarsa attenzione critica, ho ritenuto opportuno ripubblicarlo in una nuova edizione con commento.

Dous dames honorees è stata pubblicata per la prima volta da Karl Bartsch nella silloge *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen* e in seguito da Holger Petersen Dyggve nell'edizione di Moniot d'Arras¹⁶. La canzone rientra nella tipologia 5 di *malmariée*: il narratore origlia un dialogo fra due donne nel quale la più giovane chiede consiglio su come incontrare l'amante eludendo gli ostacoli che si frappongono fra loro, e la più anziana le suggerisce di dedicarsi *au Dieu mestier* (v. 23) così da fugare ogni sospetto di infedeltà. Numerose sono le differenze rispetto alle altre *malmariées* di **H**. Da un punto di vista tematico non si fa qui allusione alcuna al marito o all'infelice situazione coniugale vissuta dalla donna, mentre molto spazio è dedicato al *barat* (v. 43) suggerito dall'amica per giacere con l'amante, sul quale tornerò a breve; non si registrano interferenze con altri generi lirici. Da un punto di vista formale, mancano artifici particolari come *refrains* variabili. Infine, la diegesi è molto semplice, con una rigida successione delle voci che non si tramuta in un vero e proprio dialogo: la prima strofa è appannaggio del narratore, la seconda della malmaritata, le ultime tre dell'interlocutrice, dopodiché la situazione non si apre ad altri sviluppi.

¹⁴ Si veda Combes 2006, p. 139.

¹⁵ Si vedano van den Boogaard 1969; Newcombe 1978, pp. 96-98; il repertorio digitale *Refrain*.

¹⁶ Bartsch 1870, p. 48; Petersen Dyggve 1938, p. 168.

Il principale interesse del testo risiede nel consiglio offerto alla giovane malmaritata. L'amica più anziana, rievocando una sua esperienza personale, la invita a condurre una vita quasi monacale, mettendosi al servizio di Dio, ossia pregandolo notte e giorno in chiesa e adottando un abbigliamento consono a una donna animata esclusivamente da pulsioni spirituali: solo in questo modo potrà ingannare marito e maldicenti, distogliendo la loro attenzione dall'amore terreno che prova per il suo amico. Questo assunto riecheggia alcuni motivi diffusi nella letteratura cortese gallo-romanza, come il *topos* dell'amante che si finge chierico per avvicinare la dama amata e quello della monacazione a seguito di una delusione amorosa.

Il primo trova la sua realizzazione più compiuta e nota nel romanzo di *Flamenca*, dove il protagonista, Guillem de Nivers, si spaccia per chierichetto per poter dialogare in segreto durante le celebrazioni liturgiche con Flamenca, sposa del gelosissimo Archimbaut de Bourbon, e darle convegno in un luogo sicuro. Il passo del romanzo in cui Guillem si traveste da *clerc* abbandonando le sue vesti di cavaliere per ingannare il marito geloso e l'intera società cortese ricorda le strofe III e IV di *Dous dames honorees*¹⁷:

Amors li fai tot son affaire,
 Amors l'a fag tondre e raire,
 Amors l'a fag mudar sos draps.
 Ai! Amors, Amors, quant saps!
 E qui-s pessera que-s tondes
 Guillems per tal que dompnejes?
 Cant autr'amador s'acomptisson
 e-s genson e s'affifollisson
 e pesson de bels garnimens,
 de cavals e de vestimens,
 fraire Guillems s'apataris,
 e per sidons a Dieu servis. (vv. 3811-3822)

La rinuncia, sia pur provvisoria, al proprio statuto sociale in nome di amore passa in entrambi i testi attraverso l'abbandono di codici di abbigliamento identitari e alla conseguente adozione di nuovi. Guillem accantona i suoi abiti sontuosi, di cui l'anonimo autore offre lunghe e dettagliate descrizioni nel corso del romanzo, per vestire una «capa redonda, / granda e larga e prionda, / de saia negr'o d'esimbru, / de nadiu o de galabru, / que-m cobri tot d'oris en oris» (vv. 3681-3685), ossia un abito che «richiama quello di un novizio cistercense o certosino»¹⁸. La malmaritata è invece invitata dall'amica a indossare una «coute [...] recopee / par de darrier / pres dou terrier» (vv. 28-20), una *guimble dessafrenee* (v. 29) e a portare i capelli *mal atiriez* (v. 34).

La *coute* è in epoca medievale «the simplest and most general form of garment»¹⁹: si tratta di una tunica provvista di maniche di discreta lunghezza, confezionata con i materiali più di-

¹⁷ Ed. Manetti 2008. Sulla duplice natura di Guillem, che è ad un tempo «cavalliers e clerics» (v. 1799), si vedano Stebbins 1978 e Gouiran 1995.

¹⁸ Manetti 2008, p. 269.

¹⁹ Goddard 1927, s.v. *cote*. Si veda anche Rozoumniak 2006, s.v. *cote*.

sparati; è indossata da entrambi i sessi e da tutte le classi sociali. L'amica suggerisce alla malmaritata di accorciare la sua tunica nella parte posteriore, sicché sfiori il pavimento. Poiché le *cotes* delle donne sono già solitamente lunghe fino alle caviglie, il riferimento qui potrebbe essere a una veste con strascico, che, secondo l'autore della *Clef d'amors*, volgarizzamento dell'*Ars amatoria* di Ovidio, rappresenta l'indumento tipico delle nobili dame dedite agli amori cortesi²⁰:

Que que des courtes robes die,
sachiez que m'entente n'est mie
que je despise la maniere
des cotes longues par derriere:
[...]
pour cen tien jen a bien aprise
fame qui se porte en tel guise.
Issi le font les gentilz fames
qui des finz amorous sont dames. (vv. 2385-2388; 2401-2404)

Ciò è confermato nell'*Escoufle* di Jean Renart dalla descrizione della *cote* di Aelis, la protagonista di stirpe imperiale coinvolta in una tormentata vicenda amorosa con Guillaume de Montivilliers. Essa è lunga al punto da strascicare a terra e necessitare di essere sollevata e arrotolata da un ciambellano quando la dama monta a cavallo; è così ampia da descrivere un cerchio attorno a lei quando si siede²¹:

Por çou que sa cote traïne
li camberlens bel li escource,
et ses dous amis li acource
son estrier, puis si la remonte. (vv. 4004-4008)

Sa cote li fait grant açainte.
tot entor li, sor l'erbe drue. (vv. 4418-4419)

La *guimpe*, il soggolo, è invece un velo di lino o seta che le donne indossano intorno al viso per coprire i capelli; esso avvolge il capo, passa sotto il mento e ricade sul collo e sul petto. Inizialmente portato da donne nubili e sposate, verso la fine del medioevo il soggolo diviene simbolo di vedovanza o di estrema devozione religiosa, e oggi, in fogge diverse, è parte integrante dell'abito monacale. Nella letteratura cortese si fa riferimento a questo copricapo come semplice accessorio dell'abbigliamento femminile; talvolta rappresenta un pegno d'amore concesso dalla dama all'amante, diventa un simbolo di discrezione e umiltà, oppure lo strumento per dissimulare la propria identità²².

²⁰ Ed. Doutrepoint 1890. Il passo è un'*amplificatio* dell'anonimo volgarizzatore non presente nel testo ovidiano la quale, assieme a molte altre, fornisce preziose informazioni sui costumi dell'epoca. Sul testo si vedano anche Finoli 1969 e Marchiori 2018.

²¹ Ed. Michelant-Meyer 1894.

²² Goddard 1927, s.v. *guimpe*; Rozoumniak 2006, s.v. *guimpe*.

La *guimpe* che la malmaritata dovrebbe indossare è *dessafrenee*, ossia ‘sbiadita, stinta’: questa è l’unica occorrenza in antico francese del lemma, che costituisce un deverbale con prefisso privativo di *safrener*, ‘tingere di giallo’ con lo zafferano²³. Al contrario, conserviamo un paio di interessanti attestazioni di *guimpes safrenees* nel *Dit du mercier* e nel *fabliau La saineresse*. La prima ha un carattere puramente documentario, giacché i soggetti gialli e lo zafferano per tingere abiti o condire cibi sono menzionati in un elenco di articoli, spesso superflui o futili, che il merciaio vende²⁴:

J’ai les guimpes ensaffrenees
[...]
J’ai saffren a mettre en viandes
que ge vent a cez damoiseles
a faire jaunes lor toëles. (vv. 15; 112-114)

Nel *fabliau*, il soggetto giallo è strumento di una *ruse* ai danni di un borghese convinto che nessuna donna potrebbe mai tradirlo. Per vendicarsi, la moglie convoca a casa un uomo travestito da salassatrice con la scusa di farsi curare un malanno e lo conduce *au solier* (v. 33), dove giace con lui più volte sotto gli occhi ignari del marito. Così è abbigliata la *saineresse* quando appare sulla scena²⁵:

Ez vous un pautonier a l’uis,
mout cointe et noble, et sambloit plus
fame que homme la moitié:
vestu d’un chainsse deliïé,
d’une guimpe bien safrenee;
et vint menant mout grant posnee:
ventouses porte a ventouser. (vv. 13-19)

Nulla è casuale in questa descrizione: gli indumenti appariscenti e la posa affettata riflettono un’immagine femminile esasperata e dunque fasulla. Ciò che colpisce, in particolare, è la lussuosa *guimpe safrenee*, un indizio che potrebbe facilmente rivelare la vera identità della *saineresse*, ma che il borghese non coglie:

La mode des guimpes jaunes était critiquée par les prédicateurs de l’époque, qui conseillaient aux femmes d’en abandonner le port aux juives et aux femmes publiques. Ce détail ajoute une note piquante à la scène: le mari aurait dû être sur le qui-vive²⁶.

In effetti, a partire dal secolo XI, con le riforme gregoriane, la chiesa comincia a predicare contro il lusso e l’impiego di determinati colori nell’abbigliamento; dal 1229 fino al secolo

²³ Per i riferimenti lessicografici si rimanda alla nota *ad locum* nell’edizione del testo.

²⁴ Ed. Ménard 1971. Sul testo si veda anche Jeay 2006, pp. 243-247.

²⁵ Ed. Rossi (*et alii*) 1992.

²⁶ Noomen-van den Boogaard 1983-1998, vol. IV, p. 431. Si veda anche Rossi (*et alii*) 1992, p. 72.

XV vengono promulgante in Francia numerose leggi suntuarie che impo-gno restrizioni, soprattutto alle donne, sulla maniera di vestire. A ciò va aggiunto che nel medioevo raramente ci si veste di giallo, a causa del valore simbolico negativo di questo colore: esso è pertanto impiegato solo per gli accessori, o diventa lo stigma di alcune categorie che vivono ai margini della società²⁷.

Nel *fabliau* l'abbigliamento della *saineresse* e soprattutto il soggólo giallo fungono da avvisaglia dell'inganno che sarà perpetrato subito dopo ai danni del marito. In *Dous dames honorees*, il soggólo sbiadito, assieme alla tunica raccorciata e ai capelli spettinati, serve a ordire un diverso tipo di inganno: conferire alla protagonista l'aspetto di una persona spiritualmente umile e devota, mettendola così al riparo dal sospetto di infedeltà. Il suo travestimento in servitrice del signore avviene pertanto grazie alla rinuncia o meglio alla negazione del codice di abbigliamento della cortesia: solo abbandonando le vesti e i vezzi tipici della dama potrà continuare la relazione col suo amante.

La soluzione all'*impasse* della malmarita si intreccia, rovesciandolo, con un altro *topos*, quello della monacazione per l'insuccesso in amore, che secondo Pietro Beltrami²⁸ in ambito lirico risale alla *Chansoneta nueva* attribuita a Guglielmo IX (*BdT* 183.6)²⁹:

Qual pro i aures, dompna conja,
 si vostr'amors mi deslonja?
 Par que-us vulhatz metre monja!
 [...]
 Qual pro i aures s'ieu m'enclostre
 e no-m retenetz per vostre? (vv. 19-21; 25-26)

Il rifiuto della dama, associato al comportamento di una monaca, rischia di spingere l'amante stesso a 'entrare in chiostro'. Il tema ritorna, appena alluso, in *Amors, cum er, que faray?* (*BdT* 389.8) di Raimbaut d'Aurenga³⁰:

²⁷ Sulla predicazione in ambito vestimentario e sulle leggi suntuarie si vedano Burns 2002, pp. 31-40, e Pastoureau 2004, pp. 135-170, con ampia bibliografia. Sul simbolismo negativo del giallo si veda Pleij 2004, pp. 77-86, con bibliografia.

²⁸ Beltrami 1987, p. 20.

²⁹ Ed. Pasero 1973.

³⁰ Ed. Pattison 1952. Secondo l'editore l'attributo *geliva*, forma non altrove attestata, starebbe per 'gelosa' (da *gelos*) con riferimento ai maldicenti. Perugi 1985, pp. 256-257, propone di mettere a testo la lezione minoritaria *quereliva*, anch'essa non altrimenti attestata, col significato di 'querula' (da *querelos*) in relazione ai «mariti legittimi» (p. 257). Milone 2004, pp. 74-76, in una nuova edizione del testo, comprende *geliva* come errore per *celiva*, 'discreta', dando una lettura diversa all'intero passaggio: «il *fin aman* continua a fingersi felice [...] nonostante le pene d'amore e l'obbligo cortese del silenzio, del *celar* [...], e sarà sempre così: continuerà a comportarsi [...] come un perfetto amante, non per i mariti, o comunque per chi gli vuole male, ma per chi è in grado di capire, per chi conosce le leggi della *fin'amor*, per chi sa cosa sia l'imperativo categorico del *celar*» (p. 75). Questa interpretazione non sembra tener conto del fatto che nella *cobla* o nel resto della canzone non si fa alcun riferimento al *celar*, né spiega perché la condotta del perfetto amante, rispettoso di questa pratica cortese, è assimilata a quella del *bos hom religios*.

E s'ieu en fauc semblan guay
 ni·m depenh cueynhdes e vas,
 si tot m'ai bos ermitas
 estat et enquar ploros;
 e bos hom religios
 serai (tot per gent geliva)
 tostemps, si·l cor no m'en tray. (vv. 50-56)

L'io lirico dichiara che nonostante l'apparente felicità, per amore ha sofferto come un eremita, e agli occhi dei suoi nemici, marito o maldicenti, continuerà a sembrare un perfetto uomo di chiesa.

Fa ricorso al *topos* più concretamente l'autore di *Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori* (*BdT* 233.4), attribuita a Guillem de Saint-Gregori, ma forse opera di un tardo imitatore di Arnaut Daniel³¹:

Si·m breu non em, fe que deg Saynt Gregori,
 on fom,
 en vestir[a]i floc bru e 'scapolari,
 cotel
 portarai tronc per layssar mala gisca,
 e farai mi ampia corona tondre
 aut sus el test,
 si·l mal no·m recaliva
 l'amor que no consec. (vv. 46-54)

Qui il poeta-amante afferma che se non verrà corrisposto dalla dama si farà monaco: indosserà un saio bruno, lo scapolare e una tunica scorciata, si farà tonsurare e abbandonerà la *mala gisca*, ossia gli «inganni malvagi del mondo»³². Secondo Maurizio Perugi, il trinomio vestiamentario citato dal trovatore, e in particolare il *cotel tronc*, rimanda chiaramente all'abito *strictus et curtus* degli spirituali, corrente di francescani estremisti che fu oggetto di aperta persecuzione da parte della Chiesa nel secolo XIV³³.

Viene da chiedersi, a questo punto, se la *coute recoupee* della malmaritata possa rinviare alla medesima frangia religiosa, che annoverava anche la presenza di laici e donne; se, come già in *Razo et dreyt*, anche in *Dous dames honorees* la menzione della tunica accorciata costituisce «un'allusione spiritosa, più che altro impiegata a conferire un tocco di attualità a un ritrito luogo comune»³⁴. Io credo, come già detto sopra, che nella *chanson de malmariée*, più che su

³¹ Ed. Perugi 1985.

³² Perugi 1985, p. 17.

³³ Perugi 1985, in part. pp. 70-93 e 143-170.

³⁴ Perugi 1985, p. 81. Il *topos* è diffuso anche nella lirica oitanica, dove vestire abiti religiosi e abbandonare il secolo è spesso metafora o termine di comparazione per la sofferenza insita nella condizione dell'amante: cfr. Dragonetti 1960, pp. 113-122. Basti qui il solo rinvio a Gace Brulé, *Li biauuz estez se resclairre* (RS 183; L 252,2): «N'est tant grief a porter haire / ne vivre com peneans, / com de porter cest contraire / que j'ai comparé lonc tanz» [ed. Petersen Dyggve 1951].

abiti religiosi da indossare, si ponga l'attenzione su quelli cortesi da svestire perché la donna possa dissimulare la sua condotta adulterina. Del resto, nel testo si avvalorava l'assunto opposto a quello suggerito dagli stralci lirici sopra riportati: abbracciare la fede e rinunciare al secolo è un espediente per preservare e continuare la relazione con l'amante, non l'ipotetica, dolorosa conseguenza di uno scacco in amore.

Sembra, dunque, che il consiglio della *dame mainsnee* (v. 10) all'amica si nutra delle suggestioni che ho fin qui rilevato, ribaltandole e stemperandole in un dettato ellittico e allusivo, ma non privo di sottile ironia. Di seguito, il testo critico di *Dous dames honorees*.

I due precedenti editori optano per una differente presentazione strofica del testo, anche perché il manoscritto non offre appigli sicuri circa la scansione metrica³⁵:

Bartsch: a6' (b)b4+4 (a)b6'+3 (c)c4+4 b4 b9

Petersen Dyggve: a6' b4 b4 a6' b3 c4 c4 b4 b9

Bartsch ricostruisce tre versi con rima interna, due ottosillabi e un enneasillabo, laddove Petersen Dyggve ripristina una perfetta corrispondenza fra fine di verso e terminazione rimica. Lo schema adottato dall'ultimo editore è accolto nel repertorio metrico di Mölk-Wolfzettel³⁶, e viene qui riproposto. Un solo altro componimento trovierico presenta la medesima formula rimica, la canzone di crociata di Thibaut de Champagne, *Au temps plain de felonnie* (RS 1152; L 240,4).

Va segnalata, ad ogni modo, la misura irregolare dell'ultimo verso, che è un sicuro enneasillabo solo nelle strofe I e IV, mentre assume la foggia di un decasillabo con sinalefe in cesura nella strofa II, di un decasillabo con cesura italiana nelle strofe III³⁷ e V: entrambi gli editori regolarizzano i versi eccedenti di una sillaba. Anche il trisillabo, che figura al verso cinque di ogni strofa, nelle strofe III e IV diventa un quadrisillabo che racchiude il medesimo sintagma: *au dieu mestier*; in questo caso Bartsch, che lo reputa parte di un enneasillabo con rima interna, ipotizza sinalefe, mentre Petersen Dyggve anasinalefe³⁸. Le rime a e b sono fisse in tutto il componimento, rispettivamente *-ee(s)* e *-ier*, mentre la rima c cambia: I *-oi(z)*, II *-uis*, III *-or*, IV *-iez*, V *-a(i)t*. Diversi sono i rimanti identici: *chier* (17:45), *delaier* (21:39), *mestier* (23:41); negli ultimi due casi viene ripetuto l'intero verso.

La lezione del manoscritto si rivela del tutto corretta, a parte la presunta ipermetria dell'ultimo verso delle strofe II e V, su cui tuttavia si è deciso di non intervenire.

I.
Dous dames honorees
en un vergier
por conseilier

³⁵ Si veda l'edizione diplomatica di Bertoni 1917, p. 400.

³⁶ Mölk-Wolfzettel 1972: 1391, 2.

³⁷ In questo caso, il verso può essere considerato un enneasillabo se si ipotizza sinalefe fra *sole* e *au*.

³⁸ Sull'anasinalefe nella lirica trovierica si veda ora Sangiovanni 2015.

estoint assemblees
avant ier; 5
et quant j'oï
que des mariz
voudrent plaidier,
si me trais en l'ombre d'un rosier.

II.
«Dame», dist la mainsnee, 10
«consau vos quier:
j'aim senz trichier,
mais je sui si gardee
d'emcombrier
car je ne puis 15
ne se ne truis,
mon ami chier,
ou je le puisse acoler et baisier».

III.
«Toute sui aprestee
de vos aidier, 20
senz delaier:
dites q'estes donee
au Dieu mestier,
en tel labor,
et nuit et jor 25
por Dieu prier
que l'en vos truisse sole au mostier.

IV.
Coute aiez recopee
par de darrier
pres dou terrier, 30
guimple dessafrenee
por loier;
chevex aiez
mal atiriez
por miex guilier, 35
et toz jorz regardez ou sautier.

V.
Tel vie ai je menee
set anz antierz
senz delaier,

ma vie abandonee 40
 au Dieu mestier;
 car je ai fait
 par mun barat
 autrui cuidier
 que je haïsse ce que j'ai plus chier». 45

I. L'altro ieri due nobili dame si erano riunite in un giardino per confabulare; e quando udiì che volevano parlare dei mariti, subito mi nascosi all'ombra di un roseto.

II. «Signora», disse la più giovane, «vi chiedo consiglio: amo senza ingannare, ma sono così trattenuta da ostacoli che non posso, non so, non trovo dove io possa abbracciare e baciare il mio amico caro».

III. «Sono pronta ad aiutarvi, senza indugiare: dite che vi siete messa al servizio di Dio, con tale impegno, notte e giorno, per pregarlo che vi si trovi solo in chiesa.

IV. Indossate una tunica accorciata da dietro che sfiori il pavimento, e il soggolo sbiadito per pregare; portate i capelli male acconciati per ingannare meglio e fissate sempre il salterio.

V. Una vita simile ho condotto per sette anni interi senza recedere, la mia vita consacrata al servizio di Dio; sicché, grazie al mio inganno, ho fatto credere agli altri che io odiassi ciò che ho di più caro».

I. La strofa esordiale è stata paragonata da Vårvaro 1962, pp. 519-520, a quelle di Gace Brulé, *L'autrier estoie en un vergier* (R 1321; L 65,44): «L'autrier estoie en un vergier, / s'oi deus dames consoillier / [...] / acotez fui lez un rosier / desoz une ente florie» (vv. 1-6); Estienne de Meaux, *Avant hier en un vert pré* (R 471; L 61,1): «Avant hier, en un vert pré / tout a un serain, / deux dame de grant biauté / trovai, main a main, / desouz une verte cou-drete» (vv. 1-5) [edd. Petersen Dyggve 1951; Tischler 1997]. Entrambi i testi descrivono l'incontro in un giardino fra due dame che discutono di questioni amorose; il primo condivide con *Dous dames* anche il verbo *conseiller*, che intendo come «vertraulich, heimlich reden» (TL II:726), e il riferimento al narratore nascosto vicino a un roseto.

13-14. La locuzione *garder d'encombrier* è spesso usata, con riferimento a Dio, in formule di saluto e/o augurio col significato di 'salvare, proteggere dalla pena, dal dolore' (vedi Lebsanft 1988, con ampia esemplificazione). In questo caso, tuttavia, essa qualifica la condizione della donna e in particolare esprime la sua impossibilità di incontrare liberamente l'amante: *garder* varrà allora per «veiller à éviter de faire qqchose» (God IX:685) e *encombrier* «obstacle» (Mat s.v.). Quest'ultimo termine è talvolta usato nella produzione cortese in relazione alla nefasta attività dei *losengiers*: Raimbaut d'Aurenga, *Als durs, crus, cozens, lauzengiers* (BdT 389,5): «Lauzenjador fan encombrers / als cortes et als dreituriers / e a cellas qu'an cor auzat» (vv. 15-17) [ed. Pattison 1952]; Colin Muset, *Une novele amorette que j'ai* (RS 48; L 44,16): «mais trop me tienent en malvais delai / felon mesdisant losengier. / Je redout tant lor encombrer, / que trop se peinent de traïr / cels qui bien aiment senz dangier» (vv. 23-27) [ed. Bédier 1938]. I due versi andranno pertanto tradotti 'sono così trattenuta da ostacoli', o in maniera più libera 'sono così rigidamente sorvegliata'. Non è chiaro chi ostacoli la donna, se il marito o i maldicenti: ad ogni modo questo è l'unico passaggio, oltre al riferimento ai *mariz* del v. 7, che permette di ricondurre il testo al modulo della *chanson de malmariée*.

16. *ne se*: il ms. legge *nese*, che gli editori precedenti sciolgono in *ne se* (Bartsch) e *n'ese* (Petersen Dyggve), senza fornire ulteriori chiarimenti circa il significato della lezione. Mi allineo alla soluzione proposta da Bartsch, intendendo *se* come variante grafica di *sai* ('so'); il verbo forma con *puis* del verso precedente e *truis* un *tricolon* che esprime in maniera enfatica l'impossibilità per la donna di dare convegno all'amante.

17-18. Da un punto di vista sintattico, il v. 18 costituisce la completiva dei vv. 15-16, mentre il v. 17 l'oggetto di quest'ultima dislocato a sinistra, poi ripreso con pronomi clitici. — *je le* viene corretto in *jel* dagli editori precedenti per ripristinare la corretta misura del verso.

23. *au Dieu mestier*, 'al servizio di Dio', usato qui con accezione generica e non col significato di «Gottesdienst» (TL V:1689).

IV. Per l'esegesi complessiva della strofa si veda *supra*.

27. *sole*, da intendere con valore avverbiale e significato di «nur, bloß, allein» (TL IX:782): la donna deve trascorrere il suo tempo esclusivamente in chiesa.

28. *aiez* e le altre forme di congiuntivo presente impiegate nella strofa (*aiez* v. 33; *regardez* v. 36) hanno valore di imperativo (cfr. Ménard 1988 § 153).

30. *terrier*, «Erde, Boden» (TL X:267): la tunica deve essere lunga fino alle caviglie, sfiorando quasi il pavimento.

31. *dessafrenee*, 'sbiadita', 'priva del colore giallo' (TL II:1740; *Mat* s.v. *dessafrener*). L'aggettivo è un *hapax* in a.fr. derivante dal verbo *safrener*, «mit Safran färben» (TL IX:43; si vedano anche *FEW* XIX:202 e *Mat* s.v.), e non va confuso con *desafrené*, da *afrener*, dunque «debridé, fugueux» (come fa *God* II:532).

36. *sautier*. Segnalo che in *Flamenca* il salterio gioca un ruolo non secondario nello svolgimento del dilazionato dialogo fra gli amanti: esso viene dato da baciare alle donne come segno di pace durante la messa; è in quel preciso momento che Guillem de Nivers, vestito da chierichetto, bisbiglia a Flamenca due sillabe alla volta.

39. *delaier*, «s'abstenir, reculer» (*Mat* s.v. *delaier*): con questa accezione il verbo è in figura di *aequivocatio* col *delaier* del v. 21.

45. Gli editori precedenti sopprimono il pronome *je* per sanare l'ipermetria del verso.

Le *chansons de malmariées* del canzoniere **H** offrono una campionatura molto significativa di questa particolare tipologia lirica. Tutte e quattro contengono un riferimento, sia pure vago, al marito o all'infelice condizione coniugale della protagonista, ma il tema è sviluppato in maniera diversa. In *Quant li douz tans rasouage* e *Quant se resjoissent oisel* esso introduce e per certi versi giustifica il rapporto erotico che la donna consuma con un uomo capitato all'improvviso sulla scena; in *Un petit devant lo jor*, al contrario, il vincolo matrimoniale rappresenta un doloroso impedimento alla relazione fra gli amanti; in *Dous dames honorees*, il superamento del medesimo impedimento è risolto con una trovata arguta. Ciò comporta che solo *Un petit devant lo jor* sia animata da un registro tragico, laddove le altre *chansons* si caratterizzano per ironia e impudenza. D'altro canto, solo *Dous dames honorees* non dialoga apertamente con altri moduli, mentre la commistione di generi, soprattutto con la pastorella, è un tratto che accomuna il resto dei componimenti. La presentazione diegetica e formale della *matière* risulta

meno varia: sono tutti testi dialogici introdotti da una cornice narrativa; i primi tre sono caratterizzati dalla presenza di ritornelli variabili a chiusura della strofe; anche su questo versante, *Dous dames honorees* sembra distinguersi per un sviluppo più lineare e una fattura decisamente meno curata. Questa selezione di testi confluita nel canzoniere estense rappresenta perfettamente, in conclusione, lo statuto variabile e spesso indeterminato della *malmariée* oitanica³⁹.

Bibliografia

I. Manoscritti

Bern, BB, Cod. 389 (C)	Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389
Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490 (a)	Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi Latini 1490
Modena, BEU, α R.4.4. (H)	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α R.4.4
Paris, BA, 5198 (K)	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198
Paris, BnF, fr. 845 (N)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 845
Paris, BnF, fr. 847 (P)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 847
Paris, BnF, fr. 20050 (U)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050
Paris, BnF, fr. 22543 (R)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 22543

II. Bibliografia

Bartsch 1870

Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, herausgegeben von Karl Bartsch, Leipzig, Vogel, 1870.

BdT

Alfred Pillet - Henry Carstens, *Bibliographie des Troubadours*, Halle a.S., Niemeyer, 1933.

Bec 1977

Pierre Bec, *La lyrique française au moyen âge (XII^e-XIII^e s.)*. *Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, I. *Études*, Paris, Picard, 1977.

Bédier 1938

Les chansons de Colin Muset, éditées par Joseph Bédier, avec la transcription des mélodies par Jean Beck, Paris, Champion, 1938.

Beltrami 1987

Pietro G. Beltrami, *Guillem de Saint Gregori, Appunti su Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori*, in «Rivista di letteratura italiana», 5 (1987), pp. 9-39.

³⁹ Sul tema si veda Johnson 2007.

Bertoni 1917

Giulio Bertoni, *La sezione francese del manoscritto provenzale estense*, in «Archivum Romanicum», 1 (1917), pp. 307-410.

Burns 2002

E. Jane Burns, *Courtly Love Undressed: Reading Through Clothes in Medieval French Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

Combes 2006

Annie Combes, *La reverdie: des troubadours aux romanciers arthuriens, les métamorphoses d'un motif*, in *L'Espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge: nouvelles approches*, sous la direction de Dominique Billy, Françoise Clément, Annie Combes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 121-156.

Doss-Quinby (*et alii*) 2001

Songs of the Women Trouvères, edited, translated, and introduced by Eglal Doss-Quinby, Joan Tasker Grimbert, Wendy Pfeffer, Elizabeth Aubrey, New Haven - London, Yale University Press, 2001.

Doutrepoint 1890

La clef d'amors, texte critique avec introduction, appendice et glossaire par Auguste Doutrepoint, Halle a.S., Niemeyer, 1890.

Dragonetti 1960

Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1960.

FEW

Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn ecc., Schroeder ecc., 1922-1989.

Finoli 1969

Artes amandi. Da Maître Élie ad Andrea Cappellano, introduzione e testi a cura di Anna Maria Finoli, Milano, Cisalpino, 1969.

Gatti 2019

Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.

God

Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 voll., Paris, Vieweg, 1881-1902.

Goddard 1927

Eunice Rathbone Goddard, *Women's Costume in French Texts of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Baltimore - Paris, The Johns Hopkins Press - PUF, 1927.

Gouiran 1995

Gérard Gouiran, «*Car tu es cavalliers e clercs*» (*Flamenca*, v. 1899), in «*Sénéfiance*», 37 (1995), pp. 197-214.

Jeay 2006

Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.

Johnson 2007

Susan M. Johnson, *The Malmariée Theme in Old French Lyric or What Is a chanson de malmariée*, in «*Chançon legiere a chanter*»: *Essays in Old French Literature in Honor of Samuel N. Rosenberg*, edited by Karen Fresco and Wendy Pfeffer, Birmingham (AL), Summa Publications, 2007.

Lebsanft 1988

Franz Lebsanft, *Studien zu einer Linguistik des Grußes: Sprache und Funktion der altfranzösischen Grußformeln*, Tübingen, Niemeyer, 1988.

L

Robert W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1979.

Manetti 2008

Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo, a cura di Roberta Manetti, Modena, Mucchi, 2008.

Marchiori 2018

Alessia Marchiori, *Riletture ovidiane: la Clef d'amors (fine XIII secolo)*, in «*Medioevi*», 4 (2018), pp. 193-207.

Mat

Takeshi Matsumura, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

Ménard 1971

Philippe Ménard, *D'un mercier*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, édités par Jean Charles Payen et Claude Régnier, 2 tt., Genève, Droz 1970, t. II, pp. 797-808.

Ménard 1988

Philippe Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 1988.

Michelant-Meyer 1894

L'escoufle, roman d'aventure publié pour la première fois d'après le manuscrit unique de l'Arsenal par Henry Michelant et Paul Meyer, Paris, Didot, 1894.

Milone 2004

Luigi Milone, *Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)*, in «*Cultura neolatina*», 64 (2004), pp. 7-185.

Mölk-Wolfzettel 1972

Ulrich Mölk - Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972.

Newcombe 1978

Les poésies de Thibaut de Blaison, editées par Terence H. Newcombe, Geneve, Droz, 1978.

Noomen-van den Boogaard 1983-1998

Nouveau recueil complet des fabliaux (NCRF), publié par Willem Noomen et Nico van den Boogaard, 10 voll., Assen, Van Gorcum, 1983-1998.

Paris 1912

Gaston Paris, *Les origines de la poésie lyrique en France [1891-1892]*, in Id., *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1912, pp. 539-615.

Pasero 1973

Guglielmo IX, *Poesie*, a cura di Nicolò Pasero, Modena, Mucchi, 1973.

Pastoureau 2004

Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du moyen âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.

Pattison 1952

The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange, edited by William T. Pattison, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952.

Perugi 1985

Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985.

Petersen Dyggve 1938

Holger Petersen Dyggve, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris*, in «Mémoires de la Société néophilologique de Helsingfors», 13 (1938), pp. 3-252.

Petersen Dyggve 1951

Gace Brulé, trouvère champenois, édition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Société néophilologique, 1951.

Pleij 2004

Herman Pleij, *Colors Demonic and Divine: Shades of Meaning in the Middle Ages and After*, New York, Columbia University Press, 2002.

Refrain

Musique, poésie, citation: le refrain au moyen âge, <https://refrain.ac.uk/> [cons. 12. VII. 2022].

Rossi (*et alii*) 1992

Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles, édition critique, traduction, introduction

et notes par Luciano Rossi avec la collaboration de Richard Straub; postface de Howard Bloch, Paris, Librairie générale française, 1992.

Rozoumniak 2006

Elena Rozoumniak, *Le vêtement et la coiffure dans les romans français des XIII^e et XIV^e siècles: étude de lexicologie, de critique littéraire et d'histoire des sensibilités médiévales*, Thèse de doctorat, Paris IV Sorbonne, 2006.

RS

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Sangiovanni 2015

Fabio Sangiovanni, *Avvicinamenti sillabici all'«emprise moindre de l'esthétique formelle» presso i non-occitanici*, in «Medioevi», 1 (2015), pp. 75-99.

Spetia 1997

«Intavulare». *Tables de Chansonniers Romans*, II. *Chansonniers français* (série coordonnée par Madeleine Tyssens), 2. H (Modena, Biblioteca Estense), Z^a (Bibliothèque Métropolitane de Zagreb), par Lucilla Spetia, Liège, Université de Liège, 1997.

Stebbins 1978

Charles E. Stebbins, *The Theme of the Clerc-Chevalier in the 13th Century Old Provençal Romance of Flamenca*, in «Revue des Langues Vivantes», 44 (1977), pp. 508-516.

Tischler 1997

Hans Tischler, *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, 15 voll., Neuhausen 1997.

TL

Altfranzösisches Wörterbuch, Adolf Toblers nachgelassene Materialien bearbeitet und mit Unterstützung der Preussische Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Erhard Lommatzsch, 11 voll., Berlin, Wiesbaden, 1925-2002.

Tyssens 1992

Madeleine Tyssens, *Voix de femmes dans la lyrique d'oïl*, in *Femmes, Mariages-Lignages (XII^e-XIV^e siècles). Mélanges offerts à Georges Duby*, Bruxelles, De Boeck Université, 1992, pp. 373-387.

van den Boogaard 1969

Nico H. J. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e: collationnement, introduction, et notes*, Paris, Klincksieck, 1969.

Vàrvaro 1962

Alberto Vàrvaro, *A proposito della canzone cortese come lirica formale: Gace Brulé stravagante*, in *Romania. Scritti offerti a F. Piccolo*, Napoli, Armani, 1962, pp. 515-526.

Woledge 1965

Brian Woledge, *Old Provençal and Old French*, in *Eos: an Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, edited by Arthur T. Hatto, London, Mouton & Co., 1965, pp. 344-389.

Wunderli 1978

Peter Wunderli, «*Can see reconian auzeus...*», in *Orbis Mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, édités par Georges Güntert, Marc-René Jung, Kurt Ringger, Bern, Francke, 1978, pp. 377-393.