

La narrativa breve medievale in Francia e in Provenza

Corso di
Filologia e linguistica romanza
a. a. 2013-2014
Prof.ssa Speranza Cerullo

3. Testi letterari

La *narratio brevis* medievale

- **BREVITAS** come categoria formale che riunisce generi diversi della *narratio brevis* medievale: *exempla*, *fabliaux*, *lais*, leggende agiografiche, *fables*, *dits*
- la distinzione viene dal *De inventione* di Cicerone e dalla *Rhetorica ad Herennium*:

NARRATIO BREVIS

- è sintetica e non analitica
- ha per scopo il *delectare*
- ha autosufficienza interna

Caratteri distintivi della *narratio brevis* medievale

- ***brevitas***: concepita anche come “durata interiore” => il tempo finalizzato alla *pointe* finale
- **linearità**: la narrazione ha una progressione lineare; la conclusione del racconto esaurisce tutte le potenzialità narrative => autosufficienza, pezzo chiuso
- ***delectatio***: ha per fine l'intrattenimento di un pubblico => implica un abile uso dell'ornato retorico
- ***vanitas***: il senso o il messaggio (la *veritas* del racconto) non è finalizzato a idealità religiose o etiche ma è tutto interno al racconto stesso, anzi si identifica con la stessa narrazione, con l'affabulazione narrativa
- **marginalità**: sul versante della ricezione la narrativa breve appare marginale nel sistema dei generi letterari medievali

- la parola proviene dal celtico *laid*, “canto”: una composizione musicale eseguita con l’arpa o con la viola
- la sua estensione varia da un minimo di un centinaio di versi fino a un massimo di poco più di mille
- il genere, raffinato ed elegante ma meno impegnato e prestigioso del *roman*, appare poco diffuso e vive una stagione piuttosto breve: solo 40 esemplari, che coprono un arco cronologico di circa un secolo, tra ultimo quarto del XII sec. fino al declino nel secolo successivo, con l’affermazione della società borghese

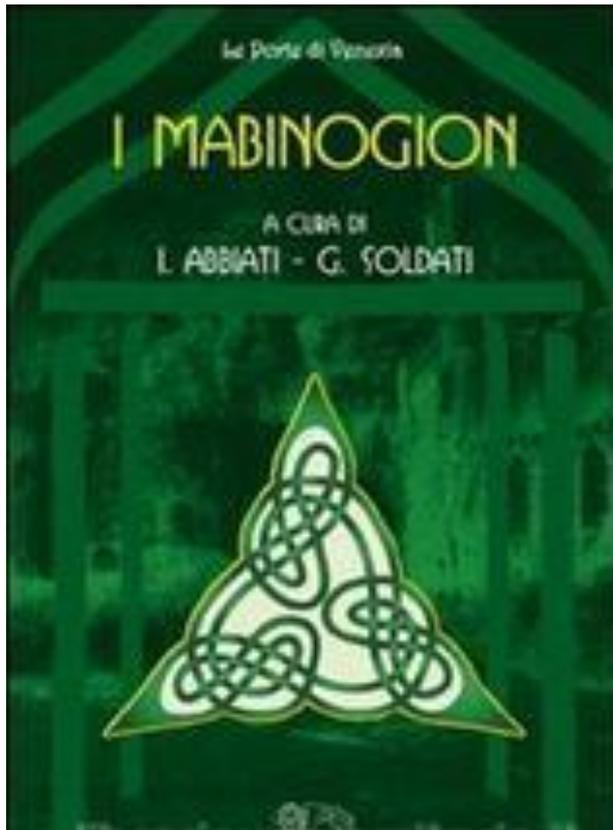
Metro narrativo

couplet di octosyllabes



coppia (o distico) di ottosillabi a rima baciata

Il *lai* e le fonti bretoni



È possibile riconoscere fonti bretoni in molti personaggi, temi e motivi avventurosi o fantastici già nel genere del romanzo del XII secolo (Chrétien de Troyes, *Roman de Brut* di Wace e la sua fonte, la *Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth).

Si trattava di fonti prevalentemente orali, racconti e canzoni (*lais*), delle quali restano alcuni **racconti in prosa**, i ***mabinogion***, trasmessi da mss. del **XIII secolo**, in versioni probabilmente già influenzate dagli stessi romanzi francesi.

Sotto questo nome sono trasmesse tre opere:

- ***Espurgatoire saint Patrice***
- ***Fables***
- ***Lais***

Il nome

completo di toponimico, è ricavato dai versi finali delle *Fables*, mentre nelle altre due opere è presente il solo nome, Marie:

Marie ai num, si sui de France

(*Fables, Ep.*, v. 4)

Jo, Marie, ai mis, en memoire,

le Livre de l'Espurgatoire

(*Espurgatoire*, vv. 297-298)

Oëz, seignurs, ke dit **Marie**

(*Lais, Guigemar*, v. 3)

La rivendicazione di autorialità

Fables, Ep., 1-8

Al finement de cest escrit
qu'en Romanz ai traitié e dit,
me numerai pur remembrance:
Marie ai num, si sui de France.
Puet cel estre, cil clerc plusur
Prendreient sur els mun labur:
ne vueil que nuls sur lui le die;
cil uevre mal ki sei ublie.

Lais, Prol., 28 ss.

Pur ceo començai a
penser d'aukune bone estoire faire
e de latin en romaunz traire; mais
ne me fust guaires de pris: itant s'en
sunt altre entremis!
Des lais pensai qu'oïz aveie. Ne
dulai pas, bien le saveie,
que pur remembrance les firent des
aventures k'il oïrent cil ki primes les
comencierent e ki avant les
enveierent. Plusurs en ai oï conter,
nes voil laissier ne oblier. Rimé en ai
e fait ditié, soventes fiez en ai
veillié!

Ipotesi sull'identità storica di Maria

- figlia illegittima di Goffredo IV d'Angiò e sorellastra di re Enrico II, badessa del convento di Shaftesbury (1181-1215)
- badessa dell'abbazia di Reading
- la contessa Marie de Champagne
- Marie, sorella di Thomas Becket, arcivescovo di Canterbury: entrata in convento vedova e badessa del monastero di Barking (Carla Rossi, sulla base di indizi di ordine anagrafico e della presenza di opere sulla figura dell'arcivescovo nei mss. che hanno trasmesso i testi della poetessa)

- **periodo di attività stimato: 1160-1208**
- **rapporti con la corte inglese dei Plantageneti**
- **ambiente culturale anglonormanno**

Tutte e tre le opere mirano dichiaratamente a permettere a chi parla la lingua volgare la conoscenza di testi scritti in altra lingua:

- la prima e la seconda (*Espurgatoire, Fables*) hanno fonti latine
- i *Lais* hanno fonti bretoni (cfr. Prologo); sono certamente anteriori al 1189 (morte di Enrico II) e posteriori al *roman d'Eneas*, per la probabile estraneità all'*Erec* di Chrétien de Troyes (1170 ca.), i *Lais* furono composti forse tra il **1160 e il 1170**
- 12 in tutto, in metro narrativo (distici di *octosyllabes*)
- i 12 *Lais* prendono tutti, salvo tre eccezioni, il nome dal protagonista

La codificazione del *lai* nell'opera di Maria

- **argomento bretone o *matière de Bretagne*** > ispirazione / ambientazione arturiana con predilezione per i personaggi minori o eroi secondari rispetto al romanzo della stessa ambientazione => lato nascosto e intimo del mondo cortese
- **tema amoroso** 
 - psicologia femminile** => la donna come soggetto d'amore
 - amore naturale**

Il pubblico femminile dei *Lais*

Les lais solent as dames pleire:

de joie les oient et de gré,

qu'il sunt sulum lur volenté

(Denis Piramus, *Vie de seint Edmund le rei* [fine XII sec.], vv. 46-49)

[I *lais* piacciono di solito alle dame:

li ascoltano con gioia e volentieri,

perché sono come esse desiderano]

aventure e errance

➤ **l'avventura** → **tema del soprannaturale**

- Il significato di **aventure** in Maria: il termine assume nel romanzo, a partire da Chrétien de Troyes, un significato ricco di implicazioni morali e di carattere universale (=> «la funzione dell'avventura è quella di raggiungere l'eterno per poter perfezionare l'ordine storico»: M. Picone) come intreccio e ricerca interiore; nel caso dei *lais* può essere ancora considerato come un **sinonimo di 'storia', vicenda da raccontare**
- In comune con il romanzo i testi di Maria hanno la centralità del viaggio, **l'errance**, considerata più come il mezzo attraverso il quale si compie la vicenda che come 'fine' che l'eroe del romanzo si prefigge per la propria maturazione spirituale e morale

Ai due concetti di *aventure* e *errance* è strettamente legato nel *lai* l'elemento bretone del **meraviglioso**, che si distingue spesso come realizzazione del desiderio dei protagonisti; si tratta di una dimensione fantastica, magica, della cui veridicità l'autrice si fa tuttavia garante:

les contes que jo sai verrais,
dunt li Bretun unt fait les lais,
vos conterai assez briefment

(*Guigemar*, vv. 19-21)

[i racconti che so essere veri,
da cui i Bretoni trassero i *lais*,
vi narrerò assai brevemente].

Le fonti bretoni e titoli

La prima esplicita dichiarazione di avere attinto a fonti bretoni e di averle adattate in francese per il pubblico della corte è da attribuire al *Prologo* di Maria

Il riconoscimento delle fonti non si ferma alle dichiarazioni programmatiche del prologo, ma continua anche negli stessi testi, visto che **all'inizio di ciascun *lai* l'autrice registra l'origine della storia, il titolo in lingua celtica** o il luogo al quale è legata la leggenda; è il caso del prologo di *Laüstic*:

Une aventure vus dirai
dunt li Bretun firent un lai.
Laüstic a nun, ceo m'est vis,
si l'apelent en lur païs;
ceo est 'russignol' en franceis
et 'nihtegale' en dreit engleis.

En Seint Mallo en la cuntree
ot une vile renumee.

[Vi racconterò un'avventura
da cui i bretoni trassero un *lai*.
Si intitola *Laüstic*, per quel che so,
così lo chiamano nel loro paese;
in francese è *rossignol*,
e in buon inglese *nihtegale*].

La materia narrativa dei *Lais* (1)

- 1. Guigemar:** un giovane cavaliere, che rifiuta l'amore, è condotto alla dama di cui si innamorerà per opera di una fata; alla fine i due celebrano la loro unione. Il *lai* sviluppa diversi motivi di origine non solo bretone, come evidenzia il dettaglio della cerva bianca con le corna, che rappresenta una figura simbolica complessa e stratificata (Artemide, Cristo, motivo folclorico)
- 2. Equitan:** un cavaliere si innamora della moglie del vassallo e, con la complicità della donna, cerca di uccidere il marito; il piano fallisce e sono i due amanti a morire in modo indecoroso
- 3. Fresne:** una dama partorisce due bambine gemelle, ma poiché lei stessa, per diffamare un'altra, ha dichiarato che la donna che il parto gemellare è il frutto della relazione con due uomini, è costretta a separarsi da una delle bambine, che fa abbandonare in un convento, tra i rami di un frassino, da cui il nome della protagonista. Fresne affronta paziente ogni prova; agnizione finale. Il racconto sviluppa alcuni archetipi narrativi: la nascita scandalosa e l'allontanamento del bimbo, il lungo distacco e l'agnizione finale per mezzo di un segno di riconoscimento. Per il tema del contrasto con i genitori o scontro generazionale – risalente a Menandro e Terenzio – il *lai* ha punti di contatto con *Milun*

La materia narrativa dei *Lais* (2)

4. **Bisclavret:** è un marito licantropo, che alla fine riacquista la sua umanità
5. **Lanval:** è un giovane della corte di Artù (che qui appare per l'unica volta in Marie) che ottiene l'amore di una fata purché non confessi mai di lei ma, provocato da Ginevra, rivela che ha un'amica più bella della regina; l'amore è compromesso, ma la fata concede di mostrarsi affinché Lanval non sia punito dal re; la fata quindi sfila con il suo straordinario corteo di ancelle e Lanval la segue infine nell'isola di Avalon
6. **Deus amanz:** una fanciulla è promessa a chi saprà portarla sulle braccia in cima a una collina e si procura un filtro per rendere più forte il giovane che ama; ma questi rifiuta di ottenerla con l'inganno, arriva in cima con le proprie forze ma crolla morto di sfinimento, e poco dopo, per il dolore, anche la ragazza, mentre l'inutile filtro fa sì che la collina si copra di fiori. Affinità, sottolineate da Segre, con la leggenda ovidiana di Piramo e Tisbe (l'opposizione dei genitori e la morte finale degli amanti).

La materia narrativa dei *Lais* (3)

7. **Yonec**: un marito geloso ha chiuso la moglie in una torre, dove la visita un meraviglioso uccello bianco che, entrato, si trasforma in un cavaliere, di nome Muldumarec. Il marito lo scopre e mette alle finestre della torre delle lame che feriscono a morte l'uccello-cavaliere; alla donna che riesce infine a raggiungerlo rivela che avrà da lui un figlio che lo vendicherà, Yonec; così infatti accade. Il legame in questo caso è con Lanval: anche qui infatti il tema è quello dell'essere soprannaturale che visita il mortale e gli porta conforto – il motivo è già di origine biblica, nella figura dell'“ospite misterioso” e ha sviluppi nella mitologia greca e nei racconti folclorici - ; anche qui, inoltre, il patto di segretezza viene infranto, dalla stessa felicità della donna che insospettisce il geloso. In altra prospettiva, i personaggi della malmaritata e del marito geloso e spietato accomunano il *lai* con *Laüstic*.
8. **Laüstic**: il marito geloso uccide barbaramente l'usignolo che è il simbolo dell'amore impossibile tra la donna, rinchiusa, e l'amante.
9. **Milun**: il *lai* ha forti affinità con Fresne, ripetendone il canovaccio: il figlio illegittimo di Milon è allontanato e allevato da una zia; verrà infine riconosciuto grazie a un anello. Al di là della storia del protagonista, il *lai* sviluppa anche altri topoi narrativi e folclorici, come il cigno messaggero d'amore di cui Milon si serve per comunicare con la sua dama, e lo scontro del figlio ignaro con il padre, che rimanda all'archetipo edipico.

La materia narrativa dei *Lais* (4)

10. **Chaitivel** (“l’infelice”): piuttosto esile la trama del *lai*: quattro cavalieri si sfidano a duello per la conquista dell’amore della stessa dama; tre restano uccisi, il terzo gravemente ferito. Curato dalla dama, il cavaliere tuttavia si strugge – da cui il titolo del *lai* – per l’impossibilità di realizzare il suo amore. Per l’interpretazione del racconto sono state proposte diverse letture: dalla punizione della *dame sans merci* alla poco probabile ipotesi di Baum, secondo il quale l’ostacolo che impedisce al cavaliere di consumare l’amore è la menomazione procuratagli dalla ferita.
11. **Chievrefoil**: un episodio della leggenda erotica tristaniana (è l’unico *lai* legato a testi altrimenti noti): Tristano, allontanato dalla corte di re Marco, comunica con Isotta tramite un delicato messaggio. Gli avvenimenti narrati sono pochissimi e ambigui, l’atmosfera è sfumata ‘in una nostalgia nutrita di passione’.
12. **Eliduc**: il protagonista è un cavaliere che, lontano dalla patria, si innamora di una donna, pur essendo già sposato; la storia sembra trovare una soluzione quando la prima moglie decide di entrare in convento, ma poco dopo anche la nuova coppia di amanti decide di percorrere la stessa strada.

Il *lai* dopo Maria di Francia

Il genere diventa il prototipo della *narratio brevis* dalla quale si svilupperanno altri generi (*dit*, *fabliau*, novella); **l'evoluzione del *lai* dal modello di Maria distingue tre tipi:**

- ① *lais* che ripropongono la materia e talvolta lo stesso spirito di Maria, fondendo tuttavia elementi mitici e razionali
- ② *lais* nei quali il trascendente è sostituito dal verosimile => amore non più come entità meravigliosa ma come realtà psicologica (cfr. *Lai de l'ombre* di Jean Renart)
- ③ *lais* di carattere comico => ironia, parodia (*Lai d'Ignaure*, *Lai del Trot*, *Lai du Lecheor*, *Lai d'Aristote*)

Altre tipologie testuali vicine al *lai*

- ***Aucassin e Nicolette*** (fine XII-inizio XIII sec.): prosimetro (prosa e strofe assonanzate destinate al canto), dal plot tipicamente cortese degli amanti contrastati che alla fine riescono a realizzare il loro amore nel matrimonio; la prospettiva è tuttavia comica
- ***Folies Tristan***: coeve rispetto ai *lais* di Maria, narrazioni episodiche attinte alla leggenda tristaniana
- i poemetti ovidiani o pseudo-ovidiani: ***Piramus et Tisbé*, *Narcissus*, *Philomena***
- ***La Chastelaine de Vergi*** (metà XIII sec.): ambientazione e temi cortesi, esito tragico della vicenda

I *Lais*: struttura e tradizione manoscritta

Alcuni dei *lais* possono essere raggruppati secondo un tema dominante ovvero secondo un “**raggruppamento binario**” che farebbe da vera architettura della raccolta, come suggerito da Forster Damon in un saggio del 1929: ad esempio, *Yonec* e *Lanval* sono accomunati dalla presenza del paranormale, *Milun* e *Fresne* dalla tematica del rapporto genitori-figli, *Deus amanz* e *Laüstic* dall’amore infelice.

La tradizione

Cinque manoscritti, dei quali solo uno trasmette la raccolta nella sua interezza e il prologo:

- H = Brit. Lib., Harley 978: metà del XIII sec., scritto in Inghilterra, anglonormanno, trasmette i 12 *lais* e il prologo
- S = BnF, nouv. acq. fr. 1104: fine XIII sec.; a. fr., trasmette 9 *lais* (mancano *Chaitivel*, *Eliduc* e *Laüstic*), disposti in modo diverso rispetto ad H
- P = BnF, fr. 2168: piccardo, seconda metà del XIII sec., trasmette *Yonec* (conclusione), *Guigemar*, *Lanval*
- Q = BnF, fr. 2432: XIV sec., trasmette *Yonec*
- C = Brit. Lib., Cotton Vesp. B XIV: fine XIII sec., anglonormanno, trasmette *Lanval*.

Le edizioni e il testo

- Sono sette in tutto le edizioni moderne e complete dell'opera; fra queste, si segnalano quella di **Hoepffner** (Strasburg 1921) e quelle con traduzione italiana di Ferdinando Neri (Torino 1946) e di Salvatore Battaglia (Napoli 1948); il testo segue l'edizione più recente di **Jean Rychner** (*Les Lais de Marie de France*, Paris 1966).
- Il testo di Rychner si basa su H, emendato solo in pochi casi con l'ausilio di S, e conserva la lingua del testimone, anglonormanno, con pochi interventi (nell'ed. Hoepffner il testo era invece linguisticamente adattato al franciano).

L'anglonormanno

varietà dell'area oitanica con la quale si indica la lingua esportata in Inghilterra dopo la conquista normanna (=> Guglielmo il Conquistatore - battaglia di Hastings, 1066)

tratti linguistici distintivi:

- grafia -u- per -ou- da Ō/Ū latine in posizione sia tonica che atona
- resistenza al dittongamento: es. *secles* per *siecles*
- assenza di palatalizzazione della velare davanti ad /a/: *ker* per *cher*
- tendenza all'omissione dell'articolo
- conservazione del futuro sintetico latino: es. *iert* (< ERIT) per *sera*

Cenni sulla pronuncia dell'antico francese

Vocali

- i** come in italiano.
- e** come in italiano può essere aperta o chiusa; è probabilmente aperta la **e** derivante da A tonica latina in sillaba libera: MAREM > *mer* [mEr]; la **e** finale è pronunciata come muta o *schwa* [ʰ], anche nella 3^a persona plurale dei verbi (-ent).
- a** come in italiano.
- o** come in italiano può essere aperta o chiusa; è aperta la **o** derivante da AU latino: CAUSA > *chose*, mentre la **o** chiusa derivante da Ō e Ū latine può anche essere chiusa fino a *u* come in francese moderno: AMOREM > *amor/amur*.
- u** ha il suono /y/ (anteriore arrotondato) come in francese moderno

Le vocali atone seguono più o meno lo stesso schema anche se *e* atona interna è ridotta a uno *schwa*, come anche in posizione finale.

La *e* tonica in posizione finale è marcata da un accento acuto nei testi a stampa: *chanté*.

Dittonghi e trittonghi

I dittonghi dell'antico francese, alcuni dei quali in via di evoluzione, sono numerosi.

Sono formati con *i* [j] e *u* [w] semivocali e in origine sono quasi tutti dittonghi discendenti (accentati sul primo elemento), ma alcuni di essi si evolvono nel corso dei secc. XII-XIII in dittonghi ascendenti (accentati sul secondo elemento).

ai in sillaba aperta ['Ei]. Ess.: *raison, dirai*.

ai in sillaba chiusa ['Ei] > [E]. Ess.: *fait, maistre*.

oi ['oi], ['çi] > [o'e] > [we]. Es.: *roi*.

Ei ['Ei] > ['çi] > [o'e] > [we]. Es.: *deveir*.

ei² variante di *ai*: ['Ei]. Es.: *reison*.

au ['au]. Es.: *autres*.

ui ['ui] > [u'i]. Es.: *nuit*.

ie [i'e]. Es.: *chief*.

ou ['çw] > [u]. Es. *clou*.

ue, eu, ueu ['ew] > [öw] > [ö]. Ess.: *boef, cuer*.

Si contano anche alcuni trittonghi

ieu [i'ö]. Es.: *Dieus*.

eau [e'au]. Es.: *beaus*.

iau variante di *eau*: [i'au]. Es.: *biaus*.

Consonanti

La maggior parte delle consonanti si pronunciano come in italiano, inclusa la **r**. Vanno notati i casi diversi dall'italiano o dal francese moderno.

c davanti a **e** e **i** si pronuncia **ts** come il toscano **zucchero**.

ch come in italiano **cera**.

g davanti a **e** e **i** come italiano **gesto, giro**.

j davanti a qualsiasi vocale come italiano **gesto, giro**.

h iniziale nei testi più antichi è ancora aspirata in parole di origine germanica.

qu davanti a qualsiasi vocale come italiano **cane, chi**.

il, ill dopo vocale (*fille, vieil, vieille*) rappresenta il suono palatale laterale come in italiano **figlio**.

gn, ngn è la palatale nasale come italiano **ragno**.

s iniziale e finale, come la **s** sorda; in posizione preconsonantica: *esteile, estoit*, tende a scomparire nella pronuncia.

s intervocalica è sonora come italiano settentrionale **rosa**.

z finale è una **z** sorda /**ts**/ come il toscano **zucchero**.

x finale è di fatto un segno di abbreviatura adottato nella grafia dei testi e rappresenta **-us**.

L'antico francese, come il francese moderno, non ha consonanti doppie e raramente le impiega nella scrittura.

Infine, diversi testi provengono dall'area piccarda e le edizioni moderne conservano le grafie dei manoscritti; nella *scripta* di questo dialetto si trovano anche i grafemi **k**, come italiano **cane, chi**, e **w** come inglese **war**

Struttura e temi

- vv. 1-8: chi ha delle doti deve metterle a frutto e mostrarle => parabola dei talenti (Matt. 25, 14-32) => *topos* prefatorio;
- vv. 9-22: gli autori antichi hanno scritto le loro opere lasciando un velo di oscurità, in modo da permettere ai posteri di offrire di esse nuove e più profonde interpretazioni, con l'opera di glossa e di commento, cosa che ha assicurato la loro durata nel tempo; **il grammatico citato è Prisciano**, autore di una *Institutio de arte grammatica*, attivo a Costantinopoli all'inizio del VI sec.; nel medioevo la sua opera ebbe grande fortuna e fu considerato il primo dei grammatici;
- vv. 23-27: l'impegno nello studio e nella scrittura è rimedio al vizio (altro *topos* prefatorio);
- vv. 28-40: decisa a intraprendere un'opera d'ingegno, Maria lascia da parte la traduzione di opere classiche, già operata da molti – il riferimento è forse ai romanzi di materia antica: *l'Eneas*, il *Roman de Thèbes*, i poemetti ovidiani *Piramus et Tisbé*, *Narcisus* e le opere di ispirazione ovidiana, perdute, di Chrétien de Troyes - ; si rivolge quindi al patrimonio orale dei *lais*, i racconti di materia bretone; la dichiarazione d'intenti e il riferimento alle fonti sono ripresi nell'introduzione di *Guigemar* (vv. 1-21)

Innovazione e consapevolezza autoriale

➤ *Una querelle des anciens et des modernes*

La novità di Maria sta nella consapevolezza di innovare sotto due aspetti:

- pur elogiando le *auctoritates* e il lavoro di divulgazione di queste ultime da parte dei suoi predecessori, tramite le traduzioni ma anche l'esegesi, la glossa e il rifacimento moralizzato, annuncia la decisione di non rifarsi a un'*auctoritas*
- il rifiuto di una tradizione scritta e consacrata è **a favore di una tradizione orale e di argomenti nuovi**, attinti al patrimonio bretone altrimenti destinato a perdersi nella memoria collettiva

- Il tema centrale del *lai* è il canto dell'usignolo come simbolo dell'amore perfetto, contrastato e irrealizzabile.
- Origine più antica del motivo > è presente, con alcune varianti, anche in un capitolo dei *Gesta Romanorum* (XIII sec.: cap. 121) e nel *Renard le Contrefait* (XIV sec.); l'episodio dei *GR* evidenzia il possibile legame con la **leggenda del cuore mangiato**.
- Altri motivi topici: la storia prende avvio dal topos della malmaritata - in comune con *Yonec* - mentre i dettagli della relazione tra i due amanti (le case vicine e il muro divisorio, il rapporto puramente spirituale) ricorda la cornice di Piramo e Tisbe (Segre).

Gesta Romanorum, 121

De gloria mundi et luxuria, quae multos decipit et ad interitum deducit

Olim erat quidam rex, qui habuit duos milites in una civitate; unus erat senex, alter iuvenis. Senex erat dives et pulchram puellam propter eius pulchritudinem in uxorem duxit. Iuvenis miles erat pauper et quandam vetulam locupletem propter divitias accepit, quam miles non multum dilexit.

Accidit semel, quod miles iuvenis per castrum senis militis ambularet et uxor senis militis in quadam fenestra in solario sedebat et dulciter cantabat. Iuvenis miles cum eam vidisset, captus est in amore eius et in animo cogitabat: "Melior esset combinatio inter me et illam iuvenulam, quam inter ipsam et virum suum, qui est homo senex et impotens, et quod uxor mea esset uxor eius."

Et ab illo die incepit eam diligere et clenodia dare. Domina vero etiam miro modo eum dilexit et, quando potuit, ad eum accessit, et omnibus viribus nitebatur, si possibile esset, in virum accipere post mortem viri sui.

Erat autem ante fenestram castrum senis militis arbor ficuum, in qua omni nocte philomena residebat, quae dulciter cantabat, quod propter cuius cantum domina singulis noctibus surrexit et ad fenestram perrexit, et per magnum spatium ibidem exspectabat, ut canticum philomenae audiret. Cum hoc percepisset vir eius, quod singulis noctibus surgeret, ait ei: "Carissima, qua de causa de lecto singulis noctibus surgis?" Quae respondit: "Super arborem fici omni nocte residet philomena, quae tam dulciter cantat, quod oportet me surgere et eam audire." Miles hoc audiens de mane surrexit et cum arcu et sagitta ad arborem fici perrexit, philomenam occidit et cor extraxit et uxori praesentavit. Domina videns cor philomenae flevit amare dicens: "O bona philomena, fecisti, quod debuisti. Ego sum causa mortis tuae."

Statim nuntium ad iuvenem militem misit, nuntiando ei crudelitatem mariti, eo quod philomenam interfecisset. Miles hoc audiens commota sunt omnia viscera eius, et ait in corde suo: "O si constaret isti crudeli, quantus est amor inter me et suam uxorem, peius me tractaret."

Armavit igitur se duplici armatura et castrum intravit et senem militem occidit. Post hoc cito moritur uxor sua, et ipse cum gaudio uxorem senis militis occisi in matrimonium duxit, et ambo longo tempore vixerunt et in pace vitam finierunt.

Gesta Romanorum, 121 (traduzione)

C'era una volta un re, che ebbe due cavalieri al suo servizio, nella stessa città: uno era vecchio, l'altro giovane. Il vecchio era ricco, e prese in moglie una bella fanciulla, attratto dalla sua bellezza. Il cavaliere giovane era povero, e sposò per interesse una donna ricca ma anziana, che non amava. Accadde una volta che il giovane cavaliere passeggiasse per il castello del vecchio e che la moglie di costui sedesse a una finestra del terrazzo, cantando dolcemente. Quando il giovane cavaliere la vide, se ne innamorò, e pensò tra sé: - Più giusto sarebbe stato che avessi sposato io quella ragazza, che ha per marito un uomo vecchio e impotente, e che mia moglie fosse la moglie di lui - . E da quel giorno cominciò ad amarla e a farle doni preziosi. Anche la donna si innamorò di lui profondamente, e lo incontrò tutte le volte che poté, e con tutte le forze si augurava, se fosse stato possibile, di sposarlo dopo la morte del marito.

Davanti a una finestra del castello del vecchio cavaliere vi era un albero di fico, sul quale ogni notte si posava un usignolo, che dolcemente cantava; e per il suo canto la donna ogni notte si alzava dal letto e si metteva alla finestra, e per lungo tempo stava ad aspettare di ascoltare il canto dell'usignolo. Quando il marito se ne accorse, si accorse cioè che lei si alzava tutte le notti, le disse: - Mia cara, perché ti alzi dal letto ogni notte? - . E lei rispose: - Sull'albero di fico ogni notte si posa un usignolo che canta così dolcemente che non posso fare a meno di alzarmi e di ascoltarlo - . Il cavaliere, udendo questo, si alzò di buon mattino, e con arco e freccia andò all'albero di fico, uccise l'usignolo, gli strappò il cuore e lo presentò alla moglie. La donna vedendo il cuore dell'usignolo pianse amaramente, dicendo: - O buon usignolo, hai fatto solo quello che dovevi. Sono io la causa della tua morte - . Subito fece sapere la cosa al giovane cavaliere, riferendogli la crudeltà del marito, e il modo in cui aveva ucciso l'usignolo. Il cavaliere, udendo questo, si sente rimescolare tutto dentro, e in cuor suo dice: - Oh, se sapesse, questo brutto, dell'amore tra me e sua moglie, tratterebbe peggio me - . Si armò dunque di doppia armatura, entrò nel castello e uccise il vecchio cavaliere. Non molto tempo dopo morì anche sua moglie, e poté con gioia sposare la moglie del vecchio cavaliere; ed entrambi vissero a lungo e finirono la loro vita in pace.

- **Il problema delle fonti e la diffusione della leggenda tristaniana**
- **Oralità, scrittura, rielaborazioni unitarie e circolazione frammentaria o episodica**

1. Il *Tristan* di Thomas

10 frammenti, nove dei quali appartengono tutti alla parte finale della vicenda, per un totale di 3294 vv., sui 12.000 / 13.000 ipotizzati da Felix Lecoy, sulla base del numero di fascicolo (VIII) sul f. 10 del ms. Sneydhe.

Il fatto che almeno tre dei più importanti codici superstiti trasmettano frammenti della stessa sezione finale della storia può suggerire che non rappresentino lacerti casualmente conservati ma testimonino la fortuna della parte finale del romanzo, che forse ha goduto di una circolazione autonoma

2. Il *Tristan* di Bérroul

Trasmesso da un solo testimone, il ms. Paris BNF 2171 (fine XIII sec.), mutilo e acefalo

Ipotesi sulla struttura episodica del testo, sulla parte perduta e sulla stessa identità dell'autore, viste alcune incongruenze narrative e una percepibile differenza tra prima e seconda parte del testo pervenuto

3. Le due *Folies Tristan*

Si tratta di due poemetti trasmessi da due codici, a Oxford e a Berna, che riportano lo stesso episodio, variandolo, sul tema della follia che Tristano finge per rivedere Isotta.

4. Il *Tristan* di Eilhart von Oberg

Rapporti con Béroul.

Il più antico esemplare del testo, un manoscritto del quale si sono conservati lacerti in luoghi diversi, pare databile alla fine del XII sec.; a questi si aggiungono altri due frammenti (fine XII e fine XIII sec.) che trasmettono solo alcuni episodi della vicenda. Del testo esistono però tre rimaneggiamenti in versi trasmessi da mss. del XV sec., probabilmente derivati dal testo di Eilhart, ma non è da escludere che le versioni più recenti abbiano rielaborato in modo unitario un materiale diffuso, ancora una volta, secondo una frammentazione episodica.

5. Il *roman* di Goffredo di Strasburgo

Rapporti con Thomas.

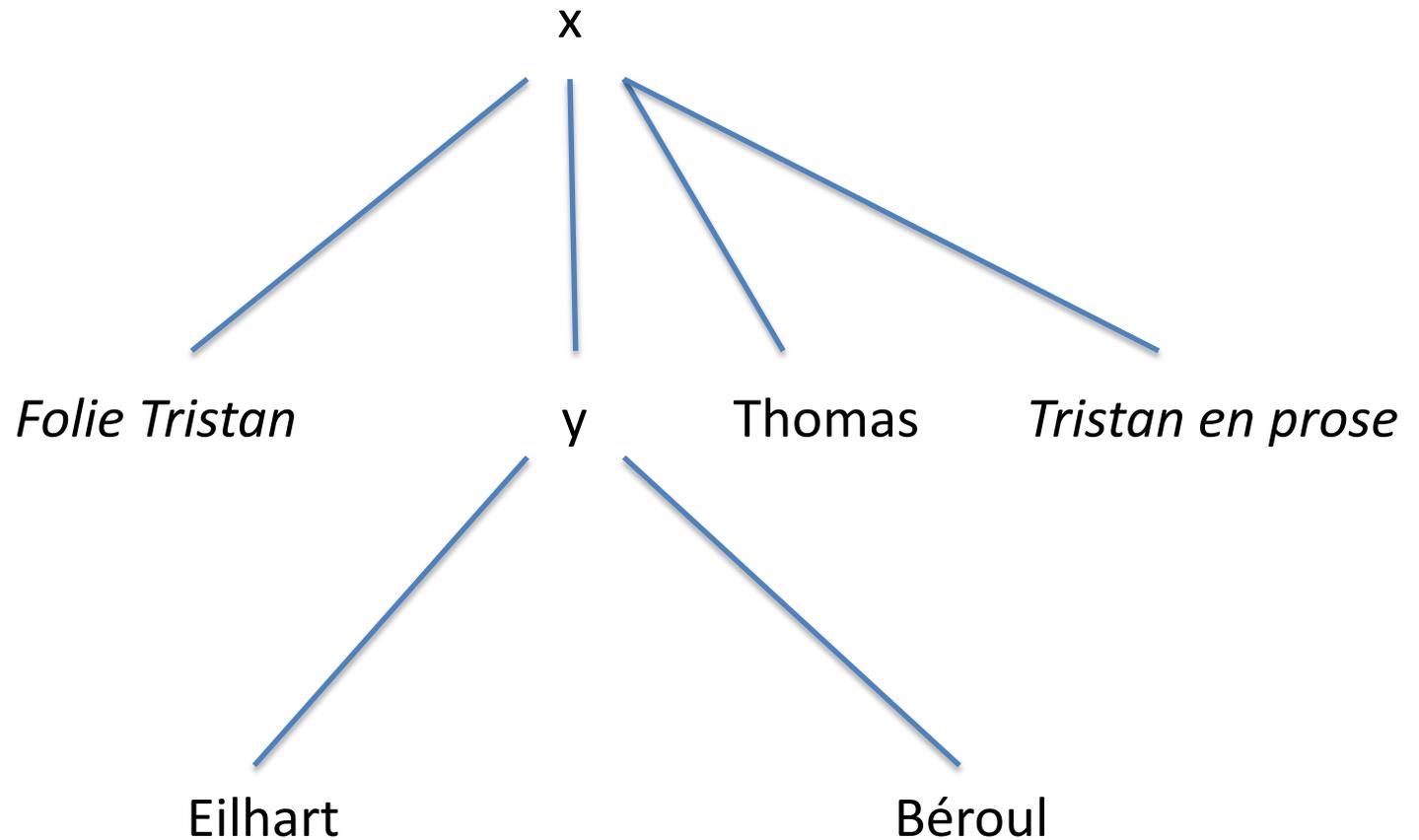
12 mss., la cui datazione va dal XIII al XV sec., nei quali il testo appare completato da sezioni attinte ad altre versioni della storia, di autori diversi (*Tristan* di Ulrich von Türheim e quello di Heinrich von Freiberg).

6. *Roman de Tristan en prose*

Lunga rielaborazione in prosa del XIII sec. opera di Luce de Gat.

7. Saga norrena

L'ipotesi dell'archetipo tristaniano di Bédier



LE FABLES DI MARIA DI FRANCIA

Si tratta di una raccolta che conta, nella consistenza pervenuta, **102 favole, con un prologo e un epilogo**; la raccolta nella sua interezza è stata trasmessa da un solo ms., l'**Harley 978** della **British Library**, lo stesso codice anglonormanno che ha trasmesso la raccolta integrale dei *lais*, rispetto ai quali, tuttavia, le *fables* mostrano una maggiore diffusione, trasmessi da 23 mss. contro i 5 che hanno trasmesso i *lais*.

Se i personaggi animali rispecchiano sostanzialmente il ruolo che avevano nella tradizione favolistica – il lupo vorace, l'agnello indifeso, la rana presuntuosa, il serpente infido, etc. – **la novità di Maria sta nell'aver calato gli apologhi in un mondo concreto, diverso dallo spazio astratto della favola esopica**; la contestualizzazione riguarda:

- sia il livello linguistico-espressivo > uso della terminologia feudale
 - sia il livello ideologico > personaggi e morale della favola sono caratterizzati secondo i valori dell'etica cortese.
- L'apologo quindi perde il carattere universale che aveva avuto nella tradizione e si orienta verso la satira dell'attualità.

Il *fabliau*

- Il *fabliau* acquista un'identità propria nell'immettere nello spazio letterario **la realtà, l'evenemenziale, il tempo presente, l'utilitarismo spicciolo, l'istintualità**, contro il fantastico, la scelta di un tempo remoto o mitico, l'esemplarità e l'idealismo, tipici del *lai* e del *roman*.
- Questo significa che **sparisce** anche un elemento fondativo della narrazione cortese: **l'elemento simbolico o allegorico**, che è il veicolo del significato, senza ambire all'insegnamento morale o universale tipici della *legenda* e dell'*exemplum*.
- In questo si riconosce anche l'importanza storica del genere come il grande **innovatore della narrativa del XIII secolo**, riflesso di cambiamenti sociali e culturali, e come il vero anticipatore del genere della novella.

lat. *FABULELLUM > *fablel* / *fableau* o *fabliau* (forma piccarda)

Nella terminologia medievale la denominazione del genere non è ben definita, confondendosi con quella di *dit* – che rispetto al *fabliau* ha però una pretesa di veridicità – o con altre denominazioni generiche, come *conte* o *aventure*, *proverbe* o *exemple*, *fable*; i testi che sono denominati *fabliaux* nelle fonti manoscritte sono circa una settantina, ma i componimenti che vengono ascritti al genere sono in tutto ca. 130, secondo il censimento della più recente e completa edizione dei *fabliaux*, curata da Noomen e van den Boogard.

Rapporti con il *lai*

Resta il primo modello e il primo referente, in due direzioni:

- come repertorio tematico di situazioni, personaggi, simboli e metafore ormai divenuti topici;
- come oggetto di parodia, per alcuni secondo un consapevole indirizzo di polemica ideologica verso la società cortese, e la sublimazione che il *lai* ne propone > questa seconda direzione è quella dei *lais* burleschi o comici, secondo alcuni i veri iniziatori di un nuovo genere, che acquisirà anche una denominazione propria, quella di *fabliau*.

L'identità del *fabliau*, tuttavia, si definisce nella sua ALTERITÀ rispetto al *lai*:

- presenta una visione distorta e parodica della società cortese
- **immette nello spazio letterario personaggi di classi sociali tradizionalmente emarginate (borghesia e villani) ora alla ribalta economica**

Rapporti con il *roman*

- ne può riprendere episodi o nuclei narrativi (la *queste*, stavolta a sfondo sessuale)
- ripropone lo stesso **triangolo amoroso**, ma i ruoli sono tenuti da personaggi di rango inferiore: il re-marito è di solito un ricco **mercante**, la dama una **moglie** disponibile al sesso, mentre il ruolo di cavaliere-amante è rivestito da un personaggio del mondo scolastico o religioso, il **clericus**, lo studente o il prete furbo e lussurioso.

I rapporti con la *fable*

- **La favola esopica:** nonostante il termine apparentemente indirizzi all'altro genere narrativo, la *fable*, e in particolare alla raccolta di Maria di Francia, non è facile stabilire un rapporto di filiazione tra i due generi: questa tesi è stata sostenuta da Nykrog, ma è senz'altro da ridimensionare.
- Esistono temi in comune tra i due generi, ma in particolare un elemento in comune sugli altri permette di tracciarne i confini e di inquadrarli nella loro identità: si tratta dell'**uso della parola che manipola la realtà**, mistificando e modificando la verità; con questa importante differenza: l'uso fraudolento della parola viene condannato nell'apologo favolistico, mentre appare celebrato, come espressione di furbizia e prontezza di spirito, nel *fabliau*.

Referenti agiografici / raccolte di *exempla*

- Per quanto i riferimenti a questi generi, di carattere più specificamente didattico-morale, siano meno frequenti rispetto a quelli di tipo cortese, i modelli della narrativa edificante rappresentano una fonte di grande interesse per capire il meccanismo di reinvenzione parodica del *fabliau*.
- => L'esempio più noto in tal senso è il ***Dit du con, di Gautier le Leu***, nel quale vengono celebrate le gesta di un personaggio che indubbiamente rimanda alla figura del santo; alla fine del poemetto tuttavia si rivela la vera identità dell'eroe, il conte Conebers, che, come suggerisce il titolo, non è che la personificazione del *con*, l'organo sessuale femminile.

Referenti classici e mediolatini

- **Fonti classiche e mediolatine:** si tratta di un versante ricco, in cui non è facile seguire le strade della diffusa circolazione di storie, motivi e situazioni che si ritrovano in generi diversi
- Un tramite importante è stata sicuramente la cosiddetta **commedia elegiaca del XII secolo**: a un testo di questo genere, il *De mercatore*, il cui *plot* ebbe grande successo, si rifà il *fabliau l'Enfant qui fu remis au soleil*: la storia mescola in effetti alcuni motivi cari alla produzione di intrattenimento, come il tradimento del marito, l'astuzia femminile, la beffa ripagata, il motto di spirito
- Alla tradizione classica si rifà invece un testo come *Celle qui se fist foutre sur la fosse de son mari*, ispirato al racconto della matrona di Efeso, che si ritrova anche tra le *fables* di Maria di Francia

L'occitanico: delimitazioni cronologiche

- XI-XIII secolo: sviluppo di una lingua letteraria → lirica trobadorica
- XIV secolo: fase di decadenza → *Consistori del Gay Saber* (1323): recupero della lingua letteraria attraverso la codificazione grammaticale (Guilhem Molinier, *Leys d'amor*: 1328-1337) e la promozione di una rinascita artistica
- 1539: editto di Villers-Cotterêts → il francese si afferma come lingua nazionale, il provenzale decade al rango di dialetto (*patois*)

Varietà dialettali e lingua letteraria nel Medioevo

Varietà grafiche e
dialettismi

l'occitanico letterario medievale si presenta con una serie di varianti grafiche e particolarità dialettali; le varianti grafiche sono da attribuire in larga parte ai copisti; le particolarità dialettali, legate alla zona di provenienza degli autori, sono presenti ma piuttosto limitate

Consapevolezza di una
lingua letteraria
sovraregionale

l'uso di varianti regionali da parte degli autori indica la consapevolezza di una lingua unitaria sovraregionale, con una posizione di spicco assegnata al limosino

Eventi storici che hanno determinato la decadenza della cultura meridionale

La Crociata contro gli Albigesi (1209-1229)

- Fu indetta da papa Innocenzo III nel 1208 contro l'eresia càtara, diffusa nella Linguadoca e soprattutto nella regione di Albi, ma anche in altre zone dell'Europa meridionale
- Il comando della crociata fu affidato al nobile Simone di Montfort
- Nel 1215 al IV Concilio Lateranense l'eresia catara venne pubblicamente condannata; l'occupazione delle terre meridionali si accompagnò alla cessione a Simone di Montfort e al re di Francia
- Istituzione dell'Inquisizione (1233) e della tortura (1252)
- In seguito alle rivolte e alle resistenze dei territori conquistati, la crociata riprese nel 1226, ad opera del re di Francia Luigi VIII e poi del figlio Luigi IX, detto il Santo. Chiusa ufficialmente la crociata nel 1229 (Trattato di Parigi), negli anni successivi le ultime roccaforti del sud furono conquistate, i baroni meridionali costretti all'obbedienza e privati dei loro feudi
- Le operazioni si conclusero nel 1255, anno che segna la fine dell'indipendenza meridionale e dell'eresia catara

La narrativa breve in Provenza

- **“l’eccezione narrativa”**: lo sviluppo dei generi narrativi in Provenza è profondamente legato a quello, preponderante, del genere lirico che appare da un lato come il catalizzatore dell’attività letteraria, dall’altro come uno dei moventi o elementi propulsori di generi narrativi originali dell’ambito occitanico, come le *vidas* e le *razos*.
- Al di là del fatto che nel sistema dei generi trobadorici il racconto venga indubbiamente collocato ai margini o escluso dalla zona di prestigio dei generi lirici – come può testimoniare la stessa trattatistica occitanica, che apertamente ignora i generi narrativi – va ricordato che è stata anche la successiva selezione della tradizione manoscritta a marginalizzare i generi narrativi e a causare un naufragio testuale di notevole e non quantificabile entità.

Narrativa e diaspora trobadorica

- Lo sviluppo della lirica rappresenta lo spazio privilegiato della produzione occitanica tra gli inizi e il periodo successivo alla crociata contro gli albigesi, gli estremi ai quali si collocano anche i testi di tipo narrativo.
- La *narratio brevis* occitanica fiorisce infatti in un primo momento nell'ambito agiografico:

XI sec. *Sancta Fides* > lasse di ottosillabi

Boeci > lasse di *décasyllabes* (è pervenuto solo un frammento); la figura del filosofo viene rappresentata secondo il modello agiografico

- I generi narrativi acquistano quindi spazio nel periodo di ripiegamento della tradizione lirica, dopo la crociata contro gli albigesi e la diaspora trobadorica (secondo / terzo decennio del XIII sec.).
- A questo periodo appartengono quindi non solo gli esempi di narrativa estesa, di taglio romanzesco, *Jaufre* e *Flamenca*, ma anche il poema epico (*Daurel et Beton*, *Girart de Roussillon*) e i poemetti agiografici => **produzione religiosa favorita dalle lotte antiereticali** => *Sainta Margarida*, *Vida de Sant Honorat* di Raimon Feraut.

I generi della poesia trobadorica

1. Generi lirici

hanno struttura strofica e vengono affidati all'esecuzione musicale

- *Vers* > nel primo sviluppo della poesia trobadorica è un genere tematicamente indifferenziato e indica una composizione strofica
- *Canso* > tema amoroso e forma metrico-musicale originale
- *Sirventes* > temi satirico-morali, forma metrico-musicale non originale
- *Tenso* > struttura dialogica: due trovatori dibattono *cobla* per *cobla* alternativamente; variante: *partimen* o *joc partit* (dibattito su una questione che propone due alternative)

Rispetto ai generi principali si definiscono
in base a particolari contenuti

Versante erotico:

- *alba* > tema della separazione degli amanti alle luci dell'alba dopo un incontro amoroso
- *pastorella* > incontro campestre tra un cavaliere e una pastorella
- *escondich* > canzone di “difesa”
- *plazer* > rappresentazione di situazioni e ambienti piacevoli
- *enueg* > contrapposto al genere precedente, rappresentazione di situazioni e ambienti non piacevoli

Versante satirico-morale:

- *sirventes-ensenhamen* > “insegnamento”, di solito rivolto a un giullare
- *planh* > compianto funebre
- *gap* > vanteria (di carattere letterario, militare, sessuale)

Generi lirici che si definiscono in base a specificità metrico-musicali

- *balada, dansa, viadeira* > presenza di un ritornello, *refranh* o *respos*, affidato a un coro
- *estampida, retroencha* > particolare struttura melodica
- *descort* > deroga all'isomorfismo strofico (ogni strofa ha una struttura metrico-musicale autonoma), testo logicamente sconnesso

Si distinguono per il metro non strofico
(di solito ottonari rimati a coppia)
e sono quindi destinati alla recitazione o alla lettura

- *salut d'amor* > epistola d'amore in versi, di estensione variabile
- *ensenhamen* > poemetto di carattere didattico
- *novas* (pl.) > testo di carattere narrativo, di estensione variabile
- poemetto allegorico

Nell'ambito della narrativa breve occitanica si distinguono tradizionalmente i seguenti generi:

- *novas*
- *vidas e razos* (prosa)
- racconti allegorici
- *ensenhamens*

- Si tratta di generi originali della produzione occitanica, che inoltre introducono **l'importante novità della prosa**.
- Sono prose che accompagnano la ricezione della poesia trobadorica presso le corti italiane settentrionali (Monferrato, Marca Trevigiana, Verona, Lunigiana, Ferrara): **prose biografiche (*vidas*) ed esegetiche (*razos*: *razo* < RATIONEM = argomento, materia del canto)**, che intendono presentare i testi, fornendone un contesto e un'interpretazione, assumendo al tempo stesso **una forma di tipo diegetico**.
- Ne restano ca. 200, tra *vidas* e *razos*, di estensione variabile, a volte ridotta a poche frasi.

Caratteristiche testuali

Tipologie testuali formalizzate e perciò fortemente uniformate, secondo una struttura più o meno fissa, in buona parte dipendente dal modello degli *accessus ad auctores* (“introduzioni agli autori”), testi di tipo biografico-esegetico prodotti in ambito clericale (mediolatino), che introducono nei codici medievali le opere di un autore classico o medievale di riconosciuta autorità.

Lo sviluppo narrativo, di breve o più esteso respiro, prende avvio dalla concretizzazione o storicizzazione, spesso banalizzante, di elementi o dettagli simbolici del testo lirico: la metafora espressa dal canto viene oggettivizzata in aneddoti a volte del tutto improbabili o persino grotteschi.

Elementi strutturali delle *vidas*

- **prologo:** descrizione del trovatore (nome e provenienza, servizio presso una corte, formazione e attività poetica, spesso comprensiva di un giudizio sulla qualità della sua produzione, sull'abilità performativa o musicale, sui generi praticati);
- ***narratio*:** breve racconto della vicenda erotico-esistenziale che è il movente dell'attività poetica, secondo una corrispondenza biunivoca amore-canto; in questa sezione viene spesso attribuita un'identità storica alla donna amata - indicata nelle liriche con un *senhal* - e vengono fornite le coordinate della relazione amorosa, variamente ostacolata;
- **epilogo:** rappresenta la fine della relazione che segna anche la fine dell'attività poetica del trovatore, spesso con esiti drammatici o tragici (si ritira in convento o muore).

Il ruolo di Uc de Saint Circ

- Dopo aver partecipato, accanto al protettore Enrico di Rodez, cerca rifugio in Catalogna, Aragona e Castiglia, per stabilirsi quindi in Italia, nella Marca Trevisana, presso la corte di **Alberico da Romano** - passato alla parte guelfa nel 1239 - dove si dedica, a partire dal 1220 ca., oltre che alla poesia, alla redazione e probabilmente anche alla rielaborazione di *vidas* e *razos*.
- Uc firma la *vida* di Bernart de Ventadorn e le *razos* relative alle poesie di Savaric de Mauléon, suo amico e protettore; oltre che probabilmente la sua autobiografia, a lui si devono anche le *vidas* di Raimbaut d'Aurenga, Guglielmo IX, Sordello e Guilhem Figueira, e forse la rielaborazione di tutte le biografie che contengono riferimenti ad avvenimenti anteriori al 1257.

La funzione di *vidas e razos* nella ricezione della poesia trobadorica

«**Si cerca ‘un referente esistenziale all’io della canzone’** (Paul Zumthor), si vuol circoscrivere e storicizzare un dettato spesso ambiguo e indefinito. Così, accanto a informazioni corrette e confermate dai reperti d’archivio, si propinano estrapolazioni bizzarre; nell’intento di fornire una chiave d’accesso adeguata a un pubblico ben diverso dagli originari fruitori (differente era la situazione sociale e politica, lontana e meno raffinata la cultura, estranei il paese e la lingua) **si opta per una lettura banalizzante e novellistica»**

(L. Lazzerini).

Per un'interpretazione delle *vidas e razos*

«Resta il dubbio che l'impostazione [...] degli *accessus* ai trovatori, con la sistematica conversione dei motivi poetici in *realia* e **l'oscuramento di qualsiasi dimensione simbolica corrisponda a un disegno ben definito**. Il *corpus* della poesia trobadorica era, probabilmente, [...] un patrimonio guardato con sospetto, a causa dei noti eventi d'Occitania, dai tutori dell'ortodossia. [...] **Uc disinnesca i fattori di rischio preconstituendo interpretazioni innocue, dissipando l'ambiguità congenita, scovando referenti veri o presunti per distogliere da infidi significati transletterali**» (L. Lazzerini).

La pronuncia dell'antico occitanico

Vocali

a come in italiano; seguita da **n** (anche caduca) ha suono più chiuso.

e come in italiano, può essere aperta o chiusa.

o come in italiano, può essere aperta o chiusa; è opinione di alcuni che il suono chiuso equivallesse a /u/.

i come in italiano.

u è dubbio se avesse pronuncia velare, come in italiano, o labiopalatale, come in francese.

Le vocali atone e e le vocali finali si pronunciano come in italiano.

Dittonghi e trittonghi

- ✓ **Si pronunciano come in italiano**
- ✓ Dittonghi discendenti (accentati sul primo elemento): ***ai, ei, oi, ui; au, eu, iu, ou*** (con ***e*** e ***o*** aperte o chiuse).
- ✓ Dittonghi ascendenti (accentati sul secondo elemento): ***ie; ue; uo***.
- ✓ Nei trittonghi l'accento cade sull'elemento centrale.

Consonanti

La maggior parte delle consonanti si pronuncia come in italiano, compresa la *r*.

Differiscono dalla pronuncia italiana:

- *c* davanti a *e* e *i* come in italiano *stanza* (*s* sorda).
- *ch* come in italiano *cena*. **NB: in posizione finale hanno questo suono anche *-ich, -g, -h*.**
- *g* davanti a *e* e *i*, come in italiano *gesto, giro*.
- *gu* davanti a qualsiasi vocale, come in italiano *gatto, ghiro*.
- *j* davanti a *a, o, u*, come in italiano *giorno*.
- *h* è muta.
- *qu* (anche *q*) davanti a vocale, come in italiano *cosa, che*.
- *lh* come in italiano *foglio*; lo stesso suono hanno le grafie *ll, ill, il* (dove la *i* non si legge) e di rado *gli*.
- *nh* come in italiano *ragno*; lo stesso suono hanno *ny, gn, ngn, ign, ingn* (la *i* non si legge).
- *ss* non è una doppia ma sta per *s* sorda.
- *s* iniziale e finale, come la *s* sorda italiana.
- *z* intervocalica, resa a volte anche con *z*, come in italiano *rosa* (*s* sonora).
- *z* finale (scritta anche *tz* e *ts*) sta per *z* sorda, come in *zucchero*; tra due vocali, può essere sia sorda che sonora.

NB: La *-t* nella congiunzione *et* non va letta.

In antico occitano non esistono consonanti doppie: probabilmente, solo *-rr-* si distingueva da *r-scempia*.

Bernart de Ventadorn, *Vida*

Bernart de Ventadorn si fo de Limozin, del castel de Ventadorn. Hom fo de paubra generation, fils d' un sirven qu' era forniers, qu' esquadava lo forn a coszer lo pan del castel. E venc bels hom et adreichs, e saup ben cantar e trobar, e venc cortes et enseignatz. E lo vescons, lo seus seingner, de Ventadorn, s' abelli mout de lui e de son trobar e de son cantar e fez li gran honor.

E·l vescons de Ventadorn si avia moiller, joven e gentil e gaia. E si s' abelli d' En Bernart e de soas chansos e si enamora de lui et el de la dompna, si qu' el fetz sas chansos e sos vers d' ella, de l' amor qu' el avia ad ella e la valor de leis. Lonc temps duret lo amor anz que·l vescons ni l' altra gens s' em aperceubes. E quant lo vescons s' en aperceup, si s' estranjet de lui, e la moiller fetz sera e gardar. E la dompna si fetz dar comjat a· N Bernart, qu' el se partis e se loingnes d' aquella encontrada.

Et el s' en parti e si s' en anet a la duchessa de Normandia, qu' era joves e de gran valor e s' entendia en pretz et en honor et en bendig de lausor. E plasion li fort las chansos e·l vers d' En Bernart, et ella lo receup e l' aculli mout fort. Lonc temps estet en sa cort, et enamoret se d' ella et ella de lui, e fetz mantas bonas chansos d' ella. Et estan ab ella, lo reis Enrics d' Engleterre si la tolç per moiller e si la trais de Normandia e si la menet en Angleterra. En Bernart si remas de sai tristz e dolentz, e venc s' en al bon comte Raimon de Tolosa, et ab el estet tro que·l coms mori. Et En Bernart, per aquella dolor, si s' en rendet a l' ordre de Dalon, e lai el definet.

Et ieu, N' Ucs de Saint Circ, de lui so qu' ieu ai escrit si me contet lo vescons N' Ebles de Ventadorn, que fo fils de la vescomtessa qu' En Bernart amet.

Peire d' Alvenha, *Cantarai d'aqestz trobadors*, IV

E·l tertz, Bernartz de Ventedorn,
q'es menre de Borneill un dorn;
en son paire ac bon sirven
per trair'ab arc nanal d'alborn,
e sa mair'escaldava·l forn
et amassava l'issermen.

E il terzo, Bernart di Ventadorn,
che è di un palmo minore di Borneill;
ebbe in suo padre un servo abile
a tirare con l'arco a mano d'avorno,
e sua madre scaldava il forno
e raccoglieva sarmenti.

Si tratta del genere che in Provenza si identifica con il racconto

Novas è termine utilizzato sempre al plurale (*unas novas, las novas*); il significato è quello di 'storia', 'racconto' ovvero "racconto di novità / cose nuove" (importante precedente lessicale dell'it. novella)

=> **racconti in versi**, nel metro tipico della narrativa medievale: distici di *octosyllabes*, di estensione variabile dai 300 ai 1800 vv.

Il termine **novas** è associato al verbo *comtar* o *dire* = raccontare vs *chantar* riferito alla lirica => **differenze performative e metriche.**

Questi racconti facevano sicuramente parte del repertorio dei giullari, come testimonia il nome - o piuttosto il soprannome - di alcuni trovatori, come **Peire Bremon Ricas Novas** (XIII sec.), e cioè 'racconti ricchi, interessanti', mentre un altro trovatore, *Guillem Augier*, la cui *vida* dice che fosse anche un giullare, ha il *senhal* di **Novella**, e sappiamo anche dell'esistenza di un certo Novellet (**En Novellet**, un giullare di cui si ha notizia nella *Cronaca* di Muntaner).

Ancora sulla denominazione

- Gli autori medievali usavano, sembra senza differenze rilevanti di significato, anche i termini *conte* e *romanz*.
- Il termine *novas* o *novas rimadas* era attribuito a testi di carattere narrativo anche di grande estensione, o a testi di carattere didattico morale: sono chiamate *novas* le ***Novas del heretge***, un testo didattico in forma di dialogo tra un anziano cataro, Sicart de Figueiras, e un certo Izarn, forse un domenicano, redattore del testo, che mira a mettere in guardia il pubblico dalle deviazioni dell'eresia catara e a presentare un neo-convertito all'ortodossia cattolica. Nelle *Leys d'Amor* si definisce *novas rimadas* il *Breviari d'amors* di Matfre Ermengau; e *novas* è definito anche il romanzo di *Flamenca*.
- Più che al contenuto specifico o all'estensione, è **quindi ancora ad un principio formale - e cioè metrico - che bisogna ricondurre la tipologia di *novas***: il genere è infatti legato al metro narrativo dei distici di *octosyllabes*.

Il corpus delle *novas* provenzali

- tre testi di un unico autore, **Raimon Vidal de Bezalú (o Bezaudun)**:
 - *Abrils issi' e mays intrava*
 - *En aquel temps c'om era jays o Judici d'Amor*
 - *Castia-gilos*
- le **Novas del papagay** di Arnaut de Carcassés

- Poche notizie, ricavabili dai suoi testi o dalle rubriche dei mss.(provenienza: Bezaudun, località della Catalogna nella provincia di Girona.
- Più difficile stabilire una cronologia; i dati più utili vengono dalla menzione di personaggi storici (soprattutto mecenati e protettori). L'attività dell'autore verrebbe quindi a collocarsi tra il 1196 e il 1213-14 per quanto riguarda le *novas*; al primo decennio del XIII sec. risalirebbe la composizione delle *Razos de trobar*, in virtù dei trovatori che vi sono citati.
- Dubbi anche sull'attribuzione dei testi trasmessi sotto il suo nome.

Corpus attualmente riconosciuto all'autore

1. Tre *novas*

- *Abrils issi'e mais intrava*
- *So fo el temps c'om era jays (o Judici d'Amor)*
- *Castia-gilos*

2. due canzoni

- *Entre'l taur e'l doble signe (411.3)*
- *Belh m'es quan l'erba reverdis (411.2)*

3. *Razos de trobar o Regles de trobar*

Abrils issi' e mays intrava

Fu composto tra il 1196 e il 1213.

Il racconto prende avvio dall'incontro tra l'autore e un giullare che lamenta la fine della grande stagione poetica a causa dell'ormai scarso interesse del pubblico per la poesia; vengono tuttavia ricordati i più munifici mecenati del tempo, come Dalfin d'Alvernha, Raimondo VI di Tolosa, Uc de Metaplana, e quelli del buon tempo antico. Nel testo si sovrappongono più piani del racconto => il giullare racconta di essere andato da Dalfin d'Alvernha, al quale ha chiesto le ragioni della fine delle istituzioni cortesi e della *joglaria*, e Dalfin gli ha risposto attraverso un racconto di taglio esemplaristico; da Raimon il giullare riceve invece un vero e proprio *ensenhamen* sull'arte giullaresca.

En aquel temps c'om era jays

Altro titolo: *So fo el temps...* : incipit dei mss. LN, mentre R reca il primo

L'argomento è una controversia d'amore cortese: protagonista è un cavaliere che dopo 7 anni di vassallaggio amoroso chiede alla dama la 'ricompensa'; lei rifiuta sdegnata e interviene allora una pietosa *donzela cortesa*, nipote del signore del castello che, dopo aver cercato inutilmente di intercedere presso la bella *sans merci* - che la prende addirittura a schiaffi - promette al cavaliere un bacio per l'anno dopo, quando si sarà sposata con un barone. Si attua così un cambio di dama che provoca un tardivo ravvedimento della prima donna, tuttavia ora rifiutata dal cavaliere. La cosa viene addirittura portata in tribunale - la novella acquista così la struttura di un *partimen* - dove il giudice, il munifico signore Uc de Mataplana, riconosce in un'argomentata sentenza il diritto alla prima dama.

Castia-gilos

Il tema centrale del racconto è un tema tipicamente fabliolistico: il *cocu battu et content*; il parallelo del testo è infatti il *fabliau* della *Borgoise d'Orliens*, discusso modello della vicenda.

Protagonisti del triangolo amoroso sono il *gilos*, il nobile Amfos de Barbastre, la moglie di questi, Alvira, e l'amante, Bascol de Cotanda.

Rispetto al motivo fabliolistico la differenza sta nella cornice cortese del testo provenzale => l'innalzamento dei motivi narrativi a una dimensione esemplare nell'ambito dei valori cortesi.

Novas del papagay

Attribuite ad Arnaut de Carcassés, poeta languadociano della prima metà del XIII sec., hanno per protagonista un pappagallo che sfoggia un'abile dialettica per convincere una dama felicemente sposata ad accettare l'amore del principe Antiphonor; riesce nel suo intento e aiuta poi i due amanti a incontrarsi distogliendo l'attenzione delle guardie e appiccando un incendio al castello. L'autore chiude il racconto con il *cliché* cortese di una scontata morale contro la gelosia, dicendo di aver composto le *novas* «per los maritz castiär / que volo lors molhers garar».

L'elemento più originale del racconto, e cioè il personaggio del pappagallo parlante, si rifà ad un'autorevole tradizione lirica, quella degli uccelli messaggeri d'amore, rappresentata dall'*estornel* di Marcabru e dal *rossinhol* di Peire d'Alvernha.

Altri testi narrativi

- La cosiddetta **'novella allegorica'** di **Peire Guillem de Tolosa**, trovatore attivo tra il 1245 e il 1265.

Il testo ha per incipit *Lai on cobra sos dregs estatz, 438 octosyllabes*, ed è conosciuto anche come 'il dio d'amore'.

Racconto didattico-allegorico sulla decadenza del *trobar*, in cui l'autore-protagonista interpella un cavaliere che ha incontrato in un tipico *locus amoenus* con il suo colorato corteggio, su varie questioni amorose: il cavaliere si rivelerà il *dieus d'amor* in persona ed elargirà un *ensenhamen* di taglio cortese.

- Qualcuno include nel gruppo anche il **Roman d'Esther**, un racconto di ispirazione biblica, di Crescas Caslari, erudito e medico ebreo del XIV sec., che ha usato l'alfabeto ebraico per trascrivere il testo provenzale.

Frère de Joie et Soeur de Plaisir

Testo del XIV sec. ritenuto catalano dal primo editore Paul Meyer, che tuttavia l'editore più recente, Amédée Pagès, ha considerato piuttosto provenzale-catalano.

L'autore è anonimo, ma mostra di conoscere molto bene la letteratura cortese, come anche la tradizione latina e quella d'oïl.

Il tema è quello della Bella addormentata nel bosco ed è quindi legato alla tradizione dei racconti fantastici e folclorici: una giovane e bella principessa muore, conservando intatta freschezza e bellezza, come se dormisse, e i genitori decidono di metterla in una torre all'interno di uno splendido giardino; un principe di passaggio si innamora e la mette incinta. Grazie all'intervento di un uccello magico, che reca un'erba miracolosa, la giovane principessa si risveglia, ma reagisce male alla violenza usatale. Alla fine però sposerà il suo principe.

Il tema ha diversi paralleli, dalla leggenda bretone della principessa Marcassa alla versione cristiana della storia di Maria Maddalena nella LA, per non parlare della fortuna che avrà nella letteratura occidentale (Kleist, *Die Marquise von O.*, ect.).