

Anna Radaelli

«Ki ore irat od Loovis»: La vocazione dei cavalieri francesi alla Crociata. Per una lettura di RS 1548*

ABSTRACT The contribution is devoted to the anonymous song «Chevalier mult estes guariz» (RS 1548a), transcribed during the second half of the twelfth century on f. 88 of the composite codex Erfurt, Universitätsbibliothek, Dep. Erf. Codex Amplonianus 8° 32. The jointed transmission of text and music for a lyrical form with refrain and responsorial structure makes this crusading song—the earliest extant exemplar in Old French—an outstanding witness. The contribution highlights the leading role played by the musical execution, underlined by the rewriting of the refrain last line with an extra-neume entered above the text possibly serving the practical purposes of the reader-singer.

KEYWORDS Old French Lyric, Crusades, Early Music Writing, Anglo-Norman Literature.

Un evento global come l'appello alla seconda crociata, che voleva coinvolgere il fiore della cavalleria di Francia in una risposta unitaria e concorde in difesa della Cristianità, ci ha lasciato una sola ma straordinaria testimonianza in lingua volgare antico-francese, giunta fino a noi con una vicenda del tutto fortuita. Nello stesso tempo e per la medesima occasione, trovatori come Marcabru e Cercamon avevano composto «A la fontana del vergier» e «Puois nostre temps comens'a brunezir»,¹ ma la trasmissione congiunta di testo

* Presento qui la mia relazione tenuta in qualità di discussant intorno al contributo di Christelle Chaillou «Towards an Understanding of Troubadour Performance», nella sessione «The reality of troubadour performance», in *Courts and Troubadour Culture. International Conference*, Institut de Llengua i Cultura Catalanes, Universitat de Girona, 23–24 November 2017. Una analisi parallela di «Chevalier mult estes guariz», sempre a mia cura, è disponibile in rete: <<http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/>> (= *Troubadours, Trouvères and the Crusades*, Warwick University 2018). A essa rimando per un commento più specificamente esegetico e formale del testo.

1. Mcb (BEdT 293,1), v. 26–27: «Ay! mala fos reys Lozoïcx, | que fai los mans e los prezïcx» (Gaunt, Harvey & Paterson 2000: 40); Boissonade (1922: 223, n. 2) propone come data di composizione il periodo tra il maggio 1146 e il giugno 1147. In Cercamon (BEdT 112,3a) c'è un chiaro riferimento a Edessa e alla seconda Crociata nell'ultima cobla, che riconduce la canzone agli anni 1146–1147: «Ara-s pot hom lavar et esclarzir | de gran blasme, silh

e musica in una forma lirica con *refrain* e struttura responsoriale, salmodica, fa di «Chevalier mult estes guariz» un reperto senza precedenti.

L'occasione è data dalla forte ondata di commozione che suscitò in tutto l'Occidente la presa di Edessa il 24 dicembre 1144 per mano di Zengi, atabeg di Mossul, signore selgiuchide (Hillenbrand 2001: 118–120). La notizia della disfatta giunse in Occidente nel novembre 1145 quando una delegazione di prelati armeni e latini, capeggiata dal vescovo Pietro di Giabala, informò dell'accaduto papa Eugenio III che si trovava a Viterbo. Subito dopo, il 1° dicembre 1145, il papa promulgò la bolla *Quantum praedecessores*, indirizzata specificamente a «Ludovicum regem Galliarum», con la quale chiamava all'appello i cristiani di Francia e il loro re (PL CLXXX, 1064). Pochissime settimane dopo, nel Natale 1145, lo stesso Luigi VII (probabilmente già a conoscenza della bolla papale) in un'assemblea convocata a Bourges, davanti a nobili e prelati aveva dichiarato l'intenzione di prendere la croce. In quell'occasione gli animi degli astanti erano stati infiammati da una predica del vescovo Goffre-

q'en son encombro; | e s'i es pros, yssira ves Roays, | e gurpira lo segle perihos, | et ab aitan pot si liurar del fays, | qu'assatz en fai trabucar e perir» (Rossi 2009: 170). Sull'intreccio polifonico di voci di antichi trovatori e trovieri intorno alla seconda crociata, cfr. Lazzarini (2013: 81–102, cap. 6, «Lanqan li jorn et le débat sur la II^e croisade»).

do di Langres (Godefroy de la Roche-Vanneau), uno dei principali consiglieri del re. Secondo la testimonianza di Oddone di Deuil, nel suo *De profectione Ludovici VII in orientem* (in forma di epistola inviata all'abate Suger), fu proprio il vescovo di Langres a commuovere fino al pianto gli ascoltatori parlando proprio della distruzione di Edessa, della oppressione dei Cristiani e della grande insolenza dei pagani, incitando tutti a seguire il loro re con le armi:

Tunc religiosus vir episcopus Lingonensis, de Rohes, quae antiquo nomine vocatur Edessa, de populatione, et oppressione Christianorum et insolentia paganorum satis episcopaliter peroravit, et de flebili materia fletum plurimum excitavit; monens omnes ut cum rege suo ad subveniendum Christianis Regi omnium militarent. Ardebat et lucebat in rege zelus fidei, contemptus voluptatis et gloriae temporalis, exemplum omni sermone praestantius.²

Tre mesi dopo, il 1° marzo 1146, Eugenio III invia un'altra missiva, *Universos Dei fideles*, che con poche differenze riprende il testo di *Quantum praedecessores* (PL CLXXX, 1115), e ufficialmente approva l'intenzione del re (che nel frattempo gli aveva mandato emissari che lo avvertissero del suo progetto) insistendo sul carattere penitenziale e salvifico che dovrà avere la nuova spedizione. La voce più autorevole a diffondere l'appello papale è quella di Bernardo di Chiaravalle, che tra la primavera 1146 e l'inverno 1146–1147 attraversa la Francia settentrionale e le regioni renane, dalla Lorena alla Fiandra, predicando la crociata. Nella Pasqua (31 marzo) del 1146, fu proprio Bernardo a ricevere il *votum crucis* di Luigi VII nell'assemblea di Vézelay. La partenza tuttavia non fu immediata. Dapprima il re convocò a Étampes, nell'Île-de-France, tutti i nobili che volevano seguirlo, per definire l'itinerario: era la domenica del *Circumdederunt me*, il 16 febbraio 1147; poi, dopo aver ricevuto a Saint-Denis le insegne del pellegrino dalle mani del papa, il re e i suoi Franchi si mossero per riunirsi a Metz, in territorio imperiale, e affrontare il lungo percorso continentale. Era l'11 giugno 1147.

2. Cfr. Oddone di Deuil, *De profectione Ludovici, libellus primus* (PL CLXXXV, 1205), in Gingerick Berry (1948: 8–9, 16–17), Waquet (1949), Phillips (2003). Cfr. anche Roche & Møller Jensen (2015).

➤ 1. Autore e copista

La canzone è stata dunque composta sullo slancio emotivo della predicazione del vescovo di Langres all'assemblea di Bourges, dopo il Natale 1145 – quando Luigi manifesta la sua intenzione di farsi crociato –, e in concomitanza con l'assemblea di Vézelay (Pasqua, 31 marzo 1146), dopo le due missive papali e il *votum crucis* ufficiale del re.³ Ma chi mai poteva essere l'autore di questo accorato appello? Non penso si tratti di un cavaliere che si rivolge ai suoi pari.⁴ Quelle dell'appello antico-francese sono parole di un chierico molto probabilmente presente a entrambe le assemblee, di Bourges e di Vézelay, e ben indottrinato dalle prediche e dagli annunci divulgati in quelle circostanze. Nel *refrain* della sua canzone l'autore condensa il messaggio che san Bernardo aveva cercato di trasmettere nel lungo peregrinare con

3. Di seguito fornisco rapidamente le opinioni degli studiosi precedenti che si sono occupati della datazione del testo: 1) Bédier (1909: 5) propone come arco cronologico per la composizione la data dell'assemblea di Vézelay (Pasqua del 1146) e quella del *votum crucis* di Corrado III, non nominato nella canzone, il 28 dicembre 1146. Concorda con lui Mölk (2001: 686). Sull'osservazione di Bédier, Dijkstra (1995: 69, n. 159) aggiunge la possibile e deliberata volontà del poeta di non mettere in luce nessuna azione germanica («Notons cependant que les Allemands avaient une mauvaise réputation. Il n'est donc pas à exclure que le poète ait délibérément passé sous silence la prise de la croix par Conrad»). – 2) Gelzer (1928: 439) propone come *terminus ante quem* l'ottobre 1146 poiché il v. 42 cita «la gent Sanguin li felun» dove Zenghi non è dato per morto (fu infatti ucciso il 14 settembre 1146): la notizia non aveva dunque ancora raggiunto la Francia. – 3) Schöber (1976: 72) rifiuta le proposte degli studiosi che l'hanno preceduta e propone di basarsi sui dati testuali: ai v. 13–16 si dà notizia della presa di Edessa e delle chiese e monasteri dati alle fiamme e abbandonati. La studiosa, considerando che la città fu presa due volte, una prima da Zenghi nel 1144, la seconda da Nur-ad-Din nel novembre 1146, e sottolineando come la prima fosse stata sì distruttiva (strage di cristiani e chiese divenute moschee), ma la seconda devastante (la città fu rasa al suolo), e non trovando nei versi della canzone un chiaro riferimento a quest'ultimo episodio, propone per la composizione il periodo tra novembre e dicembre 1146 come *terminus ante quem*. Dijkstra (1995: 69) concorda con lei.

4. Questa è l'ipotesi di studiosi come Bédier (1909: 15), Dijkstra (1995: 67), Mölk (2001: 686), che sottolineano la frequenza dei rimandi al mondo cavalleresco e l'ignoranza manifestata nell'ultima strofe dove la tomba di Mosè (di cui non si conosce il luogo della sepoltura «in terra Moab», *Deut.* xxxiv, 5–6) è situata sul Sinai.

la sua predicazione rivolgendosi soprattutto ai «maxime potentiores et nobiles di Francia»,⁵ e secondo la *Quantum praedecessores* di Eugenio III (PL CLXXX, 1065), che voleva essenzialmente una impresa di francesi guidata dal loro re Luigi VII. Solo combattendo al servizio di Cristo nel torneo tra Inferno e Paradiso si sarebbero ottenuti il perdono dei peccati e la salvezza eterna tra gli angeli del Paradiso. Questo spiegherebbe il ricorso continuo al lessico feudale e cavalleresco (v. 1, 2, 5, 43, 44, 49, 53) nel fervore della chiamata collettiva al passaggio («Alum conquere Moïses», v. 73), tanto più che i cronisti riferiscono che la esternazione di Luigi VII a Bourges fu accolta molto freddamente dai suoi baroni.⁶ L'appello doveva dunque essere modellato sui destinatari e non necessariamente fare sfoggio di cultura clericale: la figura di Mosè, evocata nella strofe finale, era emblematica della liberazione dalla schiavitù del popolo eletto, e il passo dell'Esodo XIV, 14–31 che si legge in filigrana rientra perfettamente nel gioco persuasivo dell'incitamento a partire, compresa l'esortazione a riconquistare il luogo (peraltro sconosciuto) della sepoltura di Mosè sul monte Sinai da parte dell'esercito eletto dei Franchi.

➤ 2. Il manoscritto

La canzone si trova trascritta nel ms. Erfurt, Universitätsbibliothek, Dep. Erf. Codex Amplonianus 8°, 32, ai f. 88rv. Il manoscritto proviene dalla collezione di Amplonius Ratink, morto a Colonia nel 1435.⁷ Si tratta di un codice fattizio la cui parte presumibilmente originaria (f. 45–89) è ascrivibile a un periodo che va dalla metà del secolo XII all'inizio del XIII; questa sezione può essere distinta in sei unità che raccolgono il

5. Sulle lettere scritte da Bernardo nel 1146 a principi e vescovi, cfr. Rassow (1913); Delaruelle (1954); Leclercq (1971); Constable (2008).

6. È Oddone di Deuil a riferirci sulla non immediata adesione al progetto di Luigi VII da parte dei baroni di Francia: «Tamen quod serebant, verbo episcopus, rex exemplo, non illico messuerunt» (*De profectioe Ludovici*, n. 2). Lo stesso Bernardo si rivolgeva nel 1146 all'aristocrazia riluttante esortandola a partire con toni molto simili al v. 17 della canzone: «Chivalers, cher vus purpensez?». Cfr. l'*Epistola* 363 del 1146 (PL CLXXXII, 565), nel secondo periodo: «Quid facitis, viri fortes? quid facitis, servi crucis?».

7. Una dettagliata descrizione si legge nel primo capitolo di Mölk (2001). Cfr. anche Bouillon & Pfeil (2009).

compendio dei *Moralia in Iob* di papa Gregorio (probabilmente risalente agli inizi del sec. XII),⁸ il cui testo è stato copiato in un primo momento su una colonna (unità I-IV) e poi, ma ancora nel sec. XII, su due colonne e con caratteri grafici minori (unità VI, un quaternione mutilo, f. 85–89);⁹ questa diversa modalità ha fatto sì che, una volta copiata l'ultima parte del compendio, rimanesse un ampio spazio libero: in esso ha trovato luogo la copia della canzone di crociata «Chevalier mult estes guariz».¹⁰

La trascrizione del testo al f. 88r, su una pergamena già danneggiata dalla presenza di due non piccoli fori, è avvenuta dunque nello spazio rimasto bianco alla fine della copia su due colonne della compilazione gregoriana. Lo stesso scriba dell'epitome ha cominciato a trascrivere la canzone dal margine superiore della colonna B fino alla fine, poi è passato a sinistra, nello spazio rimasto libero della colonna A, arrivando fino ai primi tre versi del *refrain*; la quarta, e ultima, riga del *refrain* si trova infatti trascritta in cima al verso di f. 88, seguita dal resto della canzone. Qui la *mise en page* differisce completamente: il testo è copiato di seguito come prosa sull'intera facciata e senza chiara divisione strofica se non avvertendo con lettere incipitarie di modulo di poco maggiore dell'inizio di una nuova strofe. Tuttavia, è probabile che una certa fretteolosità e ragioni di spazio abbiano determinato la mancata trascrizione di cinque versi procurando disordine nella configurazione strofico-metrica. Il quaternione è chiuso da due testi in latino, copiati in area continentale settentrionale agli inizi del secolo XIII: il *carmen buranum* 71 «Axe Phoebus aureo» (f. 89v) seguito dalla breve «prova della verità» in prosa, l'*Experimentum in dubiis* (f. 89r; si veda il testo in Appendice).¹¹

8. Dal libro I, cap. 15, al libro XXXIV, cap. 14, cfr. Schum (1887: 696–698) e Mölk (2001: 670).

9. Cfr. Mölk (2001: 676); la sezione V, un «Cyprian-Heft», comunque contemporanea, sarebbe nata come fascicolo a parte.

10. Cfr. Schum (1882: 4 e 7 e pl. 6 e 12, fac-simile dei primi 12 versi); Schum (1887: 696–698, «Hymnus Francogallicus milites ad faciendum bellum contra infedele incitans»); Mölk (2001: 669); Careri, Ruby & Short (2011: scheda n. 23).

11. La composizione del bifolio recante le due opere riporta la numerazione inversa, cioè l'incipit del *carmen buranum* 71, corredato di notazione di tipo continentale-

➤ 3. Origine

Alcuni tratti grafico-fonetici di forme non in rima fanno propendere Bédier per una patina linguistica anglo-normanna imputabile al copista e un'origine continentale dell'autore;¹² dello stesso parere Voretzsch (1921). Gelzer (1928), in un'analisi più approfondita di esiti specifici della canzone, indirizza verso un'origine occidentale, pittavina, dell'autore della canzone. Origine individuata soprattutto nella forma *seguit* in rima al v. 78, con la presenza della velare sonora in un esito da *sequere*, estraneo all'anglo-normanno ma attestato nel Poitou.¹³ Egualmente mette in discussione la necessità di pensare a un copista anglo-normanno quando tutti gli elementi riscontrati in favore sarebbero con la stessa probabilità postulabili a vantaggio di una *scripta* pittavina (da parte mia aggiungo che alcuni tratti grafici dei neumi

le settentrionale, si trova a f. 89v (ultimo del fascicolo) mentre la parte finale e la prosa si trovano a f. 89r; è forse possibile quindi che sia stato unito (piuttosto maldestramente) al corpo del ms. al momento della rilegatura quattrocentesca; cfr. Lipphardt (1955: 137–139) per il *carmen*, e Haupt (1843: 190) per la breve prosa.

12. Vedi *aveir* al v. 6, *reis* al v. 27, la generale chiusura del timbro delle /o/ in posizione tonica e atona e il mancato rispetto della declinazione bicasuale (*guariz* v. 1, *Deu*, v. 2, etc.); la riduzione a *-ez* dell'uscita *-iez* in forme in rima come *preizez*, v. 18, *drecez*, v. 20. Cfr. Bédier (1909: 3–4): «Mais le poète écrivait sur le continent: voyez les vv. 27–28, où il parle de Louis VII comme de son roi, et la strophe II, bâtie sur les rimes *ez*, *iez*, où l'alternance régulière des mots de l'une et de l'autre catégorie prouve que, au rebours du copiste anglo-normand, il distinguait fort bien les deux sons».

13. Gelzer (1928: 440–448, in partic. 443–446), a p. 440, segnala anche la forma proclitica *char*, ricorrente al terzo verso del *refrain*, accanto alla ben più rara e arcaica *cher* (vv. 5, 7, 17), attestata, oltre che in anglo-normanno, anche nel nord-ovest della Francia; *ibidem*, segnala l'esito *chivalers* (v. 17, accanto a *chevaliers*, v. 1), forma attestata anche nel sud-ovest della Francia, in particolare Saintonge e Poitou (cfr. Avelle 1962, ristampato parzialmente in Avelle 2002: 449–549, ai §§ 43 e 50). In questa prospettiva considera anche le forme *pernez* (v. 25), *Saragins* (v. 75), *cruiz* (v. 20). Si aggiunga che proprio esiti da /a/ tonica in sillaba libera contigua a fonema palatale come *preizez* (v. 18), *drecez* (v. 20), assonanti nella seconda strofe con *esmaiz* (v. 14), *sacrifiez* (v. 16), sono particolarmente riconducibili al sud-ovest (Angoumois, Poitou, Saintonge, Aunis); sull'esito della /a/ tonica in sillaba libera, «il tratto fonetico più importante della lingua della *Passion*», cfr. Avelle (1962: 468–479). Molk (2001: 681) aggiunge ai probabili esiti pittavini d'autore anche *pour* del v. 10.

a corredo della prima strofe della canzone e del *refrain* potrebbero essere riconducibili a una notazione diastematica di tipo aquitano).¹⁴ D'altra parte la regione aquitana era ampiamente coinvolta nell'impresa di una nuova crociata sotto la principale guida di un re francese la cui sposa era Eleonora d'Aquitania: suo zio, Raimondo di Poitiers, il principe di Antiochia, era figlio di Guglielmo IX, duca di Aquitania e settimo conte di Poitiers; grandi vassalli della regione, come Goffredo III di Rancon, signore di Taillebourg, erano coinvolti nella spedizione. Aquitani e Pittavini, ma anche Saintongeais, erano dunque direttamente interessati a una pronta spedizione in Terrasanta: in seguito alla caduta di Edessa, infatti, lo stesso Principato di Antiochia si trovava gravemente minacciato, tanto che, entro pochi anni, Nur-ad-Din riuscì a conquistare gran parte dei territori orientali dello stato latino e Raimondo stesso perse la vita in battaglia (1149).¹⁵

Da ultimo Molk (2001), se da un lato concorda con Bédier circa la mano anglo-normanna del copista, dall'altro si accosta a Gelzer per un'origine sud-occidentale dell'autore. Egli, concordando con Schum (1887), postula che l'operazione di copia del testo gregoriano e la trascrizione di «Chevalier» siano state effettuate in uno *scriptorium* inglese, e per mano di un copista insulare, all'inizio della seconda metà del secolo XII. Nei primi anni del secolo successivo, però, la parte centrale e originaria del codice amploniano, ivi compresa la canzone di crociata, si sarebbe trovata fisicamente in una regione linguistica della Francia settentrionale (Molk delimita la zona tra Normandia orientale, Piccardia, Artois, Hennegau/Hainaut), ne farebbe fede il toponimo *Avesnes* (oggi *Avesnes-sur-Helpe* nell'Hainaut) citato nell'annotazione latina scritta da una mano di inizio sec. XIII nel margine inferiore del f. 84v (unità V): «domina mea debet domino petro de a auesnes xv solidos et iiii denarios et vii libras».¹⁶

14. Gelzer (1928: 447): «Aber ist der anglofranzösische Kopist nötig? Alle dialektischen Merkmale weisen nach Poitou, nichts beweist die Existenz eines Kopisten, der eine andere Mundart als der Dichter schrieb», e più avanti, a p. 448: «den anglofranzösischen Kopisten lehnte ich ab, aus sprachlichen Gründen».

15. Gelzer (1928: 448): «Also das poitevinische Grafenhaus steht im Brennpunkte des Interesses am zweiten Kreuzzug». Cfr. anche Molk (2001: 686).

16. Molk (2001: 674–675 e 680); l'annotazione è

D'altra parte, volendo dare a questo tipo di canzoni di propaganda per la crociata una funzione meramente promozionale ed effimera, con l'intento molto pratico di suscitare proselitismo immediato, non possiamo immaginare che la frettolosa e lacunosa trascrizione da una redazione pittavina della canzone – dovuta forse molto semplicemente alla pura volontà di fermare nello scritto un testo popolare per la sua musica – possa essere avvenuta comunque molto più in là dei fatti di stringente attualità a cui era collegata; se il suo messaggio, infatti, doveva aver perso gran parte della sua efficacia dopo il giugno 1147, con la partenza di Luigi VII da Metz, tanto più doveva essere decaduto alla fine dello stesso anno, quando le notizie delle sconfitte cominciavano a raggiungere l'Occidente, e doveva ormai essere completamente fuori luogo dopo l'aprile del 1149,¹⁷ quando Eleonora e Luigi fanno ritorno in Francia. Per giunta, Bernardo di Chiaravalle intraprende nel 1150, vanamente, un nuovo ciclo di sermoni per una nuova spedizione su incarico conferito dal concilio di Chartres:¹⁸ anche a non dar peso a questi fatti, la residua circolazione cantata di «Chevalier» non può aver certamente oltrepassato la diffusione della notizia della presa di san Giovanni d'Acri e Gerusalemme nel 1187, che diede il via a una nuova e vasta campagna di chiamata al reclutamento e a nuovi appelli cantati che avrebbero presto cominciato a diffondersi con nuove melodie.¹⁹ La copia delle parole (con musica?) dell'unico testo in volgare di tutto il codice amploniano – senza contare del più antico caso di notazione diastematica a corredo di una

visibile nella riproduzione fotografica n° 3.

17. Il ritorno di Luigi è annunciato in una lettera di papa Eugenio III all'abate Suger del 15 luglio 1149 (*De Ludovici VII Franc. reditu ex transmarinis regionibus*): «Sicut enim pro certo accepimus charissimi filii nostri Ludovici illustris regis Francorum post innumeras tribulationum varietates misertus, eum ad lucem de tenebris revocavit et ad citeriores maris partes adduxit» (PL CC-CLVIII, 180, 1396). L'anno successivo, rivolgendosi ancora a Suger, il papa deplora l'esito della crociata come «gravem Christiani nominis jacturam, quam nostris temporibus Ecclesia Die sustinuit» (PL CCCLXXXII, 180, 1414).

18. Cfr. Vacandard (1903: II, 442–450).

19. Per l'area oitanica basti pensare a «Parti de mal e a bien aturné» (RS 401). Per una finemente articolata e documentata visione d'insieme della produzione crociata gallo-romanza, si veda Paterson (2018).

lirica profana –, se fosse stata tratta in uno *scriptorium* inglese (e da un foglio volante, come suggerisce Mölk 2001: 676),²⁰ non avrebbe quindi potuto essere eseguita che sotto il regno di Stefano di Blois intorno alla metà del secolo XII.

☛ 4. Configurazione strofica

Il testo della canzone è in forma di *rotrouenge*.²¹ Secondo la disposizione qui presentata, è composto da sette *coblas singulares* di otto versi seguite da un *refrain* di quattro. Le strofi I-IV e VII sono *coblas encadenadas* di 4 coppie di *octosyllabes* (secondo lo schema 8abababab); per le strofi V e VI, vd. *infra*. Varia lo schema rimico del *refrain*, sempre a rime alternate: CDCD (strofi II, IV, VII); ACAC (strofi III); ABAB (strofi I, V?, VI?). Il repertorio di Mölk-Wolfzettel (= MW) registra la canzone all'item 766,2 presentandola come modello metrico, ma non melodico, di RS 265, *rotrouenge* attribuita a Gontier de Soignies.²² Tuttavia, il repertorio registra la canzone sotto altri due schemi: MW 698,2 (= Frank 230), per la configurazione della prima *cobla* (= 8abababABAB), e MW 49,1, per la struttura, errata, delle

20. Sulla trasmissione periferica di testi con melodia, testimonianza di un'attenzione speciale all'aspetto performativo, cfr. Radaelli (2013) e Resconi (2015).

21. Alla stessa tipologia di esecuzione responsoriale va accostata anche la canzone di crociata anonima, composta tra il 1214 e il 1216, «Pour lou pueple resconforteir» (RS 886), assimilabile a «Chevalier» sia per il ricorso ad alcuni motivi comuni, sia formalmente per la configurazione su quattro distici di ottonari a rima alternata con *refrain* di due settenari femminili a rima baciata (MW 752,8); per il testo critico e il commento, cfr. Radaelli (2016).

22. La canzone attribuita a Gontier è trasmessa con melodia AB'CD ABCD / EFC'D' dai mss. KOX, cfr. Spanke (1936: 35); per il testo, cfr. Formisano (1980: 192) che lo pone tra le poesie di dubbia autenticità. Sempre sotto lo stesso item si trova la canzone di crociata di Guiot de Dijon, «Chanterai por mon corage» (RS 21 = MW 766,3); Lannutti avvicina questa canzone di Guiot (il cui testo musicale è trådito dai due gruppi di mss. MT / KOX, con intonazioni affini, ma non identiche) a «Chevalier» sottolineando la «identica suddivisione della strofe musicale»: seguendo Spanke (1936: 35), propone dunque per essa la seguente configurazione melodica: AB AB AB CD // CECD (cfr. Lannutti 1999: XLV e LIII). Sulla canzone, cfr. anche Haines (2010: 81), che sostiene come «its poetry and musical form [...] clearly place it in the courtly song tradition», affermazione che è stata precisata, soprattutto sul piano musicale, da Carapezza (2012: 329–330) nella recensione al libro di Haines.

coblas II e V (= 8abababBCBC). Il problema principale si riscontra nelle possibili configurazioni delle attuali strofe V e VI.²³ Il manoscritto infatti presenta i v. 49–68 scritti di seguito senza alcuna segnalazione, come per esempio l'usuale lettera di modulo maggiore a indicare l'inizio di una nuova strofe, né l'indicazione del *refrain*, di cui è sempre trascritta almeno la prima sillaba. La perturbazione nella trasmissione è sottolineata dal disordine nello schema rimico che, anziché presentare nell'attuale strofe V l'alternanza /ab/, presenta una sequenza di cinque versi in assonanza tonica *-is/-ir/-iz* (v. 49–53) seguita da una terzina con assonanze *-ur/-orn* (v. 54–56). La strofa VI, nella disposizione qui presentata, presenta solo tre versi per i quali parrebbe invece possibile ristabilire un embrione di alternanza /ab/.²⁴

Le ragioni dell'attuale disposizione sono basate dunque sul presupposto che un accidente di trasmissione o un difetto di copia (se non si vuole pensare a un errore di memoria) abbiano causato almeno la mancata segnalazione dell'inizio del *refrain* dopo il v. 56, cosa che avrebbe comportato di conseguenza la *scriptio continua* senza divisione strofica dei tre versi successivi. Resterebbero comunque una lacuna di cinque versi nella strofe VI e la mancata alternanza rimico-assonzata della V,²⁵ oltre a varie oscillazioni nel computo sillabico

23. La disposizione del testo che presento differisce da quella degli editori precedenti, che hanno scelto sostanzialmente due direzioni. La prima è stata quella di pubblicare senza soluzione di continuità gli undici versi, strada seguita da Haupt (1846: 141) e Meyer (1874: 366–367); ma anche da Mölk (2001: 684) col suo «halb-kritischen Text» (lo studioso tuttavia presenta in nota, a p. 691, una possibile ricostruzione testuale con alternanza rimica /ab/); la seconda direzione è stata presa da Bédier (1909), che interrompe al v. 53 la strofe V e compone la VI, lacunosa, con i restanti sei versi, commentando a p. 3: «par le type grossier de strophe qu'il a choisi, par le fait que les rimes changent à chaque strophe, il apparaît qu'il [le poète] n'a rien emprunté à la technique provençale»; lo seguono Gelzer (1953: 91), Schöber (1976: 70) e Guida (1992: 44).

24. Lo schema rimico della strofe V /8aaaaabbbA-BAB/ sarebbe assimilabile dunque al modello metrico di una *Romanzenstrophe*, mentre la strofe VI rientrerebbe nel modello della *Reihenstrophe* /8ab[...]bBABA/ cfr. Spanke (1936: 24–25 e 53–73).

25. Secondo Gelzer (1928: 447), le due strofe alterate sarebbero dovute a una trascrizione fatta seguendo la memoria difettosa dell'esecuzione cantata: «Der Schrei-

labico ai v. 49, 52, 53, 54, 61.²⁶ Visto il quadro della situazione, mi è parso più conveniente mantenere la condizione irregolare con cui il testo è tramandato – tanto più che si mantengono inalterate chiarezza e forza evocativa dell'appello – senza alcun ritocco se non inserendo il *refrain* tra le due strofe, che potrebbe essere stato tralasciato per un *saut du même au même* a causa del pronome iniziale *Ki* dell'attuale strofa VI.

5. Melodia

La notazione neumatica risulta alterata sopra i primi tre versi dal momento che, dopo averla scritta una prima volta con imprecisione, il copista vi è tornato sopra inserendo una nuova linea melodica e correggendo i neumi precedentemente segnati che in più luoghi risultano erasi. La doppia scrittura sui primi tre righe non era stata notata dal primo editore del testo musicale, Pierre Aubry (1905: planches III e III^a); il mancato riconoscimento e l'errore di trascrizione fu invece segnalato polemicamente da Hugo Riemann, che, nell'ambito dell'accesa disputa che infiammò gli albori della filologia musicale romanza, accusa Aubry di aver inventato la lettura senza essere stato in grado di notare che le prime tre linee proponevano la medesima melodia. Pubblica quindi egli stesso la «restitutio in integrum», ripresa poi da Aubry nel 1909 nell'edizione musicale delle canzoni di crociata che accompagna l'edizione

ber, selbst aus der Nähe des Ursprungslandes des Dichters stammend, weil er an dessen dialektischen Formen keinen Anstoß nahm, hörte das Lied singen – die Musik ist überliefert – und schrieb – resp. liess schreiben – das Gedicht aus dem Gedächtnis nieder. Die beiden verstümmelten Strophen lassen sich so leicht begreifen; der die Niederschrift machende oder veranlassende hatte die beiden Strophen nicht mehr genau im Gedächtnis und stoppelte sie, so gut es ging, zusammen». Per Mölk (2001: 677), si deve supporre tra l'originale e la copia giunta fino a noi l'esistenza di più intermediari nel breve giro di una generazione, derivati dalla probabile diffusione del testo nella regione francese insulare.

26. Il testo è sostanzialmente isosillabico e le minime irregolarità si notano praticamente solo negli undici versi che sono concordemente considerati perturbati. Preferisco non intervenire con una normalizzazione anche se le correzioni restaurative della misura che si suppone originaria, seppur non poche, sarebbero comunque di minima entità (ai v. 26 e 27, per esempio, mi pare si tratti di semplici aplografie).

testuale di Joseph Bédier.²⁷ Entrambi comunque dovevano disporre evidentemente di una cattiva riproduzione giacché nessuno fa cenno all'aggiunta dell'ultimo verso del *refrain* nel margine inferiore di f. 88r, di cui tuttavia si intravedono la parte superiore dei neumi e i rigli aggiunti nella *planche* pubblicata da Aubry (1905).

La distribuzione dei neumi nella strofe corrisponde alla struttura metrica: semplici e sillabici, ognuno di essi rappresenta un suono distinto.²⁸ Nella loro morfologia è possibile individuare una commistione di tratti centro-settentrionali e occidentali, per meglio dire, aquitani (sono infatti visibili alcune tra le principali caratteristiche della notazione aquitana, inclusi i tratti ascensionali in diagonale e quelli verticali in discesa).²⁹ La *virga* (la

27. Il tutto si colloca nel bel mezzo della disputa intorno al ricorso alla teoria modale e alla interpretazione mensurale delle monodie profane del Medioevo propugnata da Aubry e combattuta da Riemann, nella prima decade del Novecento. Cfr. Riemann (1905: 838–839): «Auf alles des geht Aubry nicht ein, sondern versucht einfach eine glatte Umschreibung des ganzen Stücks in Choralnoten, wobei ihm das Malheur passiert, dass er von den beiden erkennbaren Lesarten für den Anfang die in Gdur wählt, während der Fortgang die in Fdur allein hat; die zweite Zeile gibt er als hoffnungslos ganz auf, für die dritte konstruiert er sich aus den beiden Lesarten und den Annullierungstrichen und Weisern des Originals etwas ganz neues zusammen. Er hätte aber leicht bemerken können, dass die drei ersten Zeilen genau nach derselben Melodie zu singen sind [...]». La pungente osservazione si inserisce nell'aspro contrasto tra i due musicologi in atto in quegli anni, dopo l'accusa da parte di Aubry al tedesco Riemann e ai suoi discepoli di essere essenzialmente ignoranti della tradizione monodica profana di trovieri e trovatori, in sostanza della tradizione musicale letteraria di Francia. Riemann assegna una finale sul DO alla frase melodica che termina le strofi e il *refrain*. Secondo Aubry si tratta di un'attribuzione arbitraria riuscendo a sua volta a individuare la legatura MI-RE sull'ultima sillaba della parola *segnnur* (v. 8). Bolla quindi quella di Riemann come «une correction malheureuse, qui a pour résultat de donner à cette pièce une tonalité indécise, ni moderne, ni médiévale» (1905: 6). Aubry si risolve dunque a dare la trascrizione di questa pièce applicando le formule del primo modo con anacrusi. Una sapida esposizione di quel vivacissimo periodo in ambito musicologico, si trova in Haines (2001).

28. Si veda Aubry (1909: 5): «nous pouvons en considérer la notation comme un exemple caractéristique de *cursive* musicale à la fin du XII^e siècle».

29. Un'influenza notazionale della Francia settentrionale su quell'aquitana è visibile, per esempio, nel tro-

elevatio vocis), con una piccola capocchia a volte puntiforme, altre più marcata, ha l'asta leggermente inclinata verso destra; lo stesso può dirsi per *pes* e *clivis*. Ogni sillaba è cantata separatamente (e si notino le due *virgæ* sopra *bien* al v. 6, che scandiscono l'articolazione del dittongo) secondo un ritmo presumibilmente lento ed evocativo, vigoroso e misurato, come richiesto dalla solennità del momento. Questo andamento ha il compito di attirare l'attenzione su ogni specifica parola che si sta cantando. Nel distico finale della strofe (i v. 7-8, che anticipano una parte della melodia della ripresa, come nel movimento di tipo responsoriale) e nel ritornello neumi più complessi allungano, in un certo senso, e rallentano l'articolazione del discorso con una tensione crescente che ribadisce il vigore del *refrain*. E non è un caso che i segni melismatici con una leggera funzione ornamentale siano posti sulle parole-cardine in rima, la prima sul capo della missione secolare: *Loovis*, la seconda sul premio spirituale: *Pareis*, la terza sul sovrano dei Cristiani: *nostre Seignur*. Interessante inoltre notare al primo e terzo verso del *refrain* («ki ore irat» e «char s'alme en iert») la contiguità di due vocali che si fondono in un'unica sillaba (senza compromettere l'andamento ritmico né la regolarità sillabica del verso) determinando nello stesso tempo un ampliamento della linea melodica: nel primo caso, un neuma plurisonico (*climacus*) fa soffermare la voce sull'avverbio-cardine *ore*;³⁰ nel secondo, una *clivis* fa scivolare la voce

pario aquitano di San Marziale, Paris, BnF, lat. 1240, cfr. Evans (1970; poi 2009). Particolarmente avvicinabile mi sembra poi la notazione di due inni del s. XIII aggiunti nel primo folio di un codice del XII, il ms. BAV, Reg. lat. 203, f. 1r; in essi la notazione è quadrata ma sono visibili segni di provenienza aquitanica, soprattutto nel primo, cfr. Bannister (1913: I, IV, n. 537).

30. L'esortazione di Paolo «ecce *nunc* tempus acceptabile ecce *nunc* dies salutis» (2Co 6,2) è ripresa da san Bernardo nel primo periodo della *Epistola* 363 del 1146: «Ad Orientalis Francie Clerum et Populum. *Ad arma contra infideles pro defensione Orientalis Ecclesie suscipienda hortatur*» (PL CLXXXII, 565), e riecheggia in molti canti di crociata, a cominciare da «Chevalier mult estes guariz» – notoriamente il più antico in volgare – nel *refrain*, e ai vv. 41 («Ore vus mande») e 44 («Ore lur rendez lur guerredum!»). Sull'ipotesi che le vocali virtuali o di temperamento, come le vocali contigue, venissero realmente cantate (e quindi pronunciate), cfr. Avalle (1965: 65–67) e Avalle (1992, poi 2017: 231–232). Di un caso assimilabile, individuato nel ms. V oitanico, ha parlato N. Bleisch,

verso la parola-chiave *Pareïs* (modulata da *climacus* + *clivis*).³¹

➔ 6. Il refrain

Considerazione a parte merita il ritornello, scritto per intero solo alla fine della prima strofe, poi, come consuetudine, indicato solo riportando la prima sillaba *ki* (*Ki ore* nell'ultima strofe). Va tuttavia segnalata come notevole, soprattutto in chiave performativa, l'addizione (evidente per il cambio di inchiostro e di mano),³² testuale e melodica, dell'ultimo verso del *refrain* nel margine inferiore della facciata iniziale (f. 88r) che, come si diceva, nella redazione originaria si trova invece trascritto nel primo rigo della facciata successiva, priva di rigo e notazione neumatica (f. 88v). Dunque, molto probabilmente per una ragione eminentemente pratica – forse per facilitarne l'esecuzione cantata? – un esecutore successivo ha trascritto questo ultimo verso nel margine inferiore del f. 88r, tracciando nuovi rigi – a mano libera, senza avvalersi del *rastrum* (quindi con interlinea diseguale e tratto molto impreciso), inserendo *ex novo* gruppi neumatici che imitano malamente la tipologia di quelli sopra il resto della strofe, eseguiti su un verso che appare differente dalla versione primitiva. Ecco le due versioni:

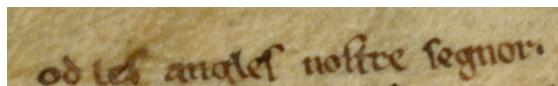


FIGURA 1 · Mano 1 (f. 88v): «od les angles nostre seignor».

«Transposed Texts: Mis-Reading Note and Word in the Trouvère Ms. F-Pn fr. 24406», in «Qui dit tradition dit faute?». *La faute dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance*, in *Le premier congrès international franco-italien Musicologie et Philologie*, Saint-Guilhemle-Désert, 21-24 mai 2017 in c.s. Si vedano anche gli approfondimenti di Lannutti per i manoscritti con musica del repertorio lirico romanzo più antico, *cfr. infra* n. 36.

31. Nel verso aggiunto del *refrain* la clausola *nostre seignor* è corredata dai medesimi neumi (*punctum/climacus/climacus/clivis*), seppur con scrittura sommaria e sbrigativa.

32. Si tratta di una gotica corsiva; la diversa grafia della *d* e la particolare morfologia della *r*, sia in posizione interna che finale, con l'asta che si allunga oltre la linea di base verso il basso e l'apertura in alto a v (tratti che l'avvicinano alla gotica anglicana), contribuiscono a collocare in pieno secolo XIII l'addizione, *cfr. Derolez* (2003: 125–130 e 138).

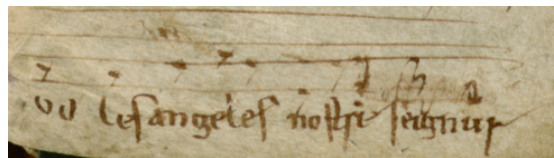


FIGURA 2 · Mano 2 (f. 88r, margine inferiore): «od les angeles nostre seignur».

Qualche considerazione: a) il secondo scriba ha voluto ripristinare graficamente la chiusura del timbro della /o/ tonica in sillaba libera in rima, diffusa nel testo (*cfr. ad es. segnnur* al v. 8); b) la variante lunga *angeles* potrebbe a prima vista non destare sospetti circa il suo valore bisillabico, anche se nei testi più antichi si oscillava tra il bisillabo nella *Vie de Saint Alexis*, 18c (88): «une imogene [...] Qued angeles firent par commandement Deu», e 122b (607): «Ensemble ot Deu, en la compaigne als angeles»;³³ e il trisillabo nella *Passion* di Clermont-Ferrand, 393: «L'angeles Deu de cel dessend».³⁴ Fatte salve l'origine ecclesiastica del sostantivo e la ovvia relazione con la forma grafica latina, la presenza della vocale tra l'occlusiva e la liquida potrebbe acquisire un'ulteriore valorizzazione prestando attenzione alla dotazione neumatica. La forma proparossitona *angeles* è dotata infatti di tre neumi (una *virga*, un *punctum* episemato, una *virga*) segnalando in questo modo una divisione sillabica che nella pronuncia non prevedrebbe la sincope dell'atona postonica (segnalata invece chiaramente da *anges* di mano 1). Caso diverso, senza alcuna implicazione melodica, è quello meramente grafico del futuro *n'avarat*, al secondo verso del *refrain*, con vocale parassita nel nesso *muta cum liquida*, fe-

33. Già Diez (1853: 31) ammetteva una pronuncia trisillabica, mentre Paris (1873: 310) preferiva pensare a una forma bisillabica; dello stesso parere Lote (1955: III/1, 94–114, 65): «Lorsque le vers est chanté, les notes qui les supportent leur assurent l'existence, bien que leur prononciation en soit un peu alourdie». Foerster (1879–80: 48, nota) a proposito di *angele* e altri esiti assimilabili, arriva a parlare di una genuina forma proparossitona francese: «Ich nehme jedoch keinen Anstand, auch für das Französische wirkliche Proparoxytona anzunehmen, die nicht nur im Verlauf des 11 Jahr., sondern auch noch im Anfang des 12. bestanden haben müssen». *Cfr. anche Berger* (1899); Fouché (1952–61: II, 472 e 507; III, 661).

34. Segnalata tra le «parole latine con una leggera patina volgare nella desinenza» in Avalle (1963, poi Avalle 2002: 597).

nomeno comune nella *scripta* anglo-normanna e ai dialetti nord-occidentali: si tratta di una forma bisillabica assicurata dai due neumi (due *virgæ*) che l'accompagnano.³⁵

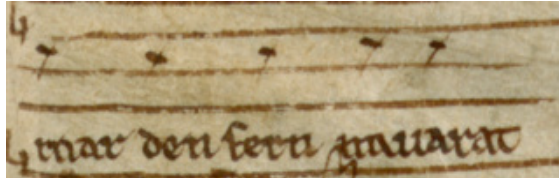


FIGURA 3 · Mano 1 (f. 88r): «mar d'enfern n'avarat».

L'aggiunta di una nota epistemata valorizza il recupero della matrice latina favorendo una esecuzione cantata di tipo liquescente.³⁶ La variante lunga *angeles* inserita per mano del copista duecentesco con il suo corredo di tre neumi avrebbe dunque prodotto nell'esecuzione una scansione marcata del nesso /gl/; ciò avrebbe permesso di dare enfasi nel canto al ritmo di tipo discendente del verso, e nello stesso tempo garantire una pronuncia corretta nell'interpretazione del testo memorizzato.³⁷ L'uso peculiare dell'episema in-

dica infatti una sorta di scivolamento lento del ritmo per evitare che una declamazione affrettata tolga intensità alla parola che invece deve essere valorizzata nell'esecuzione. Il neuma extra avrebbe quindi avvertito il cantore di adattare la pronuncia alla melodia: se così fosse la variante lunga di *anges* non avrebbe una valenza puramente grafica (come in *n'avarat*) ma sarebbe una vera e propria guida per una performance cantata che favorisse la pronuncia distinta delle consonanti contigue.³⁸ Una notazione di tipo funzionale, quindi, i cui precoci neumi offrivano dettagli di articolazione e modulazione del canto a un esecutore continentale.³⁹

35. Mölk (2001: 680) la considera forma sgrammaticata estranea alle *scriptæ* francesi settentrionali, rilevabile invece nella tradizione insulare: «Als weiteres unbezweifelbares Kennzeichen des englischen Schreibers darf die ungrammatische Form *n'avarat* (v. 10) gelten». Sulla presenza di una vocale intrusiva /ə/ nei nessi *muta cum liquida* anche nei dialetti nord-occidentali dell'antico-francese, cfr. Pope (1956: § 1320, XIII); Floquet (2012). Alle stesse regioni settentrionali andranno ricondotte le forme con mantenimento di *t* finale dopo vocale tonica, nelle terze pers. sg. dei perfetti: v. 20, 32 *fut* (e con armonizzazione *fud Deu*, v. 7), *livrat* (v. 37), *suffrit* (v. 40), *seguit* (v. 78), insieme a *revint* (v. 79); del part. *perit* (v. 80) e del futuro *irat* (v. 9); sonora in *partid* (v. 76) e *ad* (v. 26, 29, 49, 62).

36. Cfr. Lannutti (1994: 32) e p. 25: «Alla dilatazione esplicita del testo verbale doveva conseguentemente corrispondere una dilatazione esplicita del testo musicale attraverso l'impiego di vere e proprie note aggiunte». Si veda anche Lannutti (2007). Sul suono liquescente interpretato come «semivocale» da entrambe le prospettive, vocale e letteraria, si veda Haug (1993).

37. Cfr. Zumthor (1984: 53): «Les graphies mêmes et leurs altérations semblent bien impliquer que le copiste intériorisait une image sonore plutôt que visuelle des mots qu'il traçait» e McGee (1996: 23): «My speculation is that the notation was an accurate record of the details of articulation and vocal inflection, and that the transmission of stylistic information was considered to be the

most important value to transmit to musicians in the late Middle Ages».

38. Lo stesso effetto di prolungamento melodico, ma su una coppia di vocali uguali accostate dal dileguo della dentale, è notato dal neuma plurisonico su *Loovis*, al primo verso del *refrain* (di contro all'esito col mantenimento della dentale *Lodevis* al v. 25) e da un neuma ornamentale come il *climacus* sull'ultima sillaba di *reconuu*, al v. 8; nello stesso verso segnalò anche la *clivis*, indicante inflessione della voce sul secondo elemento, sopra l'ultima sillaba di *segnnur* (che potrebbe sembrare tratto da un precedente *segnuur*).

39. Forse potevano ancora essere attuali le note del monaco aquitano di Saint-Cybard in Angoulême, Ademar de Chabannes, che nel suo *Chronicon Aquitanicum*, lib. 2.8, dà conto del dibattito sorto nella curia papale tra i cantori Franchi e quelli Romani in occasione della visita di Carlomagno a papa Adriano I nel 787; in esso si rendevano evidenti le difficoltà dei francesi di cantare secondo lo stile romano: «Omnes Franciæ cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant Franciscam, excepto quod tremulas vel vinnolas sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces potius quam exprimentes» (cfr. Bourgain, Landes & Pon 1999: 89–90). Cfr. anche Grier (2003: 46–61) e Grier (2006: 275–280).

illustratio ueritatis. in luna
 auem que mensuris sup
 plectronibus de fict. mutabi
 licat. temporis accipitur. scia
 autem ecclā quia super ni lu
 minis splendore protegitur.
 quasi sole uertitur. Quia d
 cuncta temporalia despicit.
 lunam sub pedibus premit.
 Rur sum sole percussio de sig
 natu. sic in euanglio ueri
 tas dicit. qd naca sine radici
 bus secura oves sole aruerit.
 Quia uidelicet uerba uite in corde
 cer renouit hominum temporalu
 momento uerencia. sup uenien
 te psecutionis ardore sicantur.
 Rur sum sole manife uisionis
 ostensio designatur. sicut
 prophā dominiū cunctoz oc
 tis apparentem de uinciat dicit.
 In sole posuit tabernaculum
 suum. ac si diceret. humani
 tati assumpte sacramentum.
 in lumine manifeste uisionis
 ostendit. Et sicut eidem pphe
 dia uoce p nathan dicit. Tu se
 cisti in abscondito. ego u faciam
 uerbum tuum in conspectu omniū
 ist. in conspectu solis. Quid em
 per conspectum solis. u cogni
 tionem insinuat. manifest
 te uisionis. Rur sum sol
 nomine. sapi enciam.
 intellec. tui exprantur.
 sic in apocalypsi scriptum.
 Quare an gill effudit phia
 nam suam in sole. Idatum est
 illi estu afficere homines igni.
 phialam uidelicet in sole effun
 deat. per secutionis plicia
 supplicia. uis sapiencie splen
 dore fulgentib irrogare.
 Cher la fid deu ptmes serui.
 wat od loouis ia
 & reconuip seguntur. ki ore
 Lmar den fern gauarac
 pouit. char salme en iert en parell
 od les angeles nostri signur

FIGURA 4 · Ms. Erfurt, Universitätsbibliothek, Dep. Erf. Codex Amplonianus 8°, 32, f. 88r. Per gentile concessione della Bibliotheca Amploniana.

➤ **Anonimo, «Chevalier, mult estes guariz»
(RS 1548a)**

I Chevalier, mult estes guariz
quant Deu a vus fait sa clamur
des Turs e des Amoraviz
4 ki li unt fait tels deshenors,
cher a tort unt cez fieuz saisiz!
Bien en devums avoir dolur,
cher la fud Deu primes servi
8 e reconuu pur segnnur.
*Ki ore irat od Loovis
ja mar d'Enfern n'avarat pouur,
char s'alme en iert en Pareïs
od les anges nostre Seignur.*

12

II Pris est Rohais, ben le savez,
dunt Chrestiens sunt esmaiz,
les mustiers ars e desertez,
16 Deu n'i est mais sacrifiez.
Chivalers, cher vus purpensez?
Vus, ki d'armes estes preizez,
a Celui voz cors presentez
20 ki pur vus fut en cruiz drecez!
*Ki [ore irat od Loovis
ja mar d'Enfern n'avarat pouur,
char s'alme en iert en Pareïs
od les anges nostre Seignur.]*

24

III Pernez essample a Lodevis
ki plus ad que vus n'avez:
riches reis e poëstiz,
28 sur tuz altres est curunez.
Deguerpit ad e vair e gris,
chastels e viles e citez,
il est turnez a Icelui
32 ki pur nus fut en croiz penœt.
*Ki [ore irat od Loovis
ja mar d'Enfern n'avarat pouur,
char s'alme en iert en Pareïs
od les anges nostre Seignur.]*

36

IV Deu livrat sun cors a Judeus
pur metre nus fors de prisun,
plaies li firent en cinc lieus
40 que mort suffrit e passium.
Ore vus mande que Chaneleus
e la gent Sanguin, li felun,
mult li unt fait des vilains jeus.
44 Ore lur rendez lur guerredum!
*Ki [ore irat od Loovis
ja mar d'Enfern n'avarat pouur,
char s'alme en iert en Pareïs
od les anges nostre Seignur.]*

48

V Deu ad un turnei pris
entre Enfern e Pareïs,
si mande trestuz ses amis
52 ki lui volent garantir
qu'il ne li seient failliz.
Le Filz Deu al Creatur
a Rohais estre ad mis un jorn.
56 La serunt salff li pecceür!
*[Ki ore irat od Loovis
ja mar d'Enfern n'avarat pouur,
char s'alme en iert en Pareïs
od les anges nostre Seignur.]*

60

VI Ki bien ferrunt pur s'amur,
irunt en cel besoin servir
<...>
64 <...>
<...>
<...>
68 pur la vengeance Deu furnir.
*Ki [ore irat od Loovis
ja mar d'Enfern n'avarat pouur,
char s'alme en iert en Pareïs
od les anges nostre Seignur.]*

72

VII Alum conquere Moises
ki gist el munt de Sinaï!
A Saragins ne-l laisum mais,
76 ne la verge dunt il partid
la Roge Mer tut ad un fais,
quant le grant Pople le seguit,
e Pharaon revint aproœf
80 il e li suon furent perit!
*Ki ore [irat od Loovis
ja mar d'Enfern n'avarat pouur,
char s'alme en iert en Pareïs
od les anges nostre Seignur.]*

84

➤ **Traduzione**

I. Cavalieri, avete un grande privilegio perché Dio chiama proprio voi a vendicarlo dei Turchi e degli Almoravidi che gli hanno recato grandi oltraggi, perché senza diritto si sono impossessati dei suoi feudi! Il nostro dolore deve essere grande perché per la prima volta in quei luoghi Dio fu servito e riconosciuto come Signore.

Chi ora seguirà Luigi non avrà mai paura dell'Inferno perché la sua anima avrà posto in Paradiso con gli angeli di nostro Signore!

II. È caduta Edessa, lo sapete bene: i Cristiani sono sgo-
menti, i monasteri arsi e abbandonati, l'Eucarestia non è
più celebrata. Cavalieri, perché state ancora pensandoci

sopra? Voi, che siete uomini d'arme apprezzati, presentatevi davanti a Colui che per voi fu innalzato sulla croce.

Chi ora seguirà Luigi...

III. Seguite l'esempio di Luigi che ha [da perdere] più di quanto ne abbiate voi: è un re ricco e potente, è stato incoronato su tutti gli altri. Ha abbandonato il vaio e il grigio, castelli, villaggi e città, e si è convertito a Colui che per noi fu tormentato sulla croce.

Chi ora seguirà Luigi...

IV. Per liberare noi dalla prigione eterna, Dio consegnò sé stesso ai Giudei che gli procurarono piaghe in cinque punti, e sopportò passione e morte. Adesso vi fa sapere che i Cananei e la gente di Sanguin, i felloni, gli hanno fatto dei giochi molto villani. Adesso fategliela pagare!

Chi ora seguirà Luigi...

V. Dio ha indetto un torneo tra Inferno e Paradiso, e manda a dire a tutti i suoi amici che lo vogliono difendere che non gli vengano meno. Il Figlio di Dio il Creatore ha fissato il giorno della convocazione a Edessa. Là saranno salvati i peccatori!

Chi ora seguirà Luigi...

VI. Coloro che accorreranno al torneo in nome del suo amore, andranno a rendere servizio in quella missione, <...> per provvedere alla vendetta di Dio.

Chi ora seguirà Luigi...

VII. Andiamo a raggiungere Mosè che giace sul monte del Sinai! Non lasciamolo più ai Saraceni e nemmeno la verga con cui divise le acque del Mar Rosso in un solo frangente, quando il Popolo eletto lo seguì e il Faraone gli venne appresso e lui e i suoi furono sommersi!

Chi ora seguirà Luigi...



***Experimentum in dubiis* (ms. Erfurt, Universitätsbibliothek, Dep. Erf. Codex Amplonianus 8°, 32, f. 89r)**

Experimentum in dubiis. In equinoctio martii, in prima parte noctis, hoc oportet fieri cum psalmis et orationibus. Primum inquire ubi tu argillam invenias. Cum exire volueris de domo vel de ecclesia ubi eris, incipe *Pater noster*; deinde *Credo in deum*; in via .vij. psalmos dic. Si forte alicui obviaveris, nunquam ei respondeas. Quando venies ad argillam, pones talum dextrum super illam et dices contra orientem: «Syos», contra meridiem: «Syos», contra septentrionem: «Syos»; ad orientem iterum: «vis eterna, innumerabilis potentia, vera rerum presentia, suplex posco tuam clementiam, ut cuiuscunque rei fidem huic terre

mandavero, falsitatis excedat dubietas veritatis retardet eventus». *Tunc accipe artaum, cum manubrio albo et incide terram circa talum: remoto pede fode, ut tibi sufficiat. Cum acceperis, dic: «te Deum laudamus». Postea: «Gloria in excelsis Deo». His finitis recede. Cum necesse fuerit experimentum facere, accipe duas cedulas. In una scribes: «Est», in altera: «Non est», et include quamque per se in parvo pastillo illius terre. Deinde accipias cifum plenum aqua benedicta et pones inter illos pastillos dicens: «in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, amen». Et dic quisque vult Gloria: «Deus, qui corda ...» cum autem pones pastillos in aqua, dice-n)s hanc adiurationem: «Adiuvo vos breves interreatos, per nomen Eloy et seniorum Moysi, ut huius re mihi veritatem ostendatis». Et nota bene cuius cedule terra primo tibi venerit: illa enim tuam dubitationem certificabit.*

◆ **Bibliografia**

- AUBRY, Pierre, 1905: *Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris, H. Welter.
- AVALLE, d'Arco Silvio, 1962 e 2002: *Cultura e lingua francese delle origini nella «Passion» di Clermont-Ferrand*, Milano-Napoli, Ricciardi; ora in *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, Tavarnuzze-Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 449–549.
- AVALLE, d'Arco Silvio, 1963 e 2002: *La «Vie de saint Alexis» nella cultura anglo-normanna dell'XI-XII secolo*, Torino, Cooperativa libreria universitaria torinese; ora in *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, Tavarnuzze-Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 557–611.
- AVALLE, d'Arco Silvio, 1965: *Sponsus. Dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, con testo musicale di Raffaello Monterosso, Milano-Napoli, Ricciardi.
- AVALLE, d'Arco Silvio, 1992 e 2017: «L'anisossilabismo reale e/o virtuale: poesia e musica e il trattamento delle sillabe atone», *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini. Introduzione*, Milano-Napoli, Ricciardi, xxiii-cclxx; ora in *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, a cura di Maria Sofia Lannutti, Tavarnuzze-Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 231–240.
- BANNISTER, Henry Marriott, 1913: *Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina*, 2 vols., Lipsia, Ottone Hakkassowitz.
- BÉDIER, Joseph; AUBRY, Pierre, 1909: *Les chansons de croisade avec leurs mélodies*, Paris, Honoré Champion.
- BERGER, Heinrich, 1899: *Die Lehnwörter in der französischen Sprache ältester Zeit*, Leipzig, O. R. Reisland.

- BOISSONADE, Prosper, 1922: «Les personnages et les événements de l'histoire d'Allemagne, de France, et d'Espagne dans l'œuvre de Marcabru (1129–1150)», *Romania*, 48, 207–242.
- BOUILLON, Thomas; PFEIL, Brigitte, 2009: «Amplonius Rating de Berka und seine Büchersammlung. Bedeutung, Geschichte und Perspektiven der Bibliotheca Amploniana», *Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde von Erfurt*, 70, 31–53.
- BOURGAIN, Pascale; LANDES, Richard; PON, Georges (eds.), 1999: Ademari Cabannensis, *Opera Omnia*, Pars I, Turnhout, Brepols (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, 129).
- CARAPEZZA, Francesco, 2012: [recensione di] «John HAINES, *Medieval Song in Romance Languages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010», *Vox Romania*, 71, 327–331.
- CARERI, Maria; RUBY, Christine; SHORT, Ian, 2011: *Livres et écritures en français et en occitan au XII^e siècle. Catalogue illustré*, Roma, Viella.
- CONSTABLE, Giles, 2008: «The second crusade as seen by contemporaries», *Traditio*, 9 (1953), 213–279, poi in *Crusaders and Crusading in the Twelfth Century*, Farnham, Ashgate Publishing Ltd, 229–300.
- DELARUELLE, Étienne, 1954: «L'idée de croisade chez saint Bernard», *Mélanges saint Bernard, XXIV^e Congrès de l'Association bourguignonne des Sociétés savantes (8^e Centenaire de la mort de saint Bernard; Dijon, 1953)*, Dijon, Association des Amis de Saint Bernard, 53–67.
- DEROLEZ, Albert, 2003: *The Palaeography of Gothic Manuscript Books from the Twelfth to the early Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DIEZ, Friedrich, 1853: *Zwei Altromanische Gedichte*, Bonn, Eduard Weber.
- DIJKSTRA, Cathrynke Th. J., 1995: *La chanson de croisade: étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam, Schiphouwer & Brinckman.
- EVANS, Paul, 1970 e 2009: «Northern French Elements in an Early Aquitainian Troper», *Speculum Musicae Artis: Festgabe für Heinrich Husmann*, eds. H. Becker, R. Gerlach, Munich, Fink, 103–110, poi in *Embellishing the Liturgy. Tropes and Polyphony*, ed. A. E. Planchart, London, Routledge, 219–226.
- FLOQUET, Oreste, 2012: «Sull'è parassita anglo-normanna nei nesi *muta cum liquida*», *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009)*, Roma, Aracne, 409–421.
- FOERSTER, Wendelin, 1879–80: «Galloitalische Predigten aus Cod. misc. lat. Taurinensis D. VI. 10. 12ten Jahrhunderts», *Romanische Studien*, 4, 2–92.
- FORMISANO, Luciano (ed.), 1980: *Gontier de Soignies. Il canzoniere*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- FOUCHÉ, Pierre, 1952–61: *Phonétique historique du français*, 3 vols, Paris, Klincksieck.
- GAUNT, Simon; HARVEY, Ruth; PATERSON, Linda, 2000: *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge, D. S. Brewer.
- GELZER, Heinrich, 1928: «Zum alfranzösischen Kreuzzugslied *Chevalier, mult estes guariz*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 48, 438–448.
- GELZER, Heinrich, 1953: *Altfranzösisches Lesebuch*; mit ausführlichem Glossar herausgegeben von Arthur Franz, Heidelberg, Carl Winter.
- GINGERICK BERRY, Virginia (ed.), 1948: *Odo of Deuil, De profectioe Ludovici VII in orientem: The journey of Louis VII to the East*, Morningside Heights-New York, Columbia University Press.
- GRIER, James, 2003: «Adémar de Chabannes, Carolingian Musical Practices and *Nota Romana*», *Journal of the American Musicological Society*, 56, 43–98.
- GRIER, James, 2006: *The musical world of a medieval monk. Adémar de Chabannes in Eleventh-Century Aquitaine*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUIDA, Saverio, 1992: *Canzoni di crociata*, Parma, Guanda.
- HAUPT, Moriz, 1843: «*Experimentum in dubiis*», *Zeitschrift für deutsches Altertum und Literatur*, 3, 190.
- HAUPT, Moriz, 1846: «Ein altfranzösischer und ein lateinischer Leich aus einer Erfurter Handschrift», *Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften Leipzig*, 1, 131–158.
- HAINES, John, 2001: «The Footnote Quarrels of the Modal Theory: A Remarkable Episode in the Reception of Medieval Music», *Early Music History*, 20, 87–120.
- HAINES, John, 2010: *Medieval Song in Romance Languages*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HAUG, Andreas, 1993: «Zur Interpretation der Liqueszenzneumen», *Archiv für Musikwissenschaft*, 50, 85–100.
- HILLENBRAND, Carole, 2001: «“Abominable acts”: the career of Zengi», *The Second Crusade*, ed. J.P. Phillips, M. Hoch, Manchester, Manchester University Press, 111–132.
- LANNUTTI, Maria Sofia, 1994: «Anisossilabismo e semiografia musicale nel laudario di Cortona», *Studi Medievali*, 35, 1–66.
- LANNUTTI, Maria Sofia (ed.), 1999: *Guiot de Dijon, Canzoni*, Firenze-Tavarnuzze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
- LANNUTTI, Maria Sofia, 2007: «Musica e irregolarità di versificazione nella tradizione dei testi lirici latini e romanzi», *Filologia mediolatina*, 15, 115–131 [= *Corrotte invisibili. La genesi degli errori nei testi mediolatini e i metodi per riconoscerli, X Convegno Internazionale della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino*, Firenze, Certosa del Galluzzo, 30–31 marzo 2007].

- LAZZERINI, Lucia, 2013: *Les troubadours et la sagesse*, Moustier Ventadour, Carrefour Ventadour.
- LECLERCQ, Jean, 1971: «L'encyclique de saint Bernard en faveur de la croisade», *Revue bénédictine*, 81, 282–308.
- LIPPHARDT, Walther, 1955: «Unbekannte Weisen zu den *Carmina Burana*», *Archiv für Musikwissenschaften*, 12, 122–142.
- LOTE, Georges, 1955: *Histoire du vers français*, Paris, Presses Universitaires de Provence.
- MCGEE, Timothy J., 1996: «“Ornamental” Neumes and Early Notation», *Performance Practice Review*, 9, 1–27.
- MEYER, Paul, 1874: *Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français*, Paris, Franck.
- MÖLK, Ulrich, 2001: «Das älteste französische Kreuzlied und der Erfurter Codex Amplonianus 8° 32», *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse*, 10, 663–698.
- PARIS, Gaston, 1873: «La Passion du Christ, texte revu sur le manuscrit de Clermont-Ferrand», *Romania*, 7, 295–314.
- PATERSON, Linda 2018: *Singing the Crusades, French and Occitan Lyric Responses to the Crusading Movements, 1137–1336*, Cambridge, Boydell and Brewer.
- PHILLIPS, Jonathan, 2003: «Odo of Deuil's 'De profectone Ludovici VII in Orientem' as a source for the Second Crusade», *The Experience of Crusading*, ed. M. Bull et al., Cambridge, Cambridge University Press, I, 80–95.
- PL = Patrologia cursus completus: Series Latina, 221 vols., apud Jacques-Paul Migne editorem, 1844–1855.
- POPE, Mildred K., 1956: *From Latin to Modern French with especial consideration of Anglo-Norman*, Manchester, Manchester University Press (1^a ed. 1934; revised reprints 1952 e 1956).
- RADAELLI, Anna (ed.), 2006: «Renas, *Pour lou pueple resconforteir* (RS 886)», *Troubadours, trouvères and the Crusades*, <<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs886/#page1>> [09/12/2019].
- RADAELLI, Anna, 2013: «*voil ma chançon a la gent fere oïr*: un appello anglonormanno alla crociata (London, BL Harley 1717, c. 251v)», *Cultura Neolatina*, 73, 361–400.
- RASSOW, Peter, 1913: «Die Kanzlei St. Bernhards von Clairvaux», *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens*, 34, 243–279.
- RESCONI, Stefano, 2015: «Tracce, ricontestualizzazioni, canali di trasmissione peculiari: percorsi tra le liriche oitaniche trascritte al di fuori dei canzonieri francesi», *Critica del testo*, 18, 169–198.
- RIEMANN, Hugo, 1905: «Die Melodik der Minnesänger», *Musikalisches Wochenblatt*, 36, 837–839.
- ROCHE, Jason T.; MØLLER JENSEN, Janus, 2015: *The Second Crusade. Holy War on the Periphery of Latin Christendom*, Turnhout, Brepols.
- ROSSI, Luciano (ed.), 2009: *Cercamon, Oeuvre poétique*, Paris, Honoré Champion.
- SCHÖBER, Susanne, 1976: *Die altfranzösische Kreuzzugslyrik des 12. Jahrhunderts. Temporalibus aeterna ... praepionenda*, Wien, Verb. d. Wissenschaftl., Gesellschaften Österreichs.
- SCHUM, Wilhelm, 1882: *Exempla codicum Amplonianorum Erfurtensium saeculi IX-XV*, herausgegeben von Wilhelm Schum, Berlin, Weidmann.
- SCHUM, Wilhelm, 1887: *Beschreibendes Verzeichniss der Amplonianischen Handschriften-Sammlung zu Erfurt*, Berlin, Weidmann.
- SPANKE, Hans, 1936: *Beziehungen zwischen Romanischer und Mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin, Weidmann.
- VACANDARD, Elphège, 1903: *Vie de saint Bernard*, Paris, Victor Lecoffre.
- VORETZSCH, Carl, 1921: *Altfranzösisches Lesebuch zur Erläuterung der altfranzösischen Literaturgeschichte*, Halle, Max Niemeyer.
- WAQUET, Henry (ed.), 1949: *Eudes de Deuil, La Croisade de Louis VII roi de France*, Paris, Geuthner.
- ZUMTHOR, Paul, 1984: *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France.