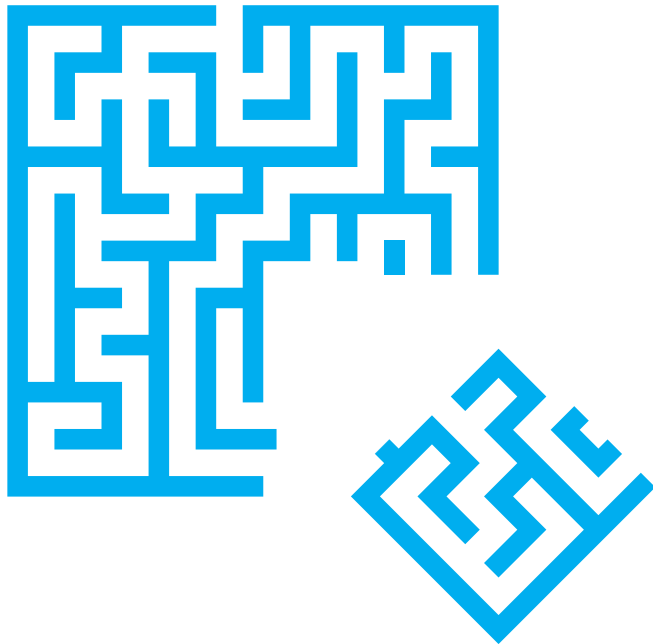


Pierandrea Gottardi

«WORDES BOLDE»

Stilistica analogico-digitale
applicata alle tre versioni
di *King Horn*



Roman de Horn, King Horn, Horn Childe and maiden Rinnild, tre versioni romanzesche del racconto su Horn del Suddene; tre riproposizioni dello stesso nucleo narrativo tramite diverse lingue letterarie – francese insulare e inglese medio – e diverse modalità espressive. Di questo trittico, in cui si confrontano stilemi e intenzioni differenti, il presente volume svolge un’analisi stilistica contrastiva, concentrandosi in particolare sulla costruzione e l’impiego di descrizioni, anafore e formule. Dopo un inquadramento critico delle tre opere, che cala i modi dell’espressione nella concretezza dei problemi ecdotici, linguistici e di storia letteraria, segue l’esposizione della teoria che orienta l’indagine, dove dialogano stilistica tradizionale e informatica umanistica, quindi la sua applicazione ai testi. Tramite tecniche di censimento informatico approntate *ad hoc*, lo studio mostra la tradizione espressiva che fa da sfondo ai rapporti delle versioni con il loro contesto letterario, suffragando con dati quantitativi l’indagine qualitativa della forma, tra stilistica e stilometria. Nel tracciare l’evoluzione stilistica delle tre versioni del racconto, si evidenzia il mutare nel tempo del rapporto tra denotati e connotati, tra opera e pubblico entro l’universo narrativo di Horn del Suddene, che viene così a rappresentare un esempio della vitalità dei testi volgari nel polisistema linguistico-letterario dell’Inghilterra tra i secc. XII e XIV.

[Pierandrea Gottardi](#) insegna Filologia germanica presso l’Università di Parma. I suoi interessi di ricerca comprendono aspetti diversi delle letterature germaniche, della loro indagine e dei loro rapporti con altre tradizioni: lo stile del romanzo e dell’agiografia (specie dei leggendari anonimi) in inglese medio, con un’attenzione particolare alle relazioni fra inglese medio e francese insulare e fra inglese medio e tedesco medio; i vangeli in gotico, per i quali sta collaborando all’approntamento di un’edizione digitale; il medievalismo e le riscritture di testi di tradizione germanica; l’uso dell’informatica umanistica nello studio del testo medievale.

Labirinti

200

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Francesca Di Blasio

Daniele Giglioli

Caterina Mordeglia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Pierandrea Gottardi

«WORDES BOLDE»

STILISTICA ANALOGICO-DIGITALE
APPLICATA ALLE TRE VERSIONI
DI *KING HORN*

Prefazione di Fulvio Ferrari

*Con uno scritto di Andrea Comboni
in occasione della pubblicazione del volume 200
della collana «Labirinti»*

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Pubblicato da
Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 - 38122 Trento
casaeditrice@unitn.it
www.unitn.it

Collana Labirinti n. 200
Direttore: Andrea Comboni
Responsabile di redazione: Francesca Comboni
Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>
e-mail: collane.lett@unitn.it

Redazione: Pierandrea Gottardi
Impaginazione: Fabio Serafini

ISBN 978-88-5541-091-5 (edizione cartacea)
ISBN 978-88-5541-092-2 (edizione digitale)
DOI 10.15168/11572_440410

© 2024 Gli autori

L'edizione digitale è rilasciata con licenza Creative Commons
Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



SOMMARIO

<i>Prefazione</i> (FULVIO FERRARI)	IX
PREMESSA	3
1. LE TRE VERSIONI	11
1.1. <i>Introduzione al Roman de Horn</i>	16
1.1.1. <i>Testimoni e stemma codicum</i>	16
1.1.2. <i>Metro e genere</i>	32
1.1.3. <i>Lingua</i>	44
1.1.4. <i>Datazione</i>	53
1.1.5. <i>Thomas, autore del Roman de Horn</i>	59
1.2. <i>Introduzione a King Horn</i>	63
1.2.1. <i>Testimoni e stemma codicum</i>	63
1.2.2. <i>Metro e genere</i>	90
1.2.3. <i>Lingua</i>	106
1.2.4. <i>Datazione</i>	115
1.3. <i>Introduzione a Horn Childe</i>	123
1.3.1. <i>Il codex unicus</i>	123
1.3.2. <i>Metro e genere</i>	132
1.3.3. <i>Lingua</i>	139
1.3.4. <i>Datazione</i>	142
2. STILE E MISURA	145
2.1. <i>Metodo d'indagine: stilistica qualitativo-quantitativa</i>	150
2.2. <i>Lo stato dell'arte sullo stile delle tre versioni</i>	167
2.2.1. <i>Lo stile del Roman de Horn</i>	167
2.2.2. <i>Lo stile di King Horn</i>	182
2.2.3. <i>Lo stile di Horn Childe</i>	206

2.3. <i>Preparazione dei dati: edizioni digitali e lemmatizzazioni</i>	213
2.4. <i>Tecniche e procedimenti</i>	222
3. TIPOLOGIA DELLE DESCRIZIONI	227
3.1. <i>Modi del descrivere e trattatistica medievale</i>	229
3.2. <i>La descrizione nel Roman de Horn</i>	237
3.3. <i>La descrizione in King Horn</i>	270
3.4. <i>La descrizione in Horn Childe</i>	305
3.5. <i>Diacronia delle descrizioni come diacronia della connotazione</i>	335
4. FISSITÀ DELL'ESPRESSIONE: ANAFORE E FORMULE	349
4.1. <i>Stilemi anaforici e stile formulare</i>	350
4.2. <i>Fenomeni anaforici e formule nel Roman de Horn</i>	360
4.3. <i>Fenomeni anaforici e formule in King Horn</i>	382
4.4. <i>Fenomeni anaforici e formule in Horn Childe</i>	419
4.5. <i>Orizzonte d'attesa delle tre versioni</i>	446
UNA SINTESI E ALCUNE PROSPETTIVE	463
<i>È davvero utile la stilistica dei corpora?</i>	468
<i>Possibili direzioni di sviluppo</i>	472
BIBLIOGRAFIA	477
<i>Edizioni di Roman de Horn, King Horn e Horn Childe</i>	477
<i>Corpus di confronto: testi in inglese medio</i>	480
<i>Corpus di confronto: testi in francese antico</i>	482
<i>Altre fonti primarie</i>	491
<i>Studi</i>	494
<i>Articoli e recensioni</i>	509
<i>Tesi di dottorato</i>	515
<i>Atlanti, corpora, dizionari ed enciclopedie</i>	516
<i>Sitografia e contributi online</i>	517

INDICI	519
<i>Indice degli autori</i>	521
<i>Indice delle opere letterarie</i>	529
<i>Indice delle figure e delle tabelle</i>	535

APPENDICE *online all'indirizzo*
<http://dx.doi.org/10.15168/11572_440410>

«LABIRINTI» 200

<i>In occasione del volume n° 200 della collana «Labirinti»</i> (ANDREA COMBONI)	541
<i>Elenco completo dei titoli della collana «Labirinti»</i>	545

FULVIO FERRARI

PREFAZIONE

Per lungo tempo la letteratura inglese del tardo medioevo ha goduto di scarsa attenzione, in Italia, da parte del mondo accademico: troppo ‘moderni’ per gli studiosi di filologia germanica e troppo ‘arcaici’ per gli anglisti, i testi letterari di questo periodo sono stati poco analizzati e altrettanto poco diffusi in traduzione. Qualche eccezione, ovviamente, c’è stata e tra la fine del secolo scorso e il primo decennio di quello in corso sono state rese disponibili la traduzione italiana di *Havelok the Dane* (a cura di Cecilia Petropoli) e quella del *King Horn* (a cura di Laura Rizzà). Lo stesso si può dire per la stilistica (che, ricordiamolo, non coincide con la metrica), ossia l’analisi della tecnica come indice dei meccanismi e delle intenzioni implicite dell’espressione letteraria. È un fatto che in Italia essa sia stata finora appannaggio delle altre filologie: anche qui le eccezioni sono assai poche, tendenzialmente mirate all’indagine dei costrutti allusivi di matrice scandinava (*kenningar*, *heiti*, composti poetici). Tuttavia, in anni più recenti abbiamo assistito a un’inversione di tendenza, con un considerevole aumento degli studi sul ricco e affascinante periodo della produzione letteraria in inglese medio. Ed è nel quadro di questa nuova fioritura di studi che si colloca l’importante contributo di Pierandrea Gottardi che pubblichiamo in questa collana.

Oggetto dell’indagine è qui la tradizione letteraria legata alla figura leggendaria di Horn, una tradizione che si articola in un

romanzo in lingua anglo-normanna e in due romanzi in lingua inglese media. La varietà di versioni in cui ci è pervenuta la leggenda e le relazioni che intercorrono tra le versioni stesse sono state già studiate in passato; l'apporto originale di questo studio consiste però sia in un'indagine prettamente stilistica di tutti e tre i testi (con uno stato dell'arte di cui si sentiva la mancanza), sia nella coniugazione dei metodi dell'analisi stilistica con l'applicazione degli strumenti messi a disposizione dalla metodologia computazionale. In particolare, un testo può dirci sempre qualcosa di nuovo su se stesso, sul contesto in cui è stato prodotto e sul pubblico a cui si rivolge se gli sappiamo porre nuove domande: uno dei risultati forse più importanti a cui approda l'analisi di Gottardi riguarda la connessione tra gli aspetti stilistici – e dunque formali – delle tre versioni della storia di Horn e i differenti contesti di comunicazione del testo. Tema tanto più interessante in quanto ci troviamo di fronte a testi che – per quanto riusciamo a ricostruire – sono stati composti a una distanza cronologica relativamente breve l'uno dall'altro e sono circolati in uno stesso spazio geografico, seppure in ambienti sociali diversi.

Assumere lo stile di un testo come principale oggetto dell'analisi espone lo studioso a rischi che minacciano di invalidare tutta la sua indagine, in primo luogo quello di cadere in un poco meditato impressionismo, di lasciarsi cioè guidare dai capricci della memoria e della variazione dell'attenzione. Per scongiurare questi pericoli, l'autore rende puntualmente conto dei metodi impiegati e, soprattutto, l'uso di strumenti informatici rende possibile un'analisi quantitativa dei fenomeni censiti e indagati che può coniugare campioni significativi con esplorazioni esaustive dei testi su un numero ampio di elementi stilistici, fornendo così una solida base all'indagine qualitativa.

Dopo aver dunque fornito un'ampia sintesi critica della *Forschungsgeschichte* relativa alle tre diverse versioni della storia di Horn e aver inquadrato i problemi di metodo legati all'indagine stilistica, Gottardi passa a dare conto dei risultati a cui è pervenuto. Tra i numerosi stilemi, elementi testuali riconducibili

alle scelte stilistiche degli autori – siano esse effetto delle convenzioni dell'epoca o frutto di creatività individuale – vengono qui presi in esame due gruppi di fenomeni: i fenomeni descrittivi e quelli di ripetizione (anafore e formule). La scelta dei due insieme è ben motivata così come il numero contenuto, data la quantità di informazioni stilistiche elaborate nel corso dell'indagine (che si conferma essere anche in questo senso quantitativa). La raccolta e l'analisi dei dati permettono quindi, all'interno di un ampio quadro di riferimenti intertestuali offerti da un gruppo di controllo assai esteso, di individuare almeno due elementi di grande interesse contestuale: in primo luogo la messa in atto, nei tre testi presi in esame, di diverse strategie comunicative riconducibili alla differenza del pubblico a cui ognuna di esse si rivolge: diversi pubblici con diversi orizzonti d'attesa e diverse conoscenze enciclopediche richiedono diversi modi di costruire il testo, e dunque diverse scelte stilistiche. In secondo luogo – ma si tratta di un elemento strettamente connesso al precedente – sul piano della diacronia si conferma una tendenza all'allargamento del pubblico e un graduale abbassamento di rango, vale a dire il passaggio da un contesto di fruizione limitato alle corti a un contesto più ampio, quasi certamente urbano, i cui esiti stilistici trovano finalmente spazio adeguato. Elementi questi che, se confermati, non possono limitarsi alla tradizione della storia di Horn, ma devono contraddistinguere tutto un periodo di transizione nell'evoluzione della cultura inglese tra i secc. XII e XIV.

Lo studio che qui presentiamo, dunque, non costituisce solo un importante contributo allo studio della tradizione della storia di Horn, ma fornisce anche utili strumenti per la più ampia indagine sulla storia della letteratura inglese, sia dal punto di vista dell'evoluzione e della trasformazione delle strategie retoriche, sia dal punto di vista della sua diffusione e ricezione nei diversi ambienti sociali dell'Inghilterra medievale.

«WORDES BOLDE»

PREMESSA

Louis Sullivan scriveva: «it is the pervading law of all things [...] that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function»,¹ dove l'esistenza di un nesso tra forma e funzione, tra scopo ed espressione è soprattutto un fatto di buon senso, frutto di una continua frequentazione dell'estetica architettonica. La prospettiva del 'padre dei grattacieli' è quella del costruttore che deve modellare legno e acciaio per l'edificazione di nuove opere. Dal punto di vista del critico, del commentatore, è forse più interessante l'inverso, ossia come la forma adombri la direzione che l'autore ha voluto imprimere al materiale grezzo di cui disponeva. Materia, forma, funzione: di questa triade, non di rado l'elemento espressivo è un mezzo da attraversare, su cui soffermarsi solo per il suo valore strumentale nel comprendere gli altri due. Ma in nessun caso lo stile di un'opera letteraria può essere di fatto ignorato nel momento in cui la si studia. Nell'Occidente medievale ogni nuovo testo si realizza innanzitutto e fondamentalmente come dialogo con il già detto, se non come sua riproposizione; l'espressione è sempre saldamente legata al contenuto, veicolato tramite regole discorsive che possono essere ben più rigide di oggi. In questi casi l'analisi stilistica coincide

¹ L. Sullivan, *The Tall Office Building Artistically Considered*, «Lippincott's Monthly Magazine», 3 (1896), p. 403.

con il riconoscimento dell'adesione analogica a codici condivisi prima dell'identificazione di anomalie individuanti, di eventuali *écarts*; con Zumthor, si può dire che «l'opera medievale è *stile*», indicando «non tanto uno scarto fra il sistema e l'uso che se ne fa quanto quest'uso in sé stesso».²

La diffusione nel tempo di un racconto come quello di Horn del Suddene si offre con svariate, problematiche contraddizioni di natura critica, ecdotica e storica. Abbiamo tre versioni in forma di romanzo, una in anglonormanno e due in inglese medio, nell'arco di un secolo e mezzo, tra il tardo sec. XII e gli inizi del XIV. Esse mostrano una sostanziale coerenza narrativa che, al contempo, si accompagna a un grado di indipendenza sufficiente a imporre un'identificazione specifica per ciascuna, già solo a livello nominale. La vicenda oscilla fra memoria ed *exemplum*, tra la gesta e il romanzo, collocata in una *mappa mundi* herefordiana con alcune costanti; sono esplicite le relazioni con l'universo letterario volgare dell'Inghilterra anglonormanna, da Rolando a Tristano fino a Havelok; possediamo una tradizione manoscritta contenuta ma frastagliata per il *Roman de Horn*, trina e a dominante variantistica per *King Horn*, il *codex unicus* nel ms. Auchinleck per *Horn Childe*. Infine, è da notare il diversissimo trattamento accademico ricevuto: il *Roman de Horn* è a tutt'oggi paradigma linguistico per il suo dialetto; *King Horn* è uno dei testi più editi e considerati nella letteratura scientifica sul *romance* medio inglese; diversamente, *Horn Childe* è stato oggetto solo di sporadici interventi, a torto o a ragione; e questi sono solo i chiaroscuri più netti. In tutto ciò, il dato essenziale di cui prendere atto è che il quadro appare ricco di informazioni e chiavi di lettura attinenti alla letteratura medievale, tanto più al diasistema culturale inglese tra i secc. XII e XIV. Difficile immaginare una circostanza migliore di un sottinsieme esemplificativo a tre elementi, comparabili e, insieme, eloquentemente differenti, collocati in un contesto culturale viva-

² P. Zumthor, *Lingua e tecniche poetiche nell'eta romanica (secoli 11.-13.)*, trad. it. di M. Maddalena, Il Mulino, Bologna 1973, p. 139.

ce come quello inglese dopo il sec. XI. Ed è in tale circostanza che lo studio dello stile può offrire un contributo prezioso per ordinare e comprendere la ricchezza potenziale dell'insieme formato dalle tre versioni romanzesche della storia di Horn.

Non è dunque strano che, in assenza di precedenti, un intero studio sia dedicato allo stile di un trittico come quello formato da *Roman de Horn*, *King Horn* e *Horn Childe*. Se è vero che i singoli testi hanno già ricevuto attenzione critica per le loro modalità espressive, è altrettanto vero che ancora manca un confronto dove si mettano a sistema tutte e tre le versioni per il fine di svelarne identità formali, continuità, discontinuità. Altro è il prezioso *Insular romance* di Susan Crane, dove l'indagine esuberava la triade di Horn ed è subordinata a una tesi circa la specificità sociologica del romanzo medievale inglese; altro è la tesi dottorale di Werner Arens, il quale, pur concentrandosi sui testi che ci raccontano del principe del Suddene, dispone motivi e narremi in ottica spazio-temporale, dedicando solo pochi accenni allo stile ed evitando di offrire uno sguardo organico sull'insieme (e giustamente, poiché considera anche riproposizioni distanti come le ballate di *Hind Horn* e *Ponthus et Sidoine*, difficilmente comparabili nell'espressione). La stilistica si irradia naturalmente verso le altre discipline. Mutuando una formulazione di *King Horn*, le parole di un testo sono sempre *wordes bolde*, esuberano di continuo dalle scelte espressive in varie direzioni semantico-contestuali. Coerentemente, gli scopi di questo lavoro superano la mera indagine stilistica, ma essa rimane comunque il centro del discorso e il perno dei ragionamenti sviluppati: innanzitutto, si intende offrire un quadro più definito dello stile di ciascuna delle tre versioni. Nel fare ciò, è naturale che quanto più si voglia un'immagine dettagliata, tanto più l'analisi tenda a disgregarsi nelle diverse messe a fuoco. Così, per salvaguardare un insieme intellegibile, non tutto sarà considerato, ma ci si concentrerà soltanto su due categorie stilistiche scelte per la loro particolare preminenza nelle versioni: i fenomeni descrittivi e le ripetizioni secondo i due modelli retorici di anafora e for-

mula. Pur nella consapevolezza della limitazione imposta, le due categorie saranno attraversate come ingressi a una miglior comprensione dello stile nel suo insieme, traendone considerazioni il più possibile generali circa i principi formali che indirizzano ciascuna opera.

Se questa indagine sullo stile dei singoli testi è lo scopo primo, lo scopo secondo, non meno importante e su cui si fonda la specificità del presente lavoro, è la comparazione dei profili espressivi delle tre versioni. Lo stile di ciascuna versione della storia di Horn deve essere letto alla luce degli altri.³ Ciò non deriva dall'idea che i tre testi abbiano legami formali stringenti; già solo il mutamento linguistico dal *Roman de Horn* anglonormanno alle due versioni in inglese medio implica lo stravolgersi della tradizione discorsiva di riferimento. Piuttosto, essa nasce dall'evidenza che *Roman de Horn*, *King Horn* e *Horn Childe* hanno convissuto per un certo periodo nell'immaginario dell'uditorio medievale, almeno in quello di individui relativamente colti come erano i copisti, oppure degli autori, almeno per le versioni inglesi. Quest'ultima possibilità è suggerita dalla datazione dei manoscritti e anche dai nessi fra le versioni che la critica ha già messo in evidenza indagando le relazioni genetiche tra esse. L'ipotesi credibile che le tre versioni convivessero nell'immaginario porta, di conseguenza, a ritenere che esse dovessero distinguersi tra loro nella funzione. In uno spazio letterario circoscritto e consapevole, le sovrapposizioni sono poco probabili. Lo vediamo nelle rivisitazioni cinematografiche di uno stesso personaggio o di una stessa vicenda: se il Joker di Heath Ledger e Christopher Nolan e quello di Joaquin Phoenix e Todd Phillips sono versioni diverse della medesima figura, ciò è dovuto a una ragione comunicativa di fondo che le

³ Ciò è in contrasto con l'uso critico spesso adottato di considerare le versioni come essenzialmente a sé stanti; un esempio di tale posizione è nello studio di S.L. Veck Lundblad, *Old Englishness in King Horn and Athelston*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne 2020.

porta a divergere. Astraendo dalle circostanze specifiche, l'esito e il fine della trasformazione che porta a differenziarsi è il poter occupare spazi culturali legati tra loro secondo logiche trasformative riconoscibili, ma fundamentalmente distinte. È la tesi di *Palinsesti* di Genette: una fenomenologia dell'ipertestualità.⁴ Lo stesso si può dire delle tre versioni della storia di Horn. Le loro diverse collocazioni nell'orizzonte culturale sono espressioni di destinatari e scopi comunicativi differenti, e a funzioni differenti, ci insegna l'architettura di Sullivan, si legano espressioni differenti. Deriva da qui la tesi che i tre diversi modi espressivi, pur in assenza di una logica derivativa, possano tracciare un arco coerente se disposti in diacronia. Occorre dunque di indagare tale percorso stilistico, con l'auspicio che la traiettoria messa in luce possa fornire un paradigma estendibile oltre il caso particolare di *Roman de Horn, King Horn e Horn Childe*. Il numero di *romances* medio inglesi derivati da un precedente anglonormanno è cospicuo; questo lavoro desidera essere un tassello per comporre una possibile fenomenologia delle trasformazioni in quello specifico contesto.

Si è detto che lo stile esuberava sé stesso, aprendosi continuamente verso il contenuto e verso il contesto di produzione ed esecuzione: non si possono quindi ignorare le implicazioni socio-culturali degli stilemi messi in luce. Poiché uno stile riflette sempre, aderendovi o rigettandole, le tradizioni discorsive proprie di una data epoca, e con esse le mode e le preoccupazioni di un dato insieme sociale, è fondamentale per una reale comprensione stilistica non trascurare questo ponte tra forma e realtà umana. Se infatti le motivazioni extra-letterarie non esauriscono l'origine e i motivi contenutistico-formali di un testo, ne costituiscono tuttavia almeno una parte. Se a questo aggiungiamo che il documento letterario è una delle poche fonti a nostra disposizione per ricostruire un contesto socioculturale ormai perduto come quello

⁴ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997.

medievale, appare più che motivato l'interesse per i suggerimenti che la stilistica può avanzare in tal senso.

Le indagini stilistiche dei singoli testi, della traiettoria che essi disegnano se disposti in diacronia e degli spunti contestuali che i modi espressivi sembrano suggerire costituiscono gli obiettivi essenziali del libro. A questi possiamo affiancare la necessità di uno *status quaestionis* che sia ragionato e per quanto possibile esaustivo (troppo spesso, negli studi su questi tre testi, si è teso ad appiattare la ricerca bibliografica sul recente: *veteres non deteriores*) e il desiderio di mettere alla prova la praticabilità di un'integrazione di stilometria e stilistica tradizionale. Riguardo a quest'ultimo punto, due sono gli aspetti da verificarsi. Da una parte, si vuole valutare nella pratica lo strumento informatico, se esso permetta di ottenere dati migliori, in maggiore quantità, così da consentire prospettive a volo d'uccello altrimenti inattingibili. Dall'altra, si vuole valutare la fattibilità e l'efficacia in una indagine in parte informatica che sia al tempo stesso il più possibile trasparente e comprensibile per un umanista tradizionale. La separazione di cultura umanistica e cultura digitale, ancorché applicata a testi, è una realtà degli studi letterari, specie in Italia: le tre versioni di Horn offrono un buon terreno comune per instaurare, ancora una volta, un dialogo.

Posti gli scopi del libro, esso si articola in quattro capitoli.

Il primo è un'introduzione agli studi sulle tre opere e contiene, per ciascuna delle tre versioni, una sintesi dello stato dell'arte sia nello studio dei testimoni e dei loro eventuali rapporti stemmatici, sia nello studio del metro e del genere letterario di riferimento della versione, sia nello studio della lingua, sia nella definizione di periodo di composizione possibile. A questo si aggiunge, per il solo *Roman de Horn*, una summa della questione attributiva intorno a *mestre Thomas*, il non ancora identificato autore del romanzo.

Il secondo capitolo si incentra sulla motivazione e illustrazione dei concetti fondamentali e dei metodi d'indagine adottati. Data una definizione di stile, si precisa la stilistica alla base del

lavoro, motivando la scelta di svolgere una analisi stilistica non solo qualitativa, ma anche quantitativa tramite censimenti informatici. Alla luce di queste premesse teoriche, si offre una sintesi ragionata degli studi sullo stile delle tre versioni. Infine, si esplicitano le tecniche e i procedimenti adottati nel lavoro per l'analisi stilistica vera e propria.

Quest'ultima è affrontata nel terzo e nel quarto capitolo. Il terzo capitolo è dedicato all'indagine dei fenomeni descrittivi nelle versioni, mentre il quarto capitolo analizza le anafore e le formule presenti in ciascuna delle tre opere. L'analisi è prima compiuta sui testi singoli e poi sintetizzata in un confronto, cercando di mettere in luce l'evoluzione stilistica da una versione all'altra.

Nel corso dello studio si fa riferimento a tabelle e codice informatico che, per ragioni di spazio, non è stato possibile inserire a testo, ma che possono essere importanti o fondamentali per comprendere oppure avvalorare i ragionamenti svolti. Pertanto, si è scelto di rendere disponibili tutte le tabelle impiegate nel presente lavoro in una *Appendice* separata, disponibile online all'indirizzo <http://dx.doi.org/10.15168/11572_440410>.

Raramente un libro è il frutto di una sola mente: questo non fa eccezione. Ringrazio anzitutto Fulvio Ferrari per il continuo sostegno, con cui ha modellato e rifinito molto di quanto altrimenti sarebbe rimasto sgraziato, in quest'opera e nella preparazione del suo autore. Se entrambe hanno qualche pregio, ciò è in larga parte per merito suo. Ringrazio il *Middle English Dictionary* e l'*Anglo-Norman Dictionary* per la loro disponibilità; in particolare, ringrazio Geert de Wylde e Heather Pagan per la loro accoglienza e il loro aiuto ad Aberystwyth nei mesi di ricerca e indagine sui testimoni del *Roman de Horn*. Ringrazio poi Maria Adele Cipolla e Patrizia Lendinara per i preziosissimi commenti e suggerimenti, così come Davide Bertagnolli per la sua disponibilità a leggere questo tomo e a discuterne. Ringrazio infine i miei colleghi dottorandi di Trento per i dialoghi e gli spunti, a volte realmente decisivi: in particolare, Valerio Angeletti, Anna Casellato, Marco

Francescon, Federica Perotti, Jacopo Righetti, Camilla Robuschi, Giulio Sanseverino. Mi auguro che il prodotto finale renda al meglio i contributi che questa comunità accademica vi ha riversato, tutti immeritati, non dovuti e per i quali sono profondamente grato; naturalmente, ogni imperfezione è responsabilità solo di chi scrive.

LE TRE VERSIONI

La storia di Horn del Suddene ci è tramandata in diverse forme lungo un arco di tempo assai esteso. In ordine cronologico, la prima attestazione a noi nota è il *Roman de Horn* anglonormanno (tra penultimo e ultimo quarto del sec. XII), scritto da un certo *mestre* Thomas,¹ seguito da due *romances* anonimi medio inglesi, *The geste of king Horn* (da qui in avanti solo *King Horn*, successivo al secondo quarto del sec. XIII, databile possibilmente intorno al 1270 ca.)² e *Horn Childe and Maiden Rimnild* (da qui in avanti solo *Horn Childe*, 1330 ca.). A queste tre versioni, su cui si concentrerà il lavoro, segue una rielaborazione in prosa francese di area continentale, il romanzo di *Ponthus et Sidoine* (a cavallo tra i secc. XIV e XV), concordemente riconosciuto come rifacimento dello stesso nucleo narrativo del racconto di Horn, o come «trasposizione assai fedele» secondo il *Dictionnaire des lettres françaises*.³ Il *Ponthus* riscuote un notevole successo, così che possediamo diverse traduzioni realizzate durante il sec. XV: due di area tedesca, di cui una anonima (versione A)

¹ Per lo stato dell'arte circa l'identità di *mestre* Thomas, rimando a § 1.1.5.

² Anche per ciò che riguarda la datazione di *King Horn*, si veda § 1.2.4.

³ M.-C. de Crécy, «Ponthus et Sidoine», in G. Hasenohr - M. Zink (éds.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Fayard, Paris 1992, pp. 1202-1203.

e un'altra ad opera di Eleonora d'Austria (versione B) entrambe titolate *Ponthus und Sidonia*; una nederlandese, *Ponthus ende die schoone Sydonie*, e, per curiosa circolarità storica, una traduzione medio inglese, *King Ponthus and the Fair Sidone*, seguita, nel 1510, dalla riscrittura di Henry Watson,⁴ il quale compone una sua nuova versione inglese; con lui termina la sorprendente fortuna del testo. Non così, invece, per la vicenda di Horn, che riaffiora nella riscrittura d'autore di Friedrich Rückert, *Kind Horn*, presente nella seconda parte della sezione *Epische Gedichte* della sua silloge poetica postuma (1868-1869).⁵ Più importante ancora, la raccolta di ballate popolari di James Francis Child, pubblicata tra 1882 e 1898, mette in luce una continuità di tradizione orale grazie alle otto versioni presenti della ballata di *Hind Horn*,⁶ nelle quali si estrapola dalla narrazione originale il ritorno del protagonista dalla principessa. La prova di una persistenza folclorica del personaggio di Horn si può dedurre anche dalla varietà di versioni tutt'oggi cantate di questa ballata: su YouTube sono reperibili almeno tre variazioni melodiche, corrispondenti ciascuna a una diversa versione della ballata. A segnalare ulteriormente la permanenza del racconto nell'immaginario collettivo, un cenno di diverso tipo, ormai datato ma comunque pregnante, ci viene offerto da Walter Oliver in apertura del suo articolo del 1931 *King Horn and Suddene* con il detto *prud as King Whurn* (dove *Whurn* è credibilmente ricondotto da Oliver a Horn) attestato nell'uso popolare scozzese a inizio secolo scorso.⁷

⁴ H. Watson, *The noble history of King Ponthus*, R. Pynson, London 1511. Ulteriori informazioni e link di accesso al testo e alle immagini scansionate della stampa alla pagina <<https://ota.bodleian.ox.ac.uk/repository/xmlui/handle/20.500.12024/A09844?show=full>> (ultima consultazione: 30/04/2024).

⁵ F. Rückert, *Gesammelte poetische Werke in zwölf Bänden*, vol. 12, Sauerländer, Frankfurt a.M. 1868, pp. 313-340.

⁶ Ballata numero 17, secondo la numerazione di Child, in F.J. Child (ed.), *The English and Scottish Popular Ballads*, vol. 1, Dover Publications, New York 1965, pp. 187-208.

⁷ W. Oliver, *King Horn and Suddene*, «Publications of the Modern Language Association of America», 46, n. 1 (1931), pp. 102-114.

Di una storia testuale così articolata nel tempo, l'analisi si concentra sul gruppo delle prime tre attestazioni, l'anglo-normanno *Roman de Horn* e i medio inglesi *King Horn* e *Horn Childe*. La scelta di circoscrivere l'indagine a queste sole tre versioni è dovuta al fatto che esse dimostrano una maggiore omogeneità testuale e geografica, il che le rende meglio comparabili rispetto al *Ponthus* e alle ballate; queste ultime, peraltro, sono emersioni ottocentesche nel mondo stabile della scrittura e lasciano in forse sul grado di distanza che le separa dalla restante tradizione. Premesso questo, è tuttavia importante ricordare la ricca tradizione delle diverse riproposizioni per comprendere la popolarità e il fascino esercitato sul pubblico dalla storia di Horn del Suddene. Per quanto, parafrasando Zumthor,⁸ la consapevolezza di un reale naufragio nella trasmissione dell'universo medievale ci renda le sue testimonianze come relitti su cui proiettare i nostri dubbi, tuttavia tali testimonianze ci sono; *in manibus codices, sed in oculis facta*. Alla luce delle sue diverse e distribuite emersioni, la vicenda di Horn ci appare come un nucleo radicato nella memoria collettiva, suggerendoci che essa, a prescindere da valutazioni estetiche, è anche materia folclorica nel senso più proprio e come tale va considerata.⁹ Partecipa cioè di un mondo letterario noto all'ascoltatore o lettore: a Horn si riferiscono il *Roman de Waldef*,¹⁰

⁸ Mi riferisco qui, in traduzione italiana, a P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, trad. it. di M. Liborio, Feltrinelli, Milano 1973, p. 19: «È questo, mi sembra, un principio metodologico imperativo, anche se l'applicazione ne attenua le conseguenze: la poesia medievale appartiene a un universo che ci è divenuto estraneo. Una rottura ce ne separa, che è meglio considerare un abisso insuperabile che fingere di ignorare».

⁹ Cfr. S.A. Wittig, *Stylistic and Narrative Structures in the Middle English Romances*, University of Texas Press, Austin TX 1978, p. 137: «The popularity of *King Horn* is attested by the fact that even though it is one of the earliest of the Middle English romances, it is extant in multiple versions».

¹⁰ A questo proposito, rimando alle osservazioni riportate più avanti circa il *Roman de Waldef*, nel quale si nominano le vicende di Horn come una delle opere «qui mult plusurs amees».

il *Laud Troy Book*¹¹ e *Sir Thopas*;¹² così si offre come tema fisso, da ripetersi con fedeltà, e al contempo è spunto per l'improvvisazione. Questo, è ragionevole supporlo, vale anche per le tre versioni prese qui in esame: pur essendo alle origini della tradizione a noi nota, esse presuppongono un nucleo antecedente su cui installarsi a posteriori. Lo provano i nomi di ascendenza scandinava, l'ambientazione insulare già presente nella versione anglonormanna, dove risaltano anche i giochi linguistici sul nome 'Horn', la sovraimpressione di modelli letterari su fenomeni del vissuto insulare precedenti di secoli, in particolare la presenza di invasori saraceni in luogo di più probabili razziatori scandinavi, riconoscibili attraverso immagini eloquenti come lo *shield-wall* eretto nel *Roman de Horn* dai 'saraceni' durante la tentata invasione in Irlanda. Tutti argomenti noti nella discussione, di durata secolare, sul cosiddetto Ur-Horn,¹³ il seme da cui sarebbero fiorite, in tempi diversi, le tre versioni.

Ho approfondito altrove¹⁴ la questione dell'Ur-Horn e delle relazioni genetiche tra le versioni, ma è comunque opportuno esplicitare il posizionamento di chi scrive. L'ipotesi che si seguirà nel presente lavoro è quella di una corrispondenza tra cronologia dei testi e cronologia delle versioni, ovvero sia: il *Roman de Horn* rappresenta uno stadio più antico delle versioni medio inglesi e *King Horn* precede *Horn Childe*. Questa appare come la soluzione più semplice e le alternative offerte dalla critica mancano di prove dirimenti. Inoltre, pur non parlando di traduzioni

¹¹ Riscrittura combinatoria di *Roman de Troie* e *Historia destructionis Troiae*; si veda J.E. Wülfing (ed.), *The Laud Troy-Book: a romance of about 1400 A.D.*, vol. 1, Kegan Paul, Trench, Trübner, London 1902, vv. 11-26.

¹² Cfr. *Canterbury Tales*, VIII, vv. 897-898: «Men speken of romances of prys, / Of Horn child and of Ypotys [...]».

¹³ Il termine si trova per la prima volta in M. Deutschbein, *Die Wikingersagen, Hornsage, Haveloksage, Tristansage, Boevesage, Guy of Warwicksage*, O. Schulze, Cöthen 1906.

¹⁴ P. Gottardi, *Gli emotive scripts come strumento filologico. Sui rapporti genetici tra Roman de Horn, King Horn e Horn Childe*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 20 (2023), pp. 25-58.

in questo caso, si suppone un'influenza esercitata a cascata dalle versioni più antiche sulle più recenti, per vie da definirsi, con ogni probabilità miste e in buona parte orali; una filiazione indiretta che ipotizzi una forte diffusione a voce della vicenda e un peso d'autorità della versione anglonormanna negli ambiti colti cui poteva appartenere un copista. Si presuppone dunque che la forma di *King Horn* e di *Horn Childe* corrisponda a scelte non autoreferenziali e con scopi ben precisi, motivate dal punto di vista sia del messaggio che dell'autore e del pubblico, come anche dal rapporto con quanto precede. Da qui l'ipotesi di poter sostenere un discorso direzionale e organico, sottolineando il legame tra i diversi stadi di un percorso che termini come 'mutamento' oscurerebbero. Ne consegue pertanto che l'ordine logico con cui esporre chiaramente un'analisi stilistica comparativa, che sarebbe a vocazione sincronica, se non sinottica, sia trattare in successione *Roman de Horn*, quindi *King Horn* e infine *Horn Childe*.

Dedico ora un'introduzione a ciascuno dei tre testi, presentandone la tradizione manoscritta e le ipotesi di stemma, il metro e il genere, la lingua e infine la datazione. Se per quasi tutti questi ambiti il nesso con l'espressione formale è assodato, quanto pertiene la tradizione manoscritta merita forse qualche spiegazione più esplicita. Il contesto codicologico richiede attenzione durante un'indagine stilistica, tanto più se quantitativa, perché offre, nei manoscritti che accolgono i diversi testimoni, un primo corpus di raffronto privilegiato, da affiancarsi alle categorizzazioni per genere e per periodo di composizione. Se lo stile, al netto delle specificità del contenuto, contribuisce a definire l'identità di un testo, tra i rapporti entro cui questa identità si individua deve essere incluso anche l'accostamento ad altre opere nella cornice di un manoscritto, specie se programmato; l'apporto dell'enciclopedia¹⁵ dei copisti è un fattore che non va sottovalutato, tanto più

¹⁵ Secondo il senso del termine nel modello Katz e Fodor, per il quale seguo la spiegazione di Eco; si veda U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, cpv. 2.10.2. In sintesi, si può descrivere l'enciclopedia di un

se, per almeno due codici, è assodata la mano di un copista colto, un intenditore che può aver alterato l'antigrafo secondo la sua interpretazione, il suo gusto, le sue competenze. Senza voler enumerare poi le implicazioni che da una certa ricostruzione della tradizione testuale si riverberano sul confronto stilistico fra testimoni e fra versioni, e viceversa.

1.1. *Introduzione al Roman de Horn*

Per il *Roman de Horn*, l'edizione critica di riferimento è M.K. Pope (ed.) - Thomas, *The romance of Horn*, 2 voll., vol. 2 rivisto e completato da T.B.W. Reid, Blackwell Publishers, Oxford 1955-1964.

1.1.1. TESTIMONI E STEMMA CODICUM

Il romanzo ci è trádito da cinque manoscritti tutti incompleti e di diversa lunghezza: i primi tre e i principali, noti fin dall'edizione di Francisque Michel del 1845,¹⁶ sono:

- Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 132 (testimone O);
- Cambridge, University Library, ms. Ff.6.17 (testimone C);
- Londra, British Library, ms. Harley 527 (testimone H).

soggetto come l'approssimarsi a una competenza linguistica, intesa come sistema di codici interconnessi, che dovrebbe consentire di prevedere tutte le sue possibili attualizzazioni discorsive, tutti i possibili usi in circostanze e contesti specifici, ma che nei fatti storici e circostanziali risulta limitata. Un'applicazione, sempre teorica, ma non astratta manualisticamente da un impianto di analisi semiotica che sia organico e pratico all'uso, è in Id., *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

¹⁶ F.X. Michel (éd.), *Horn et Rimenhild: recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à leurs aventures composés en françois, en anglois, et en écossois dans les treizième, quatorzième, quinzième, et seizième siècles / publié d'après les manuscrits de Londres, de Cambridge, d'Oxford, et d'Edinburgh par Francisque Michel*, Maulde et Renou, Paris 1845.

I restanti due, scoperti e pubblicati nel 1921 da Brauholtz,¹⁷ sono frammenti impiegati come fogli di guardia che riportano solo brevi stralci del testo e sono entrambi conservati, sotto le signature di mss. Add. 4407 e Add. 4470, alla University Library di Cambridge (ad essi ci si riferisce come testimoni F¹ e F²).

Riporto in tabella il contenuto dei manoscritti:

Tab. 1.1 - Contenuto dei manoscritti
che testimoniano il *Roman de Horn*

ms. Ff.6.17 (testimone C)	ms. Douce 132 (testimone O)
Thomas, <i>Roman de Horn</i>	cc. 1r-22v: Thomas, <i>Roman de Horn</i>
ms. Add. 4407 (testimone F¹)	cc. 23r-34v: Robert Grosseteste, <i>Le Chateau d'Amour</i>
Thomas, <i>Roman de Horn</i>	cc. 35r-62v: Marie de France, <i>Ysope</i>
ms. Add. 4470 (testimone F²)	cc. 63r-86v: Guillaume Le Clerc, <i>Bestiaire</i>
Thomas, <i>Roman de Horn</i>	(c. 82: alcune ricette mediche in latino)
ms. Harley 527 (testimone H)	
cc. 1r-32r: <i>Chanson de Gui de Bourgogne</i>	
cc. 32v-46v: <i>Chastoiement d'un Père à son fils</i>	
cc. 47r-56r: Giulio Valerio, <i>Res gestae Alexandri Magni</i> (estratti)	
cc. 56v-58r: Isidoro di Siviglia, <i>De ortu et obitu patriarcharum</i> (estratti)	
cc. 59r-73v: Thomas, <i>Roman de Horn</i>	

¹⁷ E.G.W. Brauholtz, *Cambridge Fragments of the Anglo-Norman "Roman de Horn"*, «The Modern Language Review», 16, n. 1 (1921), pp. 23-33.

Come ricordato, l'edizione di Michel, pur mettendo a testo O, fa già riferimento in apparato alle varianti di C e H; nel 1882,¹⁸ Rudolf Brede offre una nuova descrizione dei manoscritti di O, C e H cui segue, nel 1883,¹⁹ una edizione interpretativa sinottica dei tre testimoni curata da lui e Edmund Stengel. Infine, nel 1956, Mildred Katharine Pope realizza la sua edizione critica basandosi su C, con integrazioni e segnalazioni in apparato di varianti da O, H, F¹ e F². Oltre alle edizioni sopra menzionate, esistono per alcuni dei manoscritti delle descrizioni più aggiornate: in particolare, per H, del quale Pope non offre una descrizione, è disponibile in rete una descrizione offerta dal sito della Bodleian Library, che ripropone con integrazioni quanto segnalato già da Brede.²⁰

Manoscritto di C: il ms. Ff.6.17 della Cambridge University Library è un codice pergameneo in ottavo, mm 160 x 122 (specchio di scrittura: mm 125 x 74), composto da 94 carte; contiene solo il testo del *Roman de Horn*, che appare disposto su una singola colonna di ventiquattro righe per pagina, cui fanno eccezione le cc. 63v, 64r, 70v, 92v e 93r che contengono ciascuna venticinque righe; l'irregolarità non appare motivata.²¹ Il codice è acefalo e mutilo della parte finale: sono presenti dei lacerti di carta prima della c. 1 e la fascicolazione del testo, verificabile grazie ai richiami e alla numerazione dei fascicoli ad opera dello stesso copista,²² fa capire che il codice doveva riportare la storia

¹⁸ R. Brede, *Über die Handschriften der Chanson de Horn*, R. Friedrich, Marburg 1882.

¹⁹ R. Brede - E. Stengel (Hgg.), *Das anglonormannische Lied vom wackern Ritter Horn: genauer Abdruck der Cambridger, Oxforder und Londoner Handschrift*, N.G. Elwert, Marburg 1883.

²⁰ <https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_4509> (ultima consultazione: 30/04/2024).

²¹ Solo per c. 70v si potrebbe ipotizzare che il copista abbia voluto concludere la lassa entro la pagina.

²² I richiami, posti in fondo al verso dell'ultima carta di fascicolo, sono alle cc. 22, 30, 38, 54, 62, 70, 78, 86 e 94; i numeri di fascicolo, posti a fianco ai richiami, sono: .iii. alla c. 22, .iiii. c. 30, .v. c. 38, .viii. alla c. 62, .ix. alla c. 70,

dall'inizio fin oltre il v. 4584, forse fino alla fine. I fascicoli sono di otto carte, come notato anche da Henry Bradshaw, bibliotecario della University Library dal 1869 al 1886, autore delle note a matita presenti a fine codice: «2 quires wanting at the end leaving 2 leaves at the end of the volume blank. 2 leaves are lost from the beginning so now 94 leaves out of 112. Henry Bradshaw April 10, 1878» e dei segni a matita *I* alla c. 6v, *II* alla c. 14v e *VI* alla c. 46v. Nell'ipotesi che il manoscritto riportasse l'intera storia di Horn, seguendo lo schema di fascicolazione e la disposizione del testo nello specchio di pagina, si ricostruirebbe un totale di due carte all'inizio²³ e quattordici carte alla fine, formando un totale di centodieci carte più due carte bianche a completare la cartulazione.

Del *Roman de Horn* sono dunque ora presenti i vv. 97-4584, secondo i versi corrispondenti nell'edizione di Pope, e in termini assoluti il testimone consta di un totale di 4519 versi. Le iniziali di verso sempre allineate a breve distanza dal resto del verso e le lombarde a inizio di lassa sono alternate in inchiostro rosso e in inchiostro verde, con le eccezioni delle cc. 4v, 18v, 33v, 38v, 46v, 49r, 53v, 55r, 61r, dove probabilmente il copista non si è accorto in tempo del cambio di lassa e lo ha indicato con un piede di mosca, alla c. 34v in verde e quindi notato dal miniatore. Sono presenti dei piedi di mosca non corrispondenti con l'inizio di una lassa alle cc. 46v, 49r, 53v e 55r; tuttavia, le segnalazioni errate corrispondono a scarti narrativi idonei, tranne nel caso di c. 53v. Il copista ha saltuariamente segnato in margine la lettera corrispondente alla capitale per il miniatore. La scrittura del copista del ms. Ff.6.17, una gotica semiquadrata formata, è

.x. alla c. 78, .xi. alla c. 86 e .xii. alla c. 94. Alcuni richiami presentano lievi variazioni rispetto al testo richiamato: richiamo a c. 22v *Mais en u* – a testo, c. 23r, *Mes en u*; richiamo a c. 30v *Lors feri* – a testo, c. 31r, *Lors referi*; richiamo a c. 78v *Si fait* – a testo, c. 79r, *Si ad fait*.

²³ Da notare che, seguendo lo schema di 24 versi per pagina, due carte corrispondono esattamente ai 96 versi iniziali che ora ci sono traditi solo da O.

datata da Charles Hardwick al sec. XIV.²⁴ Si osserva una leggera variazione nelle dimensioni della grafia nel corso della scrittura, ma il tratto si mantiene ordinato e pulito. Il copista segnala costantemente la fine di verso e le cesure con un punto, così come adopera due punti per enfatizzare il nome ‘Horn’, uno a inizio e uno a fine parola. Le abbreviazioni sono di tipo ordinario. Il numero di correzioni è particolarmente ridotto per un testo anglo-normanno, a significare, come scrive Pope, «that the copyist of the Cambridge manuscript possessed both a considerable knowledge of the French language and the desire to copy faithfully the manuscript he had before him».²⁵ Per una lista delle correzioni rimando all’appendice sulle edizioni digitali dei testi; qui basti notare le conclusioni che Pope ne trae sull’*usus scribendi*, ossia la conferma di un copista attento abbastanza da curare la correttezza delle consonanti finali, ma che d’altra parte non guarda all’esattezza della misura di verso e non rettifica nei casi in cui il numero delle sillabe viola le norme dell’alessandrino. Il codice presenta, a mo’ di fogli di guardia, quattro carte all’inizio e tre alla fine, in stato frammentario, provenienti da un trattato morale (sulla temperanza, secondo Hardwick) ancora non identificato, di una mano datata al sec. XV, separate dal *Roman de Horn* da una carta bianca sia all’inizio che alla fine. La provenienza del manoscritto è incerta, ma la presenza del trattato morale nei fogli di guardia spinge a propendere per un ambiente monastico.

Manoscritto di O: il ms. Douce 132 è un manoscritto pergameneo in quarto, mm 232 x 170 (specchio di scrittura: mm 165 x 127), composto da 86 carte; il testo è disposto su due colonne, per le cc. 1r-34v di 35 righe, per le cc. 35r-62v di 34 righe e per

²⁴ C. Hardwick (ed.), *A Catalogue of the Manuscripts Preserved in the Library of the University of Cambridge*, vol. 2, Cambridge University Press, Cambridge 1856, pp. 525-526.

²⁵ M.K. Pope (ed.) e Thomas, *The Romance of Horn*, vol. 1, Blackwell Publishers, Oxford 1955, p. xiii.

le cc. 63r-86v di 45 righe. Il codice è miscelaneo (cfr. *Tab. 1.1*) e composito: due manoscritti, probabilmente entrambi copiati verso la metà del sec. XIII, come conferma la grafia, il primo che copre le cc. 1-62, aperto dal *Roman de Horn*, il secondo le cc. 63-86, in cui è contenuto il bestiario di Guillaume le Clerc e alcune ricette mediche in latino. Il *Roman de Horn* occupa le cc. 1r-22v, cui seguono in ordine il *Chateau d'Amour* di Robert de Grosse-teste (cc. 23r-34v), una storia della salvezza la cui narrazione, come introdotto dal titolo, è in parte allegorica,²⁶ e l'*Ysope* di Marie de France (cc. 35r-62v), volgarizzamento di alcune favole esopiche. Le affinità esibite fra i testi di questa prima parte del codice rendono certa la presenza di una forte logica compositiva. Sottolineando solo le analogie macroscopiche: tutti e tre esibiscono un forte intento didattico e morale; sia il *Chateau* che l'*Ysope* e il bestiario presentano un chiaro carattere enciclopedico, che pure in *Horn* ritroviamo come gusto diffuso di un sapere ampio e particolareggiato; inoltre, la natura teleologica del *Chateau* si proietta anche sul *Roman de Horn*, dove è possibile intravedere il destino come una dominante narrativa sia nell'accezione di un compimento provvidenziale della regalità di Horn (colui il quale Dio ha destinato al regno giungerà al trono che gli spetta), sia del ciclico ripetersi degli eventi (come il padre, così il figlio: ciò si vede soprattutto nel parallelismo padre di Horn/Horn e padre di Wikele/Wikele); ultimo, se il *Roman de Horn* è facilmente assimilabile a uno *speculum principis*, una simile lettura è stata offerta recentemente anche per l'*Ysope*.²⁷ Anche la seconda parte del codice composito, con il *Bestiaire divin* e le ricette mediche latine, nonostante mostri un legame più immediato con le favole

²⁶ Cfr. A. Strubel, *La rose, Renart et le Graal: la littérature allégorique en France au 13.e siècle*, Slatkine, Paris 1989; G. Beaujouan - A.-F. Labie-Leourquin, «Robert Grosseteste», in G. Hasenohr - M. Zink (éds.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*.

²⁷ C. Bruckner, *The Fables of Marie de France and the Mirror of Princes*, in L.E. Whalen (ed.), *A Companion to Marie De France*, Brill, Leiden 2011, pp. 209-237.

di Marie de France, appare comunque ben integrata con la logica testuale della prima parte. Ultima caratteristica da notare per quanto concerne l'insieme: tutte e quattro le opere letterarie del codice riscuotono notevole fortuna presso il pubblico, soprattutto in ambiente insulare. Questo lascia immaginare un destinatario dal gusto generico o che richiedesse un'introduzione a letture note o da conoscersi. Poteva trattarsi di un giovane educando, possibilmente di ascendenza nobile, alla cui formazione s'attagliano in special modo i primi tre testi del manoscritto, come suppone anche Reeve.²⁸

Il codice riporta del *Roman de Horn* un totale di 3041 versi (3042 considerando anche il «Tu autem domine miserere nostri» posto a conclusione del poema) e presenta una lacuna tra il v. 2388 (v. 2391 nell'edizione di Pope) e il v. 2389 (v. 4586 nell'edizione di Pope), c. 18r, con ventisette righe lasciate in bianco nella prima colonna. La lacuna è particolarmente interessante, dal momento che non si tratta di un incidente capitato al manoscritto; il copista probabilmente trascrisse la prima parte prendendo o da un manoscritto incompleto, o da fascicoli, singoli oppure a blocchi.²⁹ Nonostante la lacuna consistente, è il solo testimone che ci tramanda l'inizio del romanzo. Sono presenti poi alcune lacune

²⁸ Cfr. D.J. Reeve, *Romance and the literature of religious instruction, c.1170-c.1330*, Doctoral Thesis, University of Oxford, Oxford 2014, in particolare pp. 87-126, dove Reeve discute dell'uso formativo dei romanzi come concepito da Robert de Grosseteste nel *Chateau d'amour*.

²⁹ Sulle ragioni della lacuna, ossia perché il copista abbia continuato il testo saltando numerosi versi, è possibile fare solo congetture; tuttavia, è notevole come, eccezion fatta per un verso, la seconda parte del testimone cominci con una stanza (in Pope, stanza 219, ossia vv. 4587-4613) che condivide la rima *-ez* con l'ultima stanza della prima parte (in Pope, stanza 115, ossia vv. 2378-2398). Supponendo che la prima parte trascritta dal copista fosse tratta da un blocco integro di fascicoli, non è impossibile che il monaco, o chi per esso, si sia servito, o più probabilmente abbia fatto richiesta presso un 'fornitore', di un fascicolo dell'opera che iniziasse con la rima in *-ez*. Il copista potrebbe poi o non essersi accorto del salto, il che convergerebbe con il trascrittore noncurante che questo testimone di *Horn* lascia intendere, oppure potrebbe non aver più avuto modo di consultare in tempi ragionevoli i fascicoli mancanti.

minori in fine verso ai vv. 2930, 2963, 2969 e 3035, deducibili dalla rima assente, e la seconda riga della prima colonna di c. 22v è vuota, anche questa leggibile come una lacuna (tra i vv. 2984 e 2985) alla luce del fatto che in F² è presente un verso aggiuntivo in quella esatta posizione.

Le cc. 1r-62v, scritte in una pulitissima gotica semiquadrata formata,³⁰ presentano le iniziali di lassa alternatamente in inchiostro blu e rosso, con florilegi blu e rossi; le iniziali di verso sono distanziate dal resto del verso e allineate lungo un intercolumnio. La grafia della prima parte del manoscritto è databile alla metà del sec. XIII, come confermato anche dal catalogo digitale della Bodleian Library.³¹ La seconda parte del manoscritto, contenente il bestiario, scritta sempre in una grafia gotica della metà del sec. XIII (gotica rotunda media), presenta delle miniature e le iniziali di verso, qui minuscole ed enfattizzate in rosso, allineate seguendo un intercolumnio con una breve spaziatura. In c. 1r si trova apposto al testo il titolo «Hic est de horn bono milite», tradotto sul margine superiore con «Horn le bon chivaler», in una grafia successiva a quella del copista del *Roman de Horn*. Per il *Roman*, gli inizi di lassa sono generalmente segnalati da una lombarda in inchiostro alternatamente rosso e blu, ma il copista salta numerose lasse³²

³⁰ Pope parla di una «clear English Gothic hand» databile verso la metà del sec. XIII.

³¹ Cfr. <https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_4509> (ultima consultazione: 30/04/2024).

³² Lassa 4, v. 71, c. 1va; lassa 19, v. 387, c. 3vb; lassa 22, v. 437, c. 4ra; lassa 25, v. 484, c. 4va; lassa 26, v. 502, c. 4va; lassa 27, v. 516, c. 4vb; lassa 30, v. 574, c. 5ra; lassa 31, v. 588, c. 5rb; lassa 32, v. 609, c. 5rb; lassa 34, v. 651, c. 5vb; lassa 37, v. 719, c. 6rb; lassa 40, v. 780, c. 6va; lassa 42, v. 816, c. 6vb; lassa 44, v. 853, c. 7ra; lassa 46, v. 893, c. 7va; lassa 47, v. 914, c. 7va; lassa 48, v. 930, c. 7vb; lassa 50, v. 972, c. 8ra; lassa 52, v. 1017, c. 8rb; lassa 54, v. 1055, c. 8va; lassa 55, v. 1075, c. 8vb; lassa 56, v. 1094, c. 8vb; lassa 57, v. 1119, c. 9ra; lassa 59, v. 1160, c. 9rb; lassa 60, v. 1181, c. 9va; lassa 62, v. 1223, c. 9vb; lassa 63, v. 1243, c. 10ra; lassa 64, v. 1264, c. 10ra; lassa 67, v. 1326, c. 10va; lassa 95, v. 1941, c. 14vb; lassa 101, v. 2070, c. 15vb; lassa 104, v. 2136, c. 16rb; lassa 105, v. 2166, c. 16va; lassa 106, v. 2184, c. 16va; lassa 107, v. 2206, c. 16vb; lassa 115, v. 2378, c. 18ra; lassa 218, v. 4586, c. 18rb; lassa 220,

e in altri casi non cambia inchiostro.³³ Inoltre, il copista talora aggiunge un piede di mosca a segnalare una nuova lassa;³⁴ nel caso di lassa 89, v. 1818, c. 14ra, coesistono una lombarda e un piede di mosca. La lombarda che dovrebbe segnare l'incipit della lassa 95, v. 1941, c. 14vb, è invece all'inizio dell'ultimo verso della lassa precedente. Il copista segnala con costanza la fine di verso con un punto; talora, sempre con un punto, segnala anche la cesura. Le abbreviazioni adoperate dal copista di O corrispondono nella sostanza a quelle adottate in C; il numero di correzioni è ancora più ridotto e tendenzialmente riguarda singole consonanti.

La prima parte di questo codice originariamente era unita a un altro manoscritto, dove seguiva quello che oggi è il ms. Douce 137, un codice composto da testi di natura legale o concernenti la storia delle leggi in Inghilterra.³⁵ A riprova di questo, i contenuti del manoscritto unitario originale sono elencati a c. 4v di Douce 137 e gli ultimi quattro elementi corrispondono al contenuto della prima parte del ms. Douce 132.³⁶ La stessa mano che ha redatto l'elenco ha apposto alcune glosse ai testi nel codice, una delle quali è presente nel *Roman de Horn* a fianco del v. 643 e dice «Hic revelavit consilium suum». L'autore di questa tavola dei contenuti è ignoto, ma considerando che è probabilmente da attribuirsi a lui l'unione

v. 4614, c. 18va; lassa 222, v. 4664, c. 18vb; lassa 238, v. 5059, c. 21vb; lassa 242, v. 5162, c. 22va. Qui e nel resto della pagina i numeri di lassa e verso sono segnalati seguendo l'edizione critica di Pope.

³³ Lassa 16, v. 326, c. 3rb; lassa 41, v. 800, c. 6va; lassa 244, v. 5206, c.22va.

³⁴ Lassa 26, v. 502, c. 4va; lassa 27, v. 516, c. 4vb; lassa 31, v. 588, c. 5rb; lassa 37, v. 719, c. 6rb; lassa 44, v. 853, c. 7ra; lassa 46, v. 893, c. 7va; lassa 47, v. 914, c. 7va; lassa 48, v. 930, c. 7vb; lassa 52, v. 1017, c. 8rb; lassa 56, v. 1094, c. 8vb; lassa 59, v. 1160, c. 9rb; lassa 67, v. 1326, c. 10va; lassa 89, v. 1818, c. 14ra; lassa 104, v. 2136, c. 16rb.

³⁵ Una lista dei testi legali contenuti nel ms. Douce 137 è nella pagina dedicata al manoscritto del catalogo digitale della Bodleian Library di Oxford, dove è oggi conservato il codice; cfr. <https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_4514> (ultima consultazione: 30/04/2024).

³⁶ Si legge: «De Horn bono milite. / Tractatus Romanis verbis quem fecit episcopus Lincolniensis. / Ysopus. / Bestiarius.», ogni titolo su una nuova riga.

delle varie parti del codice che comprendeva i mss. Douce 132 e 137, e dato che tra i documenti uniti vi sono alcuni scritti regi inviati allo sceriffo della contea del Berkshire nel 1260-1261 e altri documenti riguardanti la stessa zona, è probabile che fosse in qualche modo legato a quella contea. Inoltre, i documenti contenuti nel ms. Douce 137 concordano con le opere del ms. Douce 132 nel delineare una famiglia benestante, con incarichi pubblici nell'area del Berkshire, che potesse permettersi un codice didattico per i figli di un uomo inserito nell'amministrazione anglonormanna e che aveva rapporti, per titolo o per lavoro, con la corte. La ricostruzione è altamente ipotetica; vale però quale suggerimento di un tipo di pubblico cui si poteva prestare il *Roman de Horn*.

Manoscritto di H: il ms. Harley 527 è un manoscritto pergameneo in quarto, mm 225 x 155 (specchio di scrittura variabile: da mm 185 x 125 a mm 90 x 40), composto da 73 carte, più una carta all'inizio del codice separata dalla fascicolazione, sulla quale è segnata in corsivo una tavola dei contenuti. Il codice è miscelaneo (cfr. *Tab. 1.1*) e composito. La sua forma è dovuta all'assemblaggio di tre manoscritti realizzati da mani diverse: le cc. 1-46 (contenenti il *Gui de Bourgogne* e il *Chastoiement d'un pere a son fils*) risalgono alla prima metà del sec. XIII e sono scritte in una gotica quadrata formata; le cc. 47-58 (contenenti gli estratti latini dalle *Res gestae Alexandri Magni* di Giulio Valerio e dalle genealogie dei patriarchi di Isidoro) risalgono all'ultimo quarto del sec. XII e sono scritte in gotica rotunda; infine, le cc. 59-73, contenenti il *Roman de Horn*, risalgono alla prima metà del sec. XIII e sono scritte in una gotica semiquadrata formata che appare di mano diversa rispetto alla grafia della prima parte del codice. Il testo è disposto per le cc. 1r-46v su due colonne di 37 righe; per le cc. 47-56 in una colonna di 36-37 righe; per le cc. 56v-58r su due colonne di 34-36 righe; per le cc. 59-73v su due colonne di 46 righe. Dunque, il testo del *Roman de Horn* è redatto con un più serrato affastellamento dei versi sulla pagina, adoperando uno specchio di pagina più ampio. La

logica complessiva del codice appare meno calibrata rispetto a quanto visto nel ms. Douce 132, favorendo invece compartimenti distinti, con il primo duetto fortemente connotato in senso geografico (la Spagna del *Gui de Bourgogne* è la stessa da cui proviene il Petrus Alfonsi autore della *Disciplina clericalis* di cui il *Chastoiement* costituisce il volgarizzamento) e il secondo in senso linguistico-formale (estratti latini). Tuttavia, anche qui l'accostamento di *Horn* con gli altri testi del codice dà risalto ad alcune interessanti similarità: di genere e di protagonista con la *Chanson* di Gui, il quale è un ragazzo che, proprio perché forte della sua gioventù, riesce nelle imprese cavalleresche precluse ai personaggi più anziani, esattamente come Horn (e la vecchiaia è motivo di debolezza sia per Carlomagno, sia per Hunlaf e Godreche); la vicinanza letteraria tra *Res gestae Alexandri* e un testo ibrido fra gesta e romanzo come *Horn*; inoltre, in accordo con l'*Ysope*, il *Chastoiement* è una raccolta di aneddoti morali, così come moralmente connotata è la *Chanson de Gui*; da ultimo, sia il *Chastoiement* che le *Res Gestae* e le genealogie dei patriarchi mostrano una profonda impronta enciclopedica. E dunque, anche qui, come nel ms. Douce 132, troviamo le stesse dimensioni generali (didascalismo, morale e gusto enciclopedico) entro cui si articola l'insieme di testi del codice.

Il codice riporta 2756 versi del *Roman* (corrispondenti ai vv. 1455-4234 dell'edizione di Pope). Il *Roman de Horn* nasce dunque come aggiunta a sé stante e l'accostamento appare più circostanziale rispetto a quanto osservato per il codice di O. Il codice in apertura è decorato da una grande iniziale in inchiostro verde con dei florilegi in rosso; lungo il manoscritto sono presenti delle iniziali più piccole in rosso o in verde. Le maiuscole sono enfatizzate in rosso. Per quanto riguarda il *Roman de Horn*, il copista è costante nel segnalare la capitale per l'incipit di lassa, salvo rare eccezioni, ma questa poi è solo sporadicamente realizzata.³⁷

³⁷ In verde, c. 59r., lassa 2 (73 in Pope), v. 21 (v. 1475 in Pope) e lassa 5 (77 in Pope), v. 83 (v. 1537 in Pope); in rosso, c. 65v, lassa 57 (129 in Pope),

Inoltre, è presente una decorazione in rosso, il cui tratto è rovinato da un trascinamento a fresco, a fianco della capitale sempre in rosso a c. 65v; il punto non corrisponde a un momento apicale del racconto e dunque la motivazione del segno appare difficile a definirsi. La grafia del copista è chiara, ma il lato pelo delle carte esibisce una tonalità e una superficie ruvida tali che la lettura è talvolta ostacolata, o addirittura impossibile quando l'inchiostro appare raschiato dal contatto con la facciata antistante. Il testimone presenta lo stesso tipo di abbreviazioni di C e O, ma esibisce un numero di correzioni un poco più elevato, con un maggior numero di parole inserite a posteriori rispetto al numero di versi traditi. Raramente il copista segnala la fine del verso con un punto; più frequentemente isola il nome di Horn con due punti, a inizio e fine parola, come in C. Gli elementi osservati finora mostrano come H sia una copia realizzata con scarsa cura, su un supporto scadente, per quanto pergameneo. Circa la provenienza del codice, per la prima parte (cc. 1-46) è leggibile, a c. 1r, il nome «R Benet», preceduto da «Vita Karoli Magni» in scrittura cinquecentesca; questi era forse sindaco di Romney, nel Kent;³⁸ per la parte comprendente il *Roman de Horn*, all'inizio di c. 59r si legge «N Frencoy», ma il nome non è stato ancora identificato. È possibile leggere, in diversa grafia, sopra al testo, «Historia saracenorum». Il manoscritto è interamente digitalizzato e può essere consultato sul sito della British Library.³⁹

Manoscritto di F¹: il ms Add. 4407 è costituito da due piccoli frammenti pergamenei (F^{1a} e F^{1b}), che attualmente misurano 41 x 165 mm e 47 x 130 mm e che provengono dallo stesso foglio.

v. 1224 (v. 2677 in Pope); in rosso, c. 66r, lassa 63 (135 in Pope), v. 1346 (v. 2799 in Pope) e lassa 64 (136 in Pope), v. 1371 (v. 2824 in Pope).

³⁸ M.R. James, *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of St John's College*, Cambridge University Press, Cambridge 1913, p. 76.

³⁹ <http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_527> (consultato precedentemente all'attacco informatico alla British Library del 28 ottobre 2023).

I frammenti contengono in tutto 21 versi del *Roman de Horn*; Braunholtz ipotizza che originariamente il foglio di provenienza contenesse due colonne di 38 righe sul recto, su cui erano trascritti i vv. 2106-2143 sulla prima colonna e i vv. 2144-2181 sulla seconda colonna, e due colonne di 39 righe sul verso, su cui erano trascritti i vv. 2182-2220 sulla prima colonna e i vv. 2221-2259 sulla seconda colonna. Del recto, F^{1a} riporta per la prima colonna i vv. 2106-2110 e per la seconda i vv. 2144-2148, mentre F^{1b} riporta parti di margine non scritto; del verso, F^{1a} riporta della prima colonna i vv. 2182-2186 e della seconda colonna i vv. 2221-2225, mentre F^{1b} riporta della prima colonna il v. 2220 e della seconda colonna tracce difficilmente distinguibile del v. 2259. La gotica semiquadrata formata in cui sono scritti i frammenti è datata alla fine del sec. XIII.

Manoscritto di F²: anche il ms. Add. 4470 è composto da due frammenti pergamenei, F^{2a} e F^{2b}, adoperati come fogli di guardia nella rilegatura di un libro a stampa acquistato nel 1897 dalla University Library di Cambridge. Entrambi i frammenti sono costituiti da due carte ciascuno, le cui dimensioni sono mm 197-202 x 130 (specchio di scrittura: mm 168 x 85). Su ciascuna facciata il testo è disposto su una singola colonna; il numero delle rettrici di scrittura varia da 32 a 34, con l'eccezione del verso dell'ultima carta che invece presenta solo 5 versi. La distribuzione dei versi del *Roman de Horn* sui frammenti è la seguente: per F^{2a}, c. 1r 34 rr. (vv. 4944-4959, 4962-4970, 4972-4980), c. 1v 32 rr. (vv. 4981-4984, 4986-5013), c. 2r 32 rr. (vv. 5014-5016, 5018-5035, 5037-5042, 5044-5047 con v. 5045 reduplicato), c. 2v 34 rr. (vv. 5048-5077, 5079-5082); per F^{2b}, c. 1r 33 rr. (vv. 5149-5180, con il v. 5172 considerato spurio da Braunholtz), c. 1v 34 rr. (vv. 5181-5203, 5204-5213, con i vv. 5182, 5191 e 5193 considerati spuri da Braunholtz), c. 2r 34 rr. (vv. 5214-5245, con i vv. 5223 e 5234 considerati spuri da Braunholtz), c. 2v 5 rr. (vv. 5246-5250). Tra i due frammenti nel codice di provenienza stava una carta contenente 66 vv. (i vv. 5083-5148), numero che corrisponde allo schema di righe per pagina deducibile dai frammenti conservatisi. La gotica

semiquadrata formata in cui sono scritti i frammenti è datata ai primi del sec. XIV. Il copista ha lasciato lo spazio per le lombarde a inizio lassa, segnalandole, ma esse non sono state realizzate. Sui margini delle carte sono presenti parole e frasi prive di attinenza con il testo del *Roman* e si trovano disegni di foglie e florilegi. Su F²a, a c. 2r è presente la nota «pertinet iste liber vni Rudbigno-ru[m]», mentre su c. 2v sono presenti due esametri latini, disposti su due righe: «S R p[re]posita, vox nulla latina sonabit. / Israel s re sonat ; q[ui]a dict[i]o barbara, stabit.» e alla fine della pagina è presente un indovinello in anglonormanno.

Passando alla critica testuale, lo stemma di Mildred K. Pope (*fig. 1*) si offre ad ora come l'ultima soluzione⁴⁰ al problema dei rapporti tra manoscritti del *Roman de Horn*. La studiosa illustra la proposta nella sua edizione critica⁴¹ e conclude distinguendo due tradizioni, una afferente a C, l'altra al ramo OH, cui Pope accoda anche F¹ e F² come testimoni paralleli di una medesima tradizione. Tuttavia, rispetto a chi la ha preceduta, la studiosa aggiunge alcune specificazioni importanti per il presente lavoro. La prima riguarda le ragioni dell'esistenza del subarchetipo X¹: Pope sottolinea soprattutto, invece degli anisosillabismi, l'uso scorretto dei

⁴⁰ Sono da ricordarsi gli *addenda* nella riedizione del 1840 della *History of the English Poetry* di Warton (T. Warton, *History of the English Poetry*, T. Tegg, London 1840³, p. 41 in nota); le osservazioni in F.X. Michel, *Rapports à M. le Ministre de l'instruction publique sur les anciens monuments de l'histoire et de la littérature de la France qui se trouvent dans les bibliothèques de l'Angleterre et de l'Écosse*, Silvestre, Paris 1838, pp. 118-121 e Id., *Horn et Rimenhild*, p. xii in nota; R. Brede, *Über die Handschriften der Chanson de Horn*; O.A. Hartenstein, *Studien zur Hornsage: mit besonderer Berücksichtigung der anglonormannischen Dichtung vom wackern Ritter Horn und mit einer Hornbibliographie versehen / ein Beitrag zur Litteraturgeschichte des Mittelalters*, C. Winter, Heidelberg 1902, p. 19; R. Gnerlich, *Bemerkungen über den versbau der Anglonormannen*, Doktorarbeit, Breslauer Genossenschafts-Buchdruckerei, Breslau 1889; J. Vising, *Studier i den franska romanen om Horn*, Göteborg Högskola, Göteborg 1903, pp. 3-9; E.G.W. Braunholtz, *Cambridge Fragments of the Anglo-Norman "Roman de Horn"*, pp. 23-24.

⁴¹ M.K. Pope (ed.) - Thomas, *The Romance of Horn*, vol. 1, pp. xv-lvi.

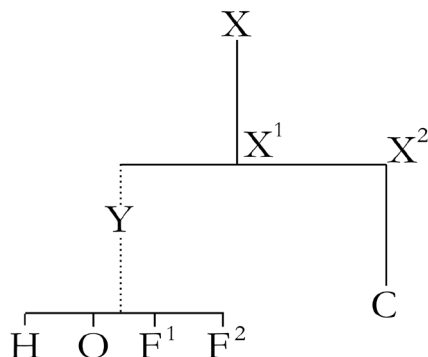


Fig. 1 - Stemma di Pope

nomi Hildebrand e Herebrand, gli errori comuni sia a C che all'altro gruppo di testimoni, e uno spostamento di versi comune a C e a O; è ragionevole leggere in questa ricerca di prove differenti dal metro la consonanza con le posizioni avanzate da Gnerlich e che la stessa Pope muove garbatamente a Braunholtz, il quale, a suo dire, avrebbe ipotizzato la comune radice di O, H, F¹ e F² «on the somewhat precarious evidence of spelling and syllabic count». ⁴²

La seconda specificazione notevole nella ricostruzione di Pope è il riconoscimento dell'archetipo Y come un prodotto dell'oralità. Vale la pena citare in esteso le parole della filologa:

The interest of these divergences, so slight in themselves, is, however, great, for they indicate that in Y we have to do with a versifier who was basing his version of the poem not on a manuscript copy but on his memory of the version that he had acquired, for it is in works preserved in this manner that one finds similar unpremeditated changes of detail. They are the outcome of a memory that is in possession of the poem and well stored with the clichés of traditional verse, but careless about exactitude. And, as may be seen so often in Middle English romances, the result is unfortunate, for the changes – so slight often in themselves – their cumulative effect impair, as always, the individuality of the poem, dilute its terseness, destroy the crispness of phrase. ⁴³

⁴² Ivi, p. xvii.

⁴³ Ivi, p. xliv.

Queste parole assumono un significato ancora maggiore se si considera quanto sia la tradizione critica sviluppatasi intorno allo stemma del *Roman de Horn*, sia l'assetto e l'orizzonte della stessa Pope appaiano sommamente codicocentrici, improntati su una tradizione prevalentemente scritta; è solo in forza di una vigorosa evidenza dei dati che la studiosa può così sollevarsi dalle carte alla voce. L'osservazione, che ha già di per sé implicazioni stilistiche, deve essere letta in parallelo con le parole che la filologa impiega alcune pagine prima, quando, nel comparare la tradizione derivata da Y e C, afferma che «in both, there are modifications that affect language, style, versification, and occasionally tone; in C these are rare and relatively slight, in Y pervasive and often blundering». Due considerazioni in merito. La prima è che le *lectiones difficiliores* di C (es.: C *fervestu* > H *frai vestir*) provano in modo convincente la posizione più alta nello stemma del testimone rispetto a OH. La seconda è che, tuttavia, un'affermazione simile implica, sul piano ermeneutico, un posizionamento chiaro 'in favore' della tradizione di C, poiché una scelta così netta fra due alternative di tono potrebbe darsi altrimenti solo in un serrato ed esplicito confronto con altri testi temporalmente collocati, che Pope non offre. In altre parole, una valutazione stilistica delle varianti adiafore su base meramente intratestuale presenta dei limiti, almeno come capacità persuasiva. Perché una simile variazione si verifichi, questo è il problema; e se non si offre risposta, dire che sia Y che modifica lo stile e il tono che C preserva e non viceversa è frutto solo di una presa di posizione, probabilmente corretta, ma non motivata. Così, credo non sia peregrino, almeno in fase speculativa, proiettare i medesimi ragionamenti di Y su X², il quale può essere altrettanto influenzato dall'oralità e dalla memoria – in caso, con incidenza minore che in Y. Inoltre, la compresenza di errori di lettura e banalizzazioni di probabile origine mnemonica rende interessante congetturare una concreta fenomenologia della copia che possa dare ragione del fatto evitando, se possibile, un proliferare di subarchetipi come suggerito invece in Braunholtz. Occorre inoltre considerare che il testimone più in alto nello stem-

ma coinciderebbe con il codice seriore, un dato non inusuale, ma che chiede almeno un'ipotesi di spiegazione.

Alla luce dello stato frammentario della tradizione, del dibattito sullo stemma del *Roman de Horn* e delle conclusioni di Pope, si motiva la scelta di svolgere l'analisi stilistica della versione anglonormanna non sul testo critico, ma sui diversi testimoni considerati singolarmente. Tutti i testimoni sono lacunosi e si sovrappongono solo in parte; inoltre, presentano caratteristiche che paiono distinguerli in due gruppi stilisticamente distinti tra loro, con C da una parte e i restanti testimoni dall'altra.

1.1.2. METRO E GENERE

Del *Roman de Horn*, dunque, anche sovrapponendo i diversi frammenti a noi giunti, possediamo un testo lacunoso, seppur in minima parte: confrontandolo con *King Horn*, si può ipotizzare che manchi una porzione relativamente ridotta del testo. Nell'edizione critica si contano 5240 versi, divisi in 245 lasse rimate: tralasciando i monconi in corrispondenza della lacuna, la lasca più breve è la 166 dell'edizione di Pope, di 11 versi, mentre la più lunga è la 233, con 44 versi. I versi sono tutti alessandrini, con una forte cesura a metà verso, segnalata in C e occasionalmente in O con un punto fermo. Una peculiarità del *Roman de Horn* ha suscitato l'attenzione di Vising e Pope, ossia una frequenza significativa di cesure piane dopo la sesta sillaba. Vising si è occupato dell'argomento in tre lavori, *Sur la versification anglonormande* (1884), *Studier i den franska romanen om Horn* (1905) e infine *Anglo-Norman Language and Literature* (1923).⁴⁴ In quest'ultimo descrive la cesura femminile⁴⁵ del *Roman de Horn* come una pos-

⁴⁴ J. Vising, *Sur la versification anglo-normande*, R. Almqvist & J. Wiksell, Uppsala 1884; Id., *Studier i den franska romanen om Horn*; Id., *Anglo-Norman Language and Literature*, Oxford University Press, London 1923.

⁴⁵ Per cesura femminile si intende una pausa metrica dopo una sillaba atona a separare i due emistichi, opposta alla cesura maschile che cade dopo una sillaba portatrice di accento.

sibile peculiarità anglonormanna: «It is possible that the Anglo-Norman poets had a particular kind of caesura, which I have called “Anglo-Norman caesura” [...] This caesura falls after a post-tonic e in the sixth syllable, e. g. Horn, 1762: *E reis Hunlaf l’eime . cum l’oust engendre*. It recurs so often in Horn that it seems to have been intentional».⁴⁶ Tuttavia, guardando l’esempio addotto (come anche quello che si offre allo stesso scopo in *Studier i den franska romanen om Horn*, v. 1589 in Pope: «Pur ueer destruire . cele gent paenie»),⁴⁷ l’ipotesi appare dispendiosa in termini di postulati rispetto alla possibilità di applicare una dieresi etimologica in *reis* (e *veer/destruire*) per correggere il numero di sillabe – assumendo la regola generale di una tendenza alla cesura epica.⁴⁸ Lo stesso Vising, ad ogni modo, suggerisce e non stabilisce una norma, tenendo fede a un’accusa che muove poche righe dopo a Stimming, ossia di irreggimentare le cesure eccezionali nella sua edizione del *Boeve de Haumtone* per amore di regola, il che «is tantamount to abolishing it altogether». Un discorso simile vale per la ricognizione fatta da Pope per l’edizione critica, pur essendo più puntuale.⁴⁹ Diversamente da Vising, Pope parla per questi casi di cesura

⁴⁶ Ivi, p. 85.

⁴⁷ Id., *Studier i den franska romanen om Horn*, p. 19.

⁴⁸ Tipo di cesura femminile, ossia piana, caratteristica della gesta francese, dove l’accento cade sulla sillaba che chiude la misura standard dell’emistichio (la quarta nel *decasyllabe*, la sesta nell’alessandrino), così che l’emistichio appare ipermetro (cinque o sette sillabe): un esempio per il *decasyllabe* può essere il v. 6 della *Chanson de Roland*, «Fors Sarraguce / ki est en une muntaigne». La presenza di questa cesura anche nella lirica trobadorica è discussa; cfr. D. Billy, *Théorie et description de la césure, quelques propositions*, in F. Brugnolo - F. Gambino (a cura di), *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, vol. 1, Unipress, Padova 2009, pp. 385-423; F. Sangiovanni, *La cesura epica come problema lirico*, «Textus & Musica», 2 (2020), <<https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr:443/textus-et-musica/index.php?id=783>>.

⁴⁹ Peraltro, il contributo di Pope fu preceduto da una serie di studi metrici su alcuni casi della letteratura epica francese antica (nello specifico, *Chanson de Roland*, *Chanson de Guillaume*, *Aliscans* e *Garin le Loherain*) cui si aggiunsero alcune notazioni specifiche sull’area insulare; si vedano M.K. Pope, *Four Chansons de Geste: A Study in Old French Epic Versification*, «The Modern

lirica,⁵⁰ facendo riferimento dunque a un fenomeno proprio della produzione trovierica e trobadorica, come lei stessa segnala. Pope nota che le occorrenze di cesura lirica rispetto a quelle di cesura epica sono molto frequenti, e i casi addotti sono in buona parte inequivocabili.⁵¹ Dal suo censimento risultano 62 cesure epiche contro 104 cesure liriche, tralasciando i casi dubbi. Segnala inoltre che la cesura lirica è spesso trådita da C in opposizione a OH, nei quali a suo dire la variazione «is clearly due to a remodelling of the original»; tuttavia, questa affermazione non è verificabile sulla base dei dati da lei esposti, considerato che la ricognizione da lei fatta non confronta C, O e H, ma affronta solo il testo critico basato su C. Inoltre, non è raro trovare versi in cui è il secondo emistichio ad avere chiusura femminile, anche in corrispondenza di una cesura femminile (cfr. v. 506 nell'edizione di Pope, «Qu il tost ne se uenge · par mut grant noblei»). Viene dunque da chiedersi con quale sicurezza si possa parlare di cesura lirica, ossia di un fenomeno mutuato dalla tradizione poetica continentale, e non invece di anisosillabismo con semplici ipometrie. L'irregolarità dei versi anglonormanni, così come avviene nel franco-veneto, è un dato che Vising considera assodato:

From the middle of the twelfth century, the pronunciation of atonic *e* and the rules of elision and hiatus begin to be uncertain. The consequence is that many verses may be considered as 'correct' from an

Language Review», 8, n. 3 (1913), pp. 352-367; Id., *Four Chansons de Geste: A Study in Old French Epic Versification*, «The Modern Language Review», 9, n. 1 (1914), pp. 41-52; Id., *Four "Chansons de Geste": A Study in Old French Epic Versification*, «The Modern Language Review», 10, n. 3 (1915), pp. 310-319.

⁵⁰ Tipo di cesura femminile che è caratteristico della lirica provenzale e trovierica (da cui il nome), dove l'accento cade sulla penultima sillaba della misura standard dell'emistichio (terza nel *decasyllabe*, quinta nell'*alessandri-no*); un esempio in endecasillabi può essere *Inferno* XXV, v. 29 «per lo furto | che frodolente féce». La cesura coincide di fatto con quella definita da Vising 'anglonormanna', ma l'uso terminologico di Pope si deve al tentativo di stabilire un nesso letterario con la produzione lirica continentale.

⁵¹ Cfr. M.K. Pope - T.B.W. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, Blackwell Publishers, Oxford 1964, pp. 24-27.

Anglo-Norman point of view, though in French they are irregular. [...] Later, with the increasing changes in pronunciation and the neglect of French rules, the decline of versification was continued to such a point that a poet was often satisfied if he wrote lines of approximatively the same length.⁵²

È importante il nesso linguistico con la lettura dell'anglonormanno al modo del francese continentale: esiste un'incertezza nel valutare la metrica anglonormanna secondo i parametri della *langue d'oïl* data dalla distanza linguistica che si va approfondendo nei secoli.⁵³ Emistichi come «Lur enseigne escrient» possono essere letti come settenari, tenendo conto del valore sillabico mantenuto da *-e* post-tonica e della possibilità qui di dialefe tra *enseigne* e *escrient* – forse ardita, ma non impossibile; e così altri tra quelli elencati da Pope. Se la cesura piana con accento di quinta può quindi essere vista come accidentale, o comunque come *lectio non difficilior*, la deduzione della studiosa che la minor presenza di cesure liriche in OH sia l'esito di una banalizzazione diviene controvertibile. A questo va unito il fatto che nei testi con una forte componente performativa, ossia normalmente esperiti a voce, tanto più se accompagnati con la musica, l'assetto metrico trova appoggio negli schemi melodici, entro cui è facile adeguare tramite opportuni aggiustamenti esecutivi versi o emistichi riotosi sulla carta. Questo a maggior ragione in testi di ampiezza non indifferente, che, seguendo Rychner, richiedevano diverse ore di recitazione. Pertanto, l'idea di cesura lirica applicata al *Roman*

⁵² J. Vising, *Anglo-Norman Language and Literature*, p. 79.

⁵³ Johnston sulla versificazione nei testi anglonormanni esprime questo giudizio, forse ingiusto allora e non più applicabile oggi, ma che va considerato per contestualizzare storicamente i contributi di Vising e Pope: «So far in the history of Anglo-Norman studies the French have made most of the running. Their syllabic analyses have probably yielded all the mileage there is in them. I believe it is time for the 'Anglo' side of Anglo-Norman to be studied, with English ideas of rhythm in mind. How welcome it would be if English scholars made renewed efforts to get to grips with this part of their English heritage»; R.C. Johnston, *On scanning Anglo-Norman verse*, in R. Allen (ed.), *Anglo-Norman Studies 5*, Boydell & Brewer, Woodbridge 1983, p. 164.

de Horn, ossia un impiego cosciente e indicativo di un orizzonte d'attesa o di un vocabolario stilistico dell'autore o del copista legato alla produzione lirica continentale, sembra poco probabile o quantomeno da verificarsi.⁵⁴

Se dunque lascia in forse l'ipotesi un legame metrico con i trovatori, sono invece assodati i nessi con i generi della gesta, del romanzo cortese e della cronaca. Guardando ai numerosi contributi in merito, è chiaro che l'etichetta di 'romanzo', che continuerò ad impiegare qui per comodità, rifletta la realtà del *Roman de Horn* con la stessa precisione di *chanson de geste*. Prendendo a prestito le parole di Mary Dominica Legge:

A third romance [è il *Roman de Horn*] belonging to much the same period is of a very different character, and has some claim to be considered the finest of the Anglo-Norman romances. It has more the flavour of the best kind of *chanson de geste* than any other, and though it lacks the crusading spirit of the *Chanson de Roland* and it would be ridiculous to compare the two, it has a spirit of its own and commemorates the desperate courage of men fighting for hearth and home.⁵⁵

Ancora più adeguata la sintesi di Melissa Furrow, che riguardano in generale la produzione romanzesca anglonormanna e insieme, nello specifico, anche *Horn*:

The solution to uncertainties about where to place these poems, some with formal traits of *chansons de geste*, some with structural traits, some with thematic traits, is not to argue about what constitutes the essential criterion of a *chanson de geste*, but to acknowledge the rich variety and capacity of insular romance.⁵⁶

⁵⁴ Appare più promettete volgere lo sguardo ai pochi altri testi non lirici che presentano tale cesura e che Pope elenca, ossia alcuni testi appartenenti al ciclo di *Huon de Bordeaux* per il versante continentale, mentre, in area anglonormanna, Jordan Fantosme, *St. Auban* e il *Romaunz de temptacioun de secle* di Guischart de Beauliu; cfr. M.K. Pope - T.W.B. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, p. 27.

⁵⁵ M. Dominica Legge, *Anglo-Norman Literature and Its Background*, Clarendon Press, Oxford 1963, p. 96.

⁵⁶ M.M. Furrow, *Chanson de geste as Romance in England*, in L. Ashe - I. Djordjevic - J. Weiss (eds.), *The Exploitations of Medieval Romance*, D.S. Brewer, Cambridge 2010, p. 66.

Da una parte, sono innegabili i nessi con le atmosfere e (ciò che più ci interessa) i modi espressivi della gesta, non ultimo l'uso di *lasse*, ma con esso pure il ricorrere di *topoi* propri dei poemi guerreschi.⁵⁷ La ricezione del *Roman de Horn* come narrazione a dominante bellica si può desumere sia dal titolo che leggiamo all'inizio del testo in O, «Hic est de horn bono milite», sia dall'etichetta seriore che leggiamo in H, «Historia saraceno[rum]»;⁵⁸ ma questo orienta la valutazione del genere di riferimento sia verso la gesta, sia verso il romanzo, a seconda soprattutto dell'accezione di *milite* che si voglia favorire – va ricordato che una mano successiva glossa il termine come *chivaler*. I tratti assimilabili alla *chanson de geste* coesistono con una vicenda nella quale l'amore

⁵⁷ Per questi aspetti, l'elencazione più chiara insieme alla presa di posizione più netta (forse troppo) è di Marianne Ailes, la quale vorrebbe ascrivere *in toto* il *Roman de Horn* alla *chanson de geste*: si vedano M.J. Ailes, *Anglo-Norman Developments of the Chanson de Geste*, «Olifant», 25 (2006), pp. 97-110; Id., *What's in a Name? Anglo-Norman Romances or Chansons de geste?*, in R. Purdie - M. Cichon (eds.), *Medieval Romance, Medieval Contexts*, D.S. Brewer, Cambridge 2011, pp. 61-76. Per essere compresi nelle loro argomentazioni, questi contributi richiedono la lettura concomitante di Id., *The Anglo-Norman Boeve de Haumtone as a Chanson de geste*, in J. Fellows - I. Djordjevic (eds.), *Sir Bevis of Hampton in Literary Tradition*, D.S. Brewer, Cambridge 2008, pp. 9-24, nonché di F. Suard, *La chanson de geste*, Presses Universitaires de France, Paris 1993, dove Suard parla del *Roman de Horn* come di una «chanson d'aventures» (p. 256), una nomenclatura che suona ironica quanto lo sarebbe *roman de geste*, per quanto a modo suo obiettiva. Un giudizio consonante, anche se non altrettanto partigiano, è in C.B. West, *Courtoisie in Anglo-Norman Literature*, Blackwell Publishers, Oxford 1938, pp. 47-57. Per inciso, è significativo che sia West, sia Ailes, sia Suard avvicino *Horn* alla *chanson de geste* in parallelo al *Boeve de Haumtone*, con sicuro movimento per il *Boeve* e qualche esitazione invece per *Horn*. Viene da pensare che la lettura di uno dei testi eserciti un'attrazione sull'interpretazione dell'altro, quasi che il *Roman de Horn* sia *chanson de geste* in forza di una coazione alla convergenza (per la necessità di un sistema in cui collocare il *Boeve*?).

⁵⁸ Per quanto ci si possa chiedere se essa non sia una catalogazione frettolosa alla luce dei primi versi di H (vv. 1455 dell'edizione critica e seguenti, che effettivamente presentano Horn che dà battaglia ai saraceni), apposta con lo scopo di fornire un titolo orientativo a un testo che ne era privo e che forse non si era neppure riconosciuto.

cortese occupa un posto di primo piano: come scrive Söderhjelm, dopo aver elencato alcuni dei tratti *epique* di *Horn*:

C'est pour rendre plus claire la différence qu'offre le caractère général de nos deux poèmes que j'ai rattaché le *roman de Horn* aux chansons de geste. Pourtant, je l'ai dit au commencement de mon étude, je ne voudrais pas, comme l'a fait M. Gautier, ranger sans restriction ce poème parmi les épopées françaises. Il y là trop de chevaleresque, trop de descriptions de la vie qu'on menait en temps de paix à la cour, on voit trop bien l'intention qu'a l'auteur de plaire aux lecteurs les plus délicats, pour qu'on ne soit pas porté à penser à des éléments étrangers.⁵⁹

Pope scrive che il poema «both in itself and as illustrating a stage in the passage from epic to romance, is of high interest», essendo «undoubtedly, of the *ligniee* of the *chansons de geste*, whose form it retains, modified by the innovations introduced in the later twelfth century – the use of the twelve-syllable line, of rhyme and of enjambment – and by an individual treatment of the caesura» e dove «the epic themes are, however, interwoven with those of romance»; similmente, «on style and diction the influence of incoming fashion in romance is clearly perceptible».⁶⁰ Sono significativi a questo proposito la presenza da una parte di riferimenti chiari all'universo letterario dell'epica oitanica: la menzione di *Rollant l'enperial* e *Durendal* ai vv. 1995-1997, di *Curtein*, la spada di Oggieri di Danimarca, sempre al v. 1995; dall'altra, i richiami al *Roman d'Enéas*, in particolare la somiglianza del rapporto parallelo di Lenburc e Lavinia innamorate con le rispettive madri che si oppongono ai loro amori. Arens afferma che il *Roman de Horn* «ist nicht nur auf dem Wege vom Epos zur Romanze, sie hat bereits einen Punkt fast auf halbem Wege erreicht»;⁶¹

⁵⁹ J.W. Söderhjelm, *Sur l'identité du Thomas auteur de Tristan et du Thomas auteur de Horn*, «Romania», 15, n. 60 (1886), p. 582. La citazione di Gautier si riferisce a L. Gautier, *Les épopées françaises*, Tremblay, Genève 1865.

⁶⁰ M.K. Pope - T.B.W. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, pp. 6-15.

⁶¹ W. Arens, *Die anglonormannische und die englischen Fassungen des Hornstoffes: Ein historisch-genetischer Vergleich*, Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt a.M. 1973, p. 249.

sulla stessa linea anche Judith Weiss,⁶² secondo la quale tra i romanzi anglonormanni quello di Horn è «the most sophisticated, using the long Alexandrine line of French epic, divided into units of varying lengths, *laissez*, to create at leisure a rich, elaborate world», così che, «though the *Romance of Horn* owes much to the French *chanson de geste*, and employs its form with skill, it marks rather a transitional stage of writing, containing elements characteristic both of epic and of the romance genre, that developed in England from the mid-twelfth century [...] Thomas's style shows him ably working within the conventions of *chanson de geste* while bringing to it the characteristics of romance». Senza anticipare qui le notazioni stilistiche di Weiss, sottolineo solo il ruolo diegetico delle attrici, così che «in the *Romance of Horn* the love of the Breton and Irish princesses for the hero, and the fidelity to Rigmel that causes his two 'returns' to Brittany and Suddene to rescue her, are an intrinsic part of the plot». Dal punto di vista della ricezione del testo in epoca medievale, è da notare come la storia di Horn sia stata tendenzialmente associata a testi che noi oggi non esitiamo a definire romanzi, in particolare il *Tristan* di Thomas. Così leggiamo nel *Roman de Waldef*:

- 45 Puis i ad asez translatees
 Qui mult plusurs amees
 Com est li Bruit, com est Tristram
 Qui tant suffri poine et ahan
 Com est Aelof, li bons rois
- 50 Qui tant en fist des granz desrois;
 Ces en sunt, e altres assez
 Que vus assez oir purrez
 Ces gestes, qu' erent en engleis
- 54 Translatees sunt en franceis.

⁶² J. Weiss (ed.), *The Birth of Romance: An Anthology. Four Twelfth-Century Anglo-Norman Romances*, J.M. Dent, London 1992, pp. 2-6; Id., *Insular Beginnings: Anglo-Norman Romance*, in C.J. Saunders (ed.), *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary*, Blackwell Publishers, Oxford - Malden MA 2004, pp. 29-30.

Dove *Aelof* è il nome del padre di Horn e che, è già stato accennato, potrebbe essere come no il riferimento a un'opera perduta. Qui, *Brut*, *Tristram* e la storia di Aaluf sono accomunati dall'essere traduzioni francesi di vicende inglesi e dall'essere opere ampiamente diffuse e apprezzate, secondo un *pattern* simile a quello adoperato da Bodel per le sue *matieres*.⁶³ In più, il paragone tra l'amore di Rinnild per Horn e quello fra Isotta e Tristano è suggerito esplicitamente in *Horn Childe*, stanza 26:

307 When sche herd horn speke
 Miȝt sche him nouȝt forȝete
 Biday no biniȝt
 310 Loued neuer childer mare
 311 Bot tristrem or ysoud it ware

Questi dati indicano una percepita prossimità di contenuti tra il *Roman de Horn* e il *Tristan*, di conseguenza anche in termini di famiglie testuali.⁶⁴

D'altronde, ritornando alla *rota Virgilio* e all'idea di un nesso prescritto fra stile e contenuto (e generi, almeno per gesta e romanzo, come attestano con intatta autorevolezza sul tema Curtius e Auerbach)⁶⁵ nella letteratura medievale, questa mescolanza non

⁶³ Riguardo a Waldef, materia d'Inghilterra e altri parallelismi, cfr. R. Field, *Waldef and the matter of/with England*, in M. Dickson - J. Fellows - J. Weiss (eds.), *Medieval Insular Romance: Translation and Innovation*, D.S. Brewer, Cambridge 2000, pp. 25-39.

⁶⁴ In merito a questa prossimità concorda anche Schofield, il quale scrive che, riguardo agli episodi irlandesi del *Roman de Horn*, il *Tristan* fornì «a model in his artistic elaboration of the simpler narrative that he had before him. [...] Thomas, in composing this part of his poem, evidently wrote with the Tristan in mind»; W.H. Schofield, *The Story of Horn and Rimenhild*, «Publications of the Modern Language Association of America», 18, n. 1 (1903), pp. 23, 60.

⁶⁵ Il riferimento è al Curtius di *Letteratura europea e Medio Evo latino*, in particolare al cap. IX, "Eroi e sovrani", e all'Auerbach di *Mimesis*, nei due capitoli sull'epica antico francese e sul romanzo: E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 189-205; E. Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Roncaglia, vol. 1, Einaudi, Torino 2001, pp. 107-156. E non si vuole così rifugiarsi nell'*auctoritas* di due monumenti, perché la loro

stupisce: il *Roman de Horn* narra sia dei campi di battaglia, sia della vita di corte, così che la co-occorrenza di stilemi e motivi propri di gesta e romanzo sembra il risultato naturale del muoversi della storia tra alterne vicende. A conferma di ciò, si potrà vedere più avanti come episodi diversi adottino modi espressivi diversi. Poco utile dunque forzare il testo alla ricerca di una dominante di genere: parlare di generi letterari come di orizzonti d'attesa implica il passaggio da una categorizzazione testuale alla definizione di insiemi di ipotesti o testi coevi apparentati che collaborano alla creazione e alla ricezione dell'opera da analizzarsi. L'obiettivo non è catalogare prodotti letterari, ma individuare famiglie, costellazioni intertestuali e affinità.⁶⁶ Il *Roman de Horn* è

credibilità è confermata attuale dalla critica più vicina; fornendo solo alcuni raffronti autorevoli, si vedano: S. Kay, *The Chansons de Geste in the Age of Romance: Political Fiction*, Clarendon Press, Oxford 1995; S.B. Gaunt, *Romance and other genres*, in R.L. Krueger (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 45-59; A. Limentani - M. Infurna, *L'epica romanza nel Medioevo*, Il mulino, Bologna 2007; M.M. Furrow, *Chanson de geste as Romance in England*. Il *Dictionnaire des lettres françaises*, alla voce «Chanson de geste», riporta diplomaticamente che «le genre a connu tant de transformations qu'il est difficile de le définir par des critères formels» e, d'altra parte, inizia la definizione del genere specificandone gli elementi di contenuto; cfr. D. Poirion, «Chanson de geste», in G. Hasenohr - M. Zink (éds.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*. Seppur focalizzate su *King Horn*, le riflessioni di Kevin J. Davidson riguardo a Horn possono valere anche per la versione anglonormanna; cfr. K.J. Davidson, *Imitation and Innovation in Matter of England Romance*, «Historical Reflections / Réflexions Historiques», 12, n. 2 (1985), pp. 152-168. Si confronti infine con l'articolo recente di Patrick Moran, dove lo studioso scrive: «[...] un genre qui se caractérise par un grand degré de stabilité: les caractéristiques formelles propres à la chanson de geste sont aidées par des thématiques qui sont récurrentes, quoique moins systématiques que les traits formels; ces thématiques sont aussi bien historiques (la période carolingienne ou les croisades, notamment) que narratives (la guerre, qu'elle soit contre les païens ou entre barons chrétiens)»; P. Moran, *Genres médiévaux et genres médiévistes: l'exemple des termes chanson de geste et épopée*, «Romania», 136 (2018), pp. 38-60.

⁶⁶ Come riassume Massimiliano Bampi: «According to Jauss, genres 'are to be understood not as genera (classes) in the logical senses, but rather as groups or historical families. As such they cannot be deduced or defined, but

un valido esempio di testo che non si lascia assorbire nelle tassonomie, ma dispiega una sua identità nel mescolare elementi e riferimenti tanto ai testi cavalleresco-cortesi quanto alle *chanson de geste*.

Mettendo dunque da parte i tentativi di una categorizzazione priva di sfumature, è da considerarsi assodata la compresenza di elementi epici e romanzeschi nel testo. Ma parte della critica anglosassone recente si è spinta oltre. Laura Ashe, nel suo *Fiction and History in England, 1066-1200*, argomenta a partire da *Horn*, *Fantosme* e il *Roman d'Enéas* l'esistenza di un «insular genre of historical, or historicized, narrative», la cui natura fluida contrasta con l'uso continentale di mantenere «the stricter genre differentiations visible in any comparison of Chrétien de Troyes with contemporary *chansons de geste*». ⁶⁷ Questa definizione, che

only historically determined, delimited, and described'. Three major aspects of Jauss's definition stand out. First, he adopts a descriptive stance, whereas genre theories tend, broadly speaking, to be more of a normative kind. Second, the historical dimension is brought to the fore in order to stress the fact that genres are not monolithic entities that remain static over time. Rather, they respond to changes that occur not only at the level of the literary system, but also with regard to society and its forms of organization. Third, the definition of genres as historical families foregrounds the role of heterogeneity as a constitutive aspect of genre formation and development. Like the children of one family, texts that represent a genre do not necessarily have to display all the features that characterize all other members of the same family. Any text is thus to be understood as a 'unique constellation of features'. Si veda M. Bampi, *Genre*, in Á. Jakobsson - S. Jakobsson (eds.), *The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*, Routledge, Taylor & Francis Ltd., London - New York 2017, p. 7.

⁶⁷ L. Ashe, *Fiction and History in England, 1066-1200*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 123. Si tratta di una definizione che condivide i risultati della ricerca critica recente sul *roman d'antiquité*, anche se, come scrive Enrico Benella nell'introduzione al testo critico del *Roman de Troie*, «più dell'impianto storico, ciò che accomuna *Thèbes*, *Énéas* e *Troie* è l'ambientazione cortese e la combinazione di *militia et amor* [...] Tali tratti sono desunti da, o compaiono anche in, opere precedenti o coeve legati in modo certo alla corte e alla committenza plantageneta, ossia il *Roman de Brut* e il *Roman de Rou* di Wace e la *Chronique des ducs* di Benoit [...] Sono testi che mescolano vicende genealogiche, narrazione storica e racconto romanzesco, saldando

Ashe argomenta ampiamente e con prove per la maggior parte convincenti, è l'esito di un processo di ripensamento da parte di alcuni studiosi riguardo alla specificità del romanzo anglonormanno rispetto ai generi continentali: William Calin si chiede se non si possa pensare a una rimodulazione insulare dell'epica,⁶⁸ e una visione fortemente storicizzata del romanzo anglonormanno è propugnata da Rosalind Field⁶⁹ e da Susan Crane.⁷⁰ Questi critici sostengono una specificità del romanzo insulare in quanto pertinace nel preservare il senso storico, nell'accezione medievale di *verum*, della *geste*. Ashe riconduce la nascita del romanzo al percolare del lirismo ovidiano nella *chanson de geste* attraverso il filtro della sensibilità medievale: questo lirismo sarebbe il perno su cui fa leva lo spostamento della narrazione verso l'atemporalità, che connota il genere nelle sue realizzazioni continentali, con apice in Chrétien, differenziandolo invece dai risultati anglonormanni contemporanei al *Roman de Horn*. L'uso contrastivo di quest'ipotesi per identificare il peculiare radicamento del romanzo insulare nella storia illumina non poco la lettura di *Horn* e può rendere interessante approfondire la parentela stilistica tra il nostro testo e il repertorio cronachistico coevo,

l'antichità all'Inghilterra normanna e celebrando la legittimità dinastica di Enrico secondo dopo la guerra civile (1135-1154) conclusosi con la sua ascesa del trono»; L.E. Constans (éd.) - Benoit de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, trad. it. di E. Benella, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2019, p. 27.

⁶⁸ W.C. Calin, *The French Tradition and the Literature of Medieval England*, University of Toronto Press, Toronto 1995, p. 87. In area italiana, Patrizia Lendinara nel 1996 parlava di «un nuovo tipo di *romance* a soggetto storico inglese o pseudoinglese», cfr. P. Lendinara, *La letteratura anglonormanna*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, vol. 1, UTET, Torino 1996, p. 121.

⁶⁹ R. Field, *Romance as history, history as romance*, in J. Fellows, C.M. Meale - M. Mills (eds.), *Romance in Medieval England*, D.S. Brewer, Cambridge 1991, pp. 163-173.

⁷⁰ S. Crane, *Insular Romance: Politics, Faith, and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*, University of California Press, Berkeley CA 1986.

Fantosme e Gaimar⁷¹ in particolare. Inoltre, il fatto che questo sia un tratto comune alla letteratura romanzesca insulare tutta rende tanto più promettente una sua comparazione a gruppo chiuso con *Horn* in opposizione con i possibili modelli o esiti paralleli sul continente.

1.1.3. LINGUA

Nell'affrontare la lingua del *Roman de Horn*, sono doverose alcune considerazioni preliminari sull'editrice del testo. Mildred K. Pope, infatti, non fu solo la curatrice dell'edizione critica del *Roman de Horn*, ma anche e soprattutto una delle maggiori contributrici nella storia degli studi sull'anglonormanno (è un suo monumento l'assai dettagliata grammatica *From Latin to Modern French*).⁷² Tale fu in Pope il legame tra la linguistica anglonormanna e *Horn* e tale è stato il lascito dei suoi lavori che ancora oggi il *Roman de Horn* è una tra le fonti dell'*Anglo-Norman Dictionary* con il maggior numero di riferimenti e testimonianze di *hapax*. Pertanto, le osservazioni linguistiche di Pope hanno inevitabilmente un elevato peso specifico. Ancor più, l'ampiezza e profondità del lavoro della studiosa, che affiorano dal numero dei suoi contributi sulla lingua di Horn⁷³ e dalla finezza del glos-

⁷¹ Un raffronto con Gaimar appare opportuno già solo considerando il fatto che il *Lai d'Havelok* è una riproposizione di parte dell'*Estoire des Engleis*, così che è palese la vicinanza tra la cronaca di Gaimar e la letteratura romanzesca, almeno insulare.

⁷² M.K. Pope, *From Latin to Modern French, with Especial Consideration of Anglo-Norman; Phonology and Morphology*, Manchester University Press, Manchester 1952².

⁷³ Id., *Notes on the vocabulary of the Romance of Horn and Rimel*, in s.e., *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner*, Les Belles lettres, Paris 1949, pp. 63-70; Id., *Variant Readings to Three Anglo-Norman Poems*, in F. Mackenzie (ed.), *Studies in French Language, Literature and History, Presented to R. L. Graeme Ritchie*, Cambridge University Press, Cambridge 1949, pp. 172-180; Id., *Titles of respect in the romance of Horn*, in s.e., *Studies in Romance philology and French literature presented to John Orr by pupils, colleagues and friends*, Manchester University

sario nell'edizione critica, rendono sostanzialmente definitivi i risultati da lei raggiunti nella descrizione linguistica del testo.⁷⁴

Nel secondo volume dell'edizione critica, dedicato in buona parte ad un'analisi puntuale del linguaggio del romanzo, Pope disegna un quadro preciso della lingua dell'autore, ossia del testo ricostruito, che appare come un incrocio di apporti diversi. *In primis*, la lingua del *Roman de Horn* sembra avere le sue radici nel

Press, Manchester 1953, pp. 226-231; Id., *Further notes on the vocabulary of the romance of Horn and Rimel and some queries*, in C. Bruneau (Hg.), *Studia romanica. Gedenkschrift für Eugen Lerch*, Port Verlag, Stuttgart 1955, pp. 339-348.

⁷⁴ Prima degli studi di Pope, nell'Ottocento si contano diversi contributi sulla lingua del *Roman de Horn*, ma tutti abbozzati o focalizzati su un determinato aspetto, senza tentare una visione d'insieme: troviamo una rapida menzione in F.H. von der Hagen, *Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts; aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtet, mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichnis der Anfänge, und Abbildungen sämtlicher Handschriften*, J.A. Barth, Leipzig 1838, p. 594; il glossario dell'edizione di Michel del 1845; alcune osservazioni in A.P. Paris, «Horn», in *Histoire littéraire de la France*, vol. 22, Didon, Treuttel & Wurtz, Paris 1852, pp. 551-568; note sparse presenti in R. Brede, *Über die Handschriften der Chanson de Horn*; un breve confronto tra *Horn* e il *Tristan* ad opera di Söderhjelm (che sarà ripreso più avanti per le notevoli osservazioni di stile); l'elaborato dottorale di G. Rudolph, *Der Gebrauch der Tempora und Modi im anglonormannischen Horn*, Westermann, Braunschweig 1885; alcuni spunti in J. Mettlich, *Bemerkungen zu dem anglo-normannischen Lied vom wackern Ritter Horn*, Druck der Coppenrathschen Buchdruckerei, Münster 1890. Arrivando al Novecento, abbiamo un'analisi linguistica parziale in O. Dahms, *Der Formenbau des Nomens und Verbuns in dem anglonormannischen Gedichte "Das Lied vom wackern Ritter Horn"*, Doktorarbeit, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel 1906. Più ampio è lo studio di J. Vising, *Studier i den Franska Romanen om Horn*, pp. 9-17, il quale, comparando la lingua del *Roman de Horn* con quella di altri autori anglonormanni del sec. XII, conclude che il testo deve essere successivo a Gaimar, Fantosme o Guillaume de Berneville, considerando le somiglianze come riprese da questi ultimi. Dopo Pope, la lingua del romanzo non è più stata oggetto di indagini paragonabili: si vedano J. Cable, *Note sur Muntarsin (Roman de Horn, v. 731)*, «Romania», 90, n. 360 (1969), pp. 515-527; K. Urwin, *British Latin "venetare" and Anglo-Norman "veneter"*, «Medium Ævum», 48, n. 1 (1979), pp. 67-70.

francese continentale del tardo sec. XII parlato nell'Ovest della Francia, un dialetto simile in numerosi aspetti all'anglonormanno;⁷⁵ tuttavia, oltre ai tratti più genericamente legati all'Ovest della Francia, Pope ipotizza un'incidenza significativa dei dialetti sud-occidentali.⁷⁶ Si osservano però anche, come prevedibile, elementi estranei al francese occidentale e riconoscibili come prettamente insulari.⁷⁷ Il latino e la formazione clericale dell'au-

⁷⁵ I fenomeni presenti nel *Roman de Horn* propri del francese occidentale (e anche dell'anglonormanno) sono, per la fonologia, la *o* tonica libera non dittingata, la permanenza del dittongo *ei*, della *e* nasale e della distinzione tra *-s* e *-ts*, mentre l'esito di *-pj-* in posizione debole non dà luogo a palatalizzazione, ma ad assibilazione e l'esito di lat. *paucum* è *poi*, non *pou*; per la morfologia, il pronome singolare femminile usato con maggior frequenza è *el* (un tratto, questo, che è proprio anche dell'anglonormanno), i possessivi atoni maschili sono, al nominativo, *mis*, *tis*, *sis*, la prima persona plurale presenta suffissi privi di *-s*, all'imperfetto indicativo terza persona si hanno le uscite *-out* e *-oënt* e per i verbi con radice terminante in *-n* o *-r* sono presenti gli affissi *-c/-g* per la prima persona singolare al presente indicativo e l'infixo *-g(e)-* per il congiuntivo presente. Inoltre, la studiosa riconduce ai dialetti occidentali l'assenza di flessione per i nominativi dei sostantivi e degli aggettivi femminili.

⁷⁶ Ai dialetti del Sud-Ovest francese Pope riconduce il mantenimento di *-a*-tonica dove essa è seguita da liquida o nasale, ovvero sia le rime tra *-al/-an* con *a* bloccata e con *a* libera; così, considerata l'instabilità del dittongo *-ie-* nei dialetti sud-occidentali, la loro azione avrebbe contribuito alla riduzione *-ie- > -e-*, pur tipica dell'anglonormanno. Anche per le consonanti viene ipotizzata la stessa ascendenza sud-occidentale nella frequente caduta di *-t*, una tendenza riscontrabile nei dialetti a Sud della Loira in occorrenza di *t < kt* e di *t* dopo nasale. L'uso di *iste* semplice, che troviamo in *Horn*, appare confinato per gli scrittori della seconda metà del sec. XII alla regione della Francia sud-occidentale; un influsso pittavino (o provenzale) darebbe ragione sia di forme come *eissin*, *issin*, *mercin* in lasse con rima in *-in*, sia di quei verbi alla terza persona singolare dove *-t* è assente. Sono sudoccidentali l'assenza di *h-* in parole quali *auberc* e *eaume*, la forma *arvir* e l'instabilità di *-n* e consonanti finali di gruppi consonantici (es.: *Rodmund > Rodmun*) e la conservazione delle forme etimologiche dei verbi della terza coniugazione al gerundio e al participio presente; allo stesso modo, indici di questo apporto dialettale sono i termini *dome*, *dommaisel*, *donzel*, *seguran*, *seguranunce*, *artus* e *bachelor* intesi in senso peggiorativo, *umbrelenc*, *gencesor*. Infine, è interessante l'osservazione che alcuni tratti sud-occidentali sono presenti all'interno dei versi ma non nelle rime e viceversa.

⁷⁷ È presente un uso di iato in *-/ə/ < -at*, ossia il permanere del valore sillabico di *-e* atona già osservato da Vising come uno dei tratti tipici dell'anglo-

tore danno il loro apporto al lessico e al genere di alcuni sostantivi (*baldur, labor e onur*), come già affiora in *Further notes on the vocabulary of the romance of Horn and Rimel and some queries*, dedicato all'analisi del lessico giuridico del *Roman de Horn*. È inoltre assodato che l'autore conoscesse, almeno superficialmente, l'inglese, come dimostrano la traduzione del nome *Horn* offerta al v. 4206, «Mes corn apelent horn li engleis latimier», e i vv. 4013-4014, «Bien jurrez witegod quant auez beu taunt /

normanno (con conseguenze importanti nella metrica dei testi, soprattutto nella percezione, sottolineata sopra, di irregolarità rispetto agli standard continentali), in forme di 1° pers. sing. come *aié, deie e seie* e con la preposizione *de*, così come la frequenza delle enclisi, applicata anche con pronomi atoni inusuali, secondo un uso arcaico o arcaizzante. Si osserva poi la sostituzione dei suffissi ove richiesto dalla rima, come per *-ant* al posto di *-an* o *-er* per *-ell-al*, oppure sostituzioni vocaliche come *læel, deslæel, parel e quer*; così, nei nomi propri in fine verso, ove richiesto dalla rima, si può verificare l'alterazione dell'ultima sillaba, raramente la penultima; inoltre, è frequente l'uso di casi retti singolari senza desinenza per i nomi propri, così come arbitraria è la presenza del singolare o del plurale per nomi all'accusativo in contesti a forte valenza pragmatica, nomi astratti o collettivi al plurale, fenomeno in realtà non raro neppure nel francese continentale. Infine, per quanto riguarda la concordanza nome-aggettivo, troviamo il participio passato plurale legato a nomi singolari e così aggettivi plurali a qualificare nomi singolari. Il numero di queste eccezioni alla regola porta la studiosa a ipotizzare una tendenza verso l'abbandono della distinzione dei casi nell'autore del *Roman de Horn*. Tipicamente anglonormanno (soprattutto nel sec. XIII) è l'uso di *joe* per la prima persona singolare, con un numero di occorrenze in *Horn* maggiore che nei testi anglonormanni coevi; così la forma della terza persona singolare femminile *el* è frequente nei dialetti occidentali e in anglonormanno, ma la forma plurale abbreviata *els*, attestata nel romanzo, è invece rara. L'uso di *estre* + participio presente è tipicamente anglonormanno come il radicale, abbreviato, nel futuro e nel condizionale di *faire*; anglonormanna è l'assimilazione progressiva di *rr* < lat. *tr* al pari dell'uso intervocalico di *c* per *ch* e sono propri del tardo anglonormanno la grafia *o* per *ü*, *ai* per *ei*, *-a* per *-ai*, *-unt* per *-ent*, *laist e lest* per *lait* e l'uso delle consonanti *w* e *k*, importate dall'inglese. L'uso di *voleir* + infinitiva come espressione perifrastica del futuro è un tratto sintattico tipicamente anglonormanno, sviluppato anche questo su pressione dell'inglese; costruzioni altrettanto anglonormanne sono l'occasionale sostituzione dell'indicativo con il congiuntivo, l'uso di *entrer* transitivo e la perifrasi *parmi çoe que* o *parmi (tres)tut (i)çoe ke* usata in concessive e avversative, sconosciuta al francese continentale.

Ke li uins uus eschaufe e seez si jurant», dove l'uso dell'espressione *witegod* è indice di grettezza,⁷⁸ a conferma del divario fra il prestigio sociolinguistico dell'anglonormanno e dell'inglese. L'influsso inglese è inoltre osservabile attraverso i prestiti e negli elementi minuti, probabilmente riconducibili al passaggio dalla lingua dell'autore a quella del copista (supponendo cioè un copista abituato agli usi grafici inglesi), come l'uso delle consonanti *w* e *k* o l'uso della grafia inglese *p* (che ricalca la runa *wynn*, *p*) per indicare *w* in *Godspip* al v. 853 nel ms. Ff.6.17. L'uso già menzionato della costruzione *estre* + participio presente piuttosto che *aler* + gerundio è un tratto che lo distingue dall'epica a lui contemporanea; gli autori di *chanson de geste* che offrono un uso della costruzione *estre* + part. pres. uguale o predominante a *aler* + congiuntivo sono Guernes de Pont-Sainte-Maxence, Guischart de Beaulieu e Jordan Fantosme, tutti autori che scrivono in anglonormanno, appartenenti al mondo del clero e le cui opere rientrano nel genere cronachistico, fornendo un ulteriore appoggio agli argomenti di Ashe richiamati in precedenza. Inoltre, citando Pope, «it is significant that the use of the auxiliary verb with a present participle is found both in Old and Middle English and in Late and Mediaeval Latin, including the *Vulgate* in English predominantly with progressive value, in Latin more frequently as a simple periphrasis. It therefore seems probable that they, as well as Thomas, were influenced by their acquaintance with these

⁷⁸ Riporta Pope che «the locution *witegod* is an early M.E. oath, meaning literally 'let God know it', hence 'I call God to witness'. Both in this form and in the alternative word-order *God it wite*, the adjuration was accepted on the Continent as being characteristically English. *God it wite*, in various spellings, is cited by Gf., s.v. *Godistouet*, from three texts, and M. Noël Dupire informs me that the names *Vitegot Jehan* and *Witegos Raons* are entered in the Necrology of Arras under the years 1271 and 1263»; M.K. Pope - T.B.W. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, p. 165. Si possono aggiungere le occorrenze citate dal Middle English Dictionary alla voce del verbo *witen* secondo il significato 16a, dove è da notare come le uniche occorrenze con inversione di soggetto verbo come in *witegod* sono in testi religiosi, ossia le *Lambeth Homilies* e l'*Ancrene Riwle*.

languages, the greater frequency of the purely periphrastic use indicating the greater strength of the Latin influence».

In merito ai registri linguistici, si osserva un uso generalizzato del *vous* nei dialoghi, raramente della forma singolare, che compare come costante nel parlato di Rigmel allorché si rivolge alla sua nutrice Herselot e nelle allocuzioni di Horn a un qualunque pagano; in alcuni casi Pope ipotizza una correzione per ripristinare la forma plurale. L'autore fa largo uso della costruzione *faire* + infinitiva, usata secondo i contesti tipici del francese continentale e anche laddove si usa la formula di cortesia in un ordine (es.: v. 566 «Fai m'aporter le vin»). Non è stata ancora fatta un'analisi organica sulla differenziazione dei registri all'interno dell'opera secondo le quattro categorie in cui si divide l'anglonormanno (parlato, burocratico, scolastico, letterario), sebbene siano presenti saltuarie e irrelate osservazioni nei diversi contributi della studiosa. Inoltre, nel contributo del 1953, *Titles of respect in the romance of Horn*, l'analisi degli appellativi usati nei discorsi diretti del *Roman de Horn* porta a due risultati: innanzitutto a una datazione del lessico al penultimo o all'ultimo quarto del sec. XII; in secondo luogo affiorano somiglianze tra gli usi di *Horn* e quelli di alcuni *roman* della Francia occidentale (il *Roman de Thèbes*, il *Roman d'Enéas* e il *Tristan* di Bérout) e del *Girart de Roussillon* pittavino.

Per spiegare il confluire di così numerosi apporti nell'anglonormanno di *Horn*, la studiosa opta per una soluzione genetica: assumendo che lingua dell'autore e lingua del testo coincidano, ipotizza che Thomas fosse figlio di abitanti della zona della Loira, stabilitisi al più tardi nei primi anni del sec. XII in Inghilterra e la cui lingua madre si sarebbe tramandata al figlio con minime modifiche. Questa trasmissione avrebbe poi subito nell'autore le interferenze dell'ambiente inglese e anglonormanno e della formazione clericale; la studiosa suggerisce inoltre un prolungato soggiorno a Poitiers a corroborare l'ascendente linguistico continentale. Ci si può domandare però se, almeno in parte, non si possa attribuire al copista la patina dialettale pittavina e se, con-

siderata la datazione paleografica dei manoscritti che risale al più presto alla prima metà del sec. XIII con il ms. Harley 527, non sia possibile ipotizzare un nesso con l'ondata migratoria proveniente dal Sud della Francia iniziata durante il regno di Giovanni Senza Terra, la cui moglie, Isabella, era per l'appunto di provenienza piovana; noto, tra gli altri, è il caso di Peter des Roches, arcidiacono del Poitou che divenne vescovo di Winchester nel 1205.⁷⁹ È da considerare inoltre l'osservazione di Clanchy, quando scrive che un autore professionista, come quello di *Horn*, «did not necessarily compose in his mother tongue, but in whichever language was appropriate to his theme and his audience» e che «in this case it should not be assumed that a composer of romances, like Thomas, had either the intention or the ability to reproduce in script every nuance of his own speech»,⁸⁰ in altre parole, la competenza linguistica che l'autore del *Roman de Horn* mostra nel testo potrebbe non coincidere con la sua lingua madre, ma con la lingua *target* (reale o ipotetica, approssimata) del pubblico per cui componeva.

Passando a considerazioni specifiche sui singoli testimoni, in *Notes on the vocabulary of the Romance of Horn and Rimel* la studiosa si concentra sui prestiti e sul confronto tra il lessico anglonormanno e quello del francese continentale nei mss. Ff.6.17 e Douce 132, i testimoni C e O. In linea con la datazione paleografica anteriore, O appare contenere tratti arcaici rispetto a C, come l'uso al v. 912 dell'edizione critica di *sez verai de parler* (O 912)

⁷⁹ Come ricordato anche nella *History of the English Language* di Baugh e Cable: «At the very time when the Norman nobility was losing its continental connections and had been led to identify itself wholly with England, the country experienced a fresh invasion of foreigners, this time mostly from the south of France. The invasion began in the reign of King John, whose wife, mentioned above, was from the neighborhood of Poitou. A Poitevin clerk, Peter des Roches, was made bishop of Winchester, and rose to be chancellor and later justiciar of England». A.C. Baugh - T. Cable, *A History of the English Language*, Routledge, Taylor & Francis Ltd., London - New York 2013⁶, p. 119.

⁸⁰ M.T. Clanchy, *From Memory to Written Record: England 1066-1307*, Blackwell Publishers, Oxford 1993, p. 212.

rispetto a *sezz verai parler* (C 818), dove il secondo presenta un nome agente in *-er*, forse sviluppatosi per influenza dell'inglese medio, in ogni caso una forma più tarda. I due testimoni corrono invece paralleli per ciò che riguarda i termini di origine orientale, i contributi dell'educazione clericale dell'autore, le parole di dubbio significato e origine, in particolare *umbrelenc* ai vv. 2709-2709a secondo l'edizione critica («Cielee iert la chambre par art d'entailleor / D'un umbrelenc bien fait – bon fu l'enginneeor»), che Pope riferirebbe al lessico architettonico continentale pittavino o limosino e altri vocaboli e forme che richiamerebbero i dialetti della parte sud-occidentale della Francia. Invece, alcuni elementi tipicamente anglonormanni, come *vuchier sauf* (= 'donare') e *parmi tut içoe que* (= 'nonostante'), si concentrano in particolare in O, che presenta anche un uso frequente di termini prossimi a divenire desueti in francese continentale a quell'altezza cronologica.

In *Variant readings to three Anglo-Norman poems*, infine, la studiosa confronta vocabolario e sintassi del *Roman de Horn*, del *Brendan* (la versione anglonormanna della *Navigatio Sancti Brendani*) e della *Seinte Resurreccion*. Parlando di *Horn*, commenta la lingua e l'operato dei copisti dei diversi manoscritti, affermando che il copista di C fu «a careful and intelligent scribe, fully conversant with the French language», mentre il copista del ms. di Oxford e quello del ms. di Londra erano entrambi poco competenti nel francese e avevano a disposizione antigrafì più corrotti, «based possibly on oral tradition and completely destructive of metrical idiosyncrasies»; tra questi ultimi due, il copista di O fu, a parere di Pope, «more careful [...] but also more stupid», come si osserva nella presenza di *gernun* (= 'baffi') in luogo di *gerun* (= 'falda della tunica') in O 626, una svista grottesca nel momento della narrazione in cui si verifica, oppure *chapals* (= 'cappelli') in luogo di *chapes* (= 'cappe') in O 2970. È lecito però domandarsi quanto l'ampiezza del vocabolario trādita dal copista di C debba per forza implicare una più marcata aderenza dell'autore al francese continentale o se non rifletta, rispetto al maggior grado

di insularità di O e H, l'azione di un copista versato nella *langue d'oïl*. La «Anglo-Normanizing tendency» non fa giocoforza sistema con l'impoverimento lessicale di OH; così l'alterazione nella sintassi, per cui in luogo dell'ordine paratattico di C i copisti di O e H mostrano di frequente congiunzioni, appare come una scelta in merito allo stile (se più vicino alla tecnica epica rolandiana o alla discorsività del *roman*) e non traduce di necessità una priorità cronologica. Anzi, il dato più interessante è precisamente quella che pare essere una differenza di gusto tra la tradizione di OH e quella di C, che testimonia in modo convincente due stadi differenti della ricezione del *Roman de Horn*. Si potrebbe così distinguere nelle sue attuazioni manoscritte «the poet's treatment of his subject – the varied knowledge displayed by him, the realism of the setting, the relation between his vocabulary and that of epic and romance»,⁸¹ dove però il *poet* non coincide con l'autore, ma con l'esecutore o il copista. Anche qui il confronto con le versioni medio inglesi del racconto può fornire prove a sostegno o contrarie alle direttrici evolutive ipotizzate di Pope.

In conclusione, Pope data la lingua del testo intorno all'ultimo quarto del sec. XII, con la clausola però che le evidenze sono contraddittorie e non permettono una collocazione precisa; in particolare, il lessico di Thomas «includes words and locutions found elsewhere only towards the end of the twelfth century; but it also contains archaisms, and in several respects the way of life that is portrayed appears to be of an older cast than that described by Crestien, e.g. in the absence of tablecloths in hall, the wearing by knights of the *gonele* but not of the *cote*, the preponderance of the term *espié* over *lance*, the mention of the *toénart* and the use of the words *sigle* and *veilz* but not *veile*». Pope osserva inoltre che, sia in C, sia in OH, quanto più la grafia delle parole appare tarda, tanto più essa si distacca dal francese sud-occidentale per avvicinarsi all'anglonormanno, in particolare all'anglonormanno

⁸¹ M.K. Pope, *Further notes on the vocabulary of the romance of Horn and Rimel*, p. 339.

del sec. XIII. Questo è legato da Pope alla tradizione del testo: è la presenza di numerosi elementi linguistici propri del sec. XIII (oltre a quelli sopra citati, da segnalarsi l'introduzione delle grafie *aun* < *an* e *-d* < *-t*, così come l'uso frequente delle forme *joe*, *aucun*, *chescun*) che porta la studiosa a sostenere l'ipotesi di un copista intermedio nella tradizione di C, ossia X¹, poco se non immediatamente precedente al copista del codice giunto a noi. Questi avrebbe introdotto i tratti duecenteschi che oggi vediamo nel manoscritto, applicando gli usi ortografici a lui più familiari.

1.1.4. DATAZIONE

Come visto prima, guardando alle grafie dei cinque testimoni che ci tramandano il *Roman de Horn* il ms. Ff.6.17 appare essere il più tardo, collocato nel sec. XIV; seguono i due frammenti, con il ms. Add. 4470 datato ai primi del sec. XIV e il ms. Add. 4407 alla fine del Duecento; per il ms. Douce 132 la datazione è verso la metà del sec. XIII; infine, la parte del ms. Harley 527 contenente *Horn* viene fatta risalire alla prima metà del sec. XIII. Su basi paleografiche, dunque, si pone una data *ante quem* alla metà del Duecento. Più precisa è la datazione di Pope della lingua del testo critico, collocato nel tardo sec. XII, seppur con i *caveat* riportati in merito alla coesistenza di vocaboli appartenenti a periodi diversi.

Riguardo alla collocazione temporale dell'*Horn* anglonormanno, già a partire dall'Ottocento le tesi avanzate dalla critica collocano la versione nel sec. XII o, al più tardi, agli inizi del Duecento;⁸² ma le proposte fino alla metà del Novecento risultano poco attendibili e generiche, poiché gli argomenti addotti in favore dell'una o dell'altra datazione sono o imprecisi o non esplicitati.⁸³ Alcuni spunti ad oggi ancora validi sono invece for-

⁸² Solo Paulin Paris situa la composizione del *Roman de Horn* nel tardo sec. XIII sulla base della «ignorance de la bonne et vraie langue française, si heureusement représentée»; A.P. Paris, «Horn», p. 553.

⁸³ Così, Ritson lo colloca nella prima metà del sec. XII; si veda J. Ritson (ed.), *Ancient English Metrical Romanceës*, vol. 1, Bulmer & Co., for Gand

niti, nel 1958, da Stefan Hofer: in *Horn et Rimel. Ein Beitrag zur Diskussion über die Ursprungsfrage*, lo studioso dichiara che non è possibile datare il *Roman* sulla base di elementi interni al testo, ma suggerisce che, sulla base dei legami tra *Roman de Horn* e *Boeve de Haumtone* e considerando i *Gesta Herewardi* come una probabile fonte di Thomas, sia possibile assegnare la composizione di questa versione alla fine del sec. XII.⁸⁴

W. Nichol, London 1802, pp. lxxxvi-lxxxvii. Per Roquefort, «fut traduit en françois vers le milieu du douzième siècle», secondo invece De La Rue «vers la fin du XII^e. siècle»; si vedano J.B.B. Roquefort-Flamericourt, *De l'état de la poésie française dans les XIIe et XIIIe siècles*, Fournier, Paris 1815, p. 48; G. De la Rue, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands: suivis de pièces de Malherbe, qu'on ne trouve dans aucune édition de ses oeuvres*, Mancel, Caen 1834, p. 252. Hagen lo reputa dei primi anni del sec. XIII, così come Morris; si vedano F.H. von der Hagen, *Minnesinger*, pp. 594-595; R. Morris - W.W. Skeat (eds.), *Specimens of Early English*, vol. 2, Clarendon Press, Oxford 1872, p. 237. Brede e Stengel, associando il Thomas del *Tristan* a quello del *Roman de Horn*, deducono una datazione all'ultimo quarto del sec. XII, ipotesi che Vising supporta con il suo parere sulla lingua di *Horn* in *Sur la versification anglo-normande*; si vedano R. Brede - E. Stengel (Hgg.), *Das anglonormannische Lied vom wackern ritter Horn*, p. iii; J. Vising, *Sur la versification anglo-normande*, p. 74. Gaston Paris, nella tavola cronologica presente nella seconda edizione di *La littérature française au Moyen âge (XIe-XIVe siècle)*, lo data verso il 1170, seguito nel 1917 da Ezio Levi nell'ipotesi che il *Tristan* sia coevo al *Roman de Horn*; si vedano G.B.P. Paris, *La littérature française au moyen âge (XIe-XIVe siècle)*, Hachette, Paris 1905³, p. 248; E. Levi, *I lais bretoni e la leggenda di Tristano*, Unione tipografica cooperativa, Perugia 1918, p. 210. Suchier suggerisce di nuovo una datazione leggermente anteriore, sotto il regno di Stefano di Blois; si veda H. Suchier, *Geschichte der französischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1913², p. 109.

⁸⁴ Cfr. S. Hofer, *HORN ET RIMEL, Ein Beitrag zur Diskussion über die Ursprungsfrage*, «Romanische Forschungen», 70, n. 3/4 (1958), pp. 320-322: «Die Datierung der anglonormannischen Hornichtung kann sich auf keine Angabe im Text stützen, es ist nur möglich, auf Grund der verwendeten Motive und unter Hinweis auf die Anlehnung an den *Boeve* den relativen Abstand von anderen literarischen Denkmälern der Zeit festzustellen. Nach diesen Kriterien fiel die Abfassung in das Ende des 12. oder in den Beginn des 13. Jhs. Diese relative Datierung des *Horn* und dadurch auch des *Boeve* kann noch durch einen anderen Text gegen das Ende des 12. Jh.'s angesetzt werden u. zw. durch die lat. geschriebene Geschichte von den Taten des Hereward, *Gesta*

Nel 1959, Mary Dominica Legge, interrogandosi sul motivo che avrebbe spinto i letterati anglonormanni a scrivere *roman* con uno stile assai vicino alla *gesta* e per di più in *lasse* durante il regno di Enrico II, argomenta che la letteratura romanzesca era legata all'ambiente del *solar* o *bower*, le camere riservate nella corte alle fanciulle illibate e al loro seguito, mentre la *chanson de geste* sarebbe stata favorita da un contesto sociale maschile come quello della tavola reale, alla quale le dame del *solar* potevano accedere solo accompagnate, come testimonia anche il racconto di Horn. Secondo Legge, non sarebbe strana una fioritura di forme vicine alla *gesta* in una corte come quella di Enrico II, dove la presenza femminile era ridotta a causa dell'assenza, salvo che in occasioni particolari, della regina, Eleonora d'Aquitania, occupata ad amministrare il Poitou in vece di suo figlio Riccardo e, dal 1173 fino al 1189, tenuta segregata lontano dalla corte per il sostegno alla ribellione condotta dai figli di Enrico contro il padre; a Enrico II e alla sua corte sarebbero dunque da collegare quei romanzi anglonormanni della seconda metà del sec. XII con un tono vicino alla *chanson de geste*, come è il caso del *Roman de Horn*. In particolare, per quanto riguarda *Horn*, la studiosa suggerisce che «Thomas wrote *Horn* in *laisses*, possibly for the Christmas court in Dublin in 1172, when Henry spent three months in a temporary castle there», ma non sviluppa ulteriormente quest'ipotesi.⁸⁵

Herewardi. [...] Der Autor der *Gesta Herewardi* hat also Einzelheiten aus den Taten seines Helden nach *Boeve* und *Horn* ausgerichtet, seine Schrift, die auf jeden Fall nach Gaimar fällt, ist außerdem durch die Entlehnungen aus den beiden Epen erst später als diese anzusetzen. Auch diese Erwägungen führen ebenso wie die Untersuchung der Motive des *Horn* die Abfassung dieses Epos frühestens in das ausgehende 12. Jh., die Angaben der *Gesta* bestätigen unsere Ansicht, daß die Komposition des *Horn* aus den epischen Motiven des 12. Jh.'s zu erklären ist».

⁸⁵ M. Dominica Legge, *The Influence of Patronage on Form in Medieval French Literature*, in P. Böckmann (Hg.), *Stil- und Formprobleme in der Literatur: Vorträge des VII. Kongresses der internationalen Vereinigung für mo-*

Oltre agli indizi linguistici analizzati, Pope⁸⁶ considera come *terminus a quo* la metà del sec. XII, a motivo dell'astio espresso verso gli angioini nel poema,⁸⁷ che sarebbe una eco dei conflitti tra Angiò e Stefano di Blois, conflitti a cui alluderebbe anche il castello costruito da Wikele durante il suo secondo tradimento. Inoltre, un'indicazione temporale più precisa sarebbe fornita dal *curt mantel* indossato da Horn (v. 450), la cui introduzione nel vestiario cortese anglosassone avvenne dopo il regno di Stefano, con Enrico II e che, come conferma il *Protheselaus* di Hue de Rotelande,⁸⁸ erano indossati ancora alla fine del sec. XII. Inoltre, alcuni dati di natura letteraria sono per Pope eloquenti: lo stile adottato nella descrizione dell'amore richiamerebbe il *Tristan* dell'altro Thomas (datato attorno al 1170),⁸⁹ mentre l'assenza di ogni menzione del ciclo arturiano, in paragone con le citazioni

derne Sprachen und Literaturen in Heidelberg, C. Winter, Heidelberg, 1959, pp. 136-141.

⁸⁶ M.K. Pope - T.B.W. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, pp. 123-124.

⁸⁷ Cfr. vv. 1731-1749: «Pus ad mis le pais en sun conseillement / Ke a sa uolente facent tute sa gent / Qu il est uelz si ne poet soffrir trauablement / & dan horn sera mes tut sun cummandement / Ces ki forfet li sunt deffie asprement / Fait somondre trestuz ki sunt del rei tenent / Sur angov ueut aler trestut premeurement / Kar li quons iert mesfait uers hunlaf durement / De lui sachiez premier ueut prendre uengement / Al ior ke lor fud mis sunt uenu fierement / Tuit icil del pais sanz nul essoinement / Danz horn les ad guiez cum uassal noblement / La terre art & destrut & met a guastement / & le cunte ad asis par grant efforcement / Ú il uoille ú nun ad fait acordement / Tut al pleisir dan horn a ki la merci pent / & horn est tut seur par bon ostagement / Que il uers sun seigneur se tendra lealment / Ne li mesfera mes par deu omnipotent».

⁸⁸ Cfr. A.J. Holden (ed.) - Hue de Rotelande, *Protheselaus*, vol. 2, Anglo-Norman Texts Society, London 1991, p. 137, v. 11404: «Or sunt les curz mantels amez».

⁸⁹ Su questa data concordano anche la recente edizione a cura di Marchello-Nizia («la version plus ancienne est certainement celle de Thomas, qui fut écrite en Angleterre, probablement entre 1170 et 1173»), si veda C. Marchello-Nizia - R. Boyer (éds.), *Tristan et Yseut: les premières versions européennes*, Gallimard, Paris 1995, p. xiv, e Francesca Gambino, che riporta «1170-1180», si veda F. Gambino (a cura di) - Thomas d'Angleterre, *Tristano e Isotta di Thomas*, Mucchi, Modena 2014, p. 6.

fatte da Hue de Rotelande nelle sue opere, induce a pensare a una composizione non di troppo successiva al 1170. Anche l'aspetto della versificazione, «an experimental stage in the metrical developments», suggerirebbe una datazione al tardo sec. XII.⁹⁰

In accordo con gli argomenti di Pope e sulla scia degli spunti offerti da Legge, Judith Weiss nel 1999⁹¹ aggiunge un elemento storico a suggerire una datazione agli anni 1171-1172, ossia la somiglianza tra l'episodio irlandese della storia di Horn e la vita di Richard FitzGilbert of Clare, noto come Strongbow. FitzGilbert era stato un sostenitore di Stefano contro la madre di Enrico, Matilda: in cattivi rapporti dunque con Enrico II, aiutò il re del Leinster, Dermot Mac Murrough, a contrastare un attacco da parte di un esercito misto di irlandesi, scandinavi e danesi, e ottenne così la mano di sua figlia Aife.⁹² Nel 1171, alla morte di Dermot, si

⁹⁰ Una considerazione a parte richiede il commento di Pope sull'uso del termine *sire* al v. 2142 da parte di Horn nei confronti del timoniere della nave che lo conduce in Irlanda, esposta in *Titles of respect in the romance of Horn*. Pope cerca di conciliare quello che lei identifica come l'impiego di *sire* da parte di un nobile nei confronti di un non aristocratico con l'informazione, ricavata da Stowell, che tale uso sarebbe attestato per la prima volta nel sec. XIII, nel *Guillaume d'Angleterre*; si veda W.A. Stowell, *Old-French Titles of Respect in Direct Address*, J.H. Furst Company, Baltimore MD 1908, p. 205. Tuttavia, non credo sia necessario seguire le sue argomentazioni su questo punto. Nel momento considerato, Horn non ha ancora recuperato il suo titolo di nascita, cosa che avviene solo alla fine grazie al matrimonio con Rigmel e la riconquista del Suddene; inoltre, ha appena perso ogni prerogativa cortese e feudale nel regno con l'esilio appena impostogli da re Hunlaf. Non occorre dunque stupirsi se un giovanissimo cavaliere, orfano di padre e privo di signore, si rivolge al timoniere di una nave, di fatto il capitano, come a un suo pari.

⁹¹ J. Weiss, *Thomas and the earl: literary and historical contexts for the Romance of Horn*, in R. Field (ed.), *Tradition and Transformation in Medieval Romance*, D.S. Brewer, Cambridge 1999, pp. 1-13. La stessa tesi è suggerita, con argomenti simili, nella tesi di dottorato non pubblicata di Rosalind Field, allora Wadsworth: R. Wadsworth, *Historical Romance in England: Studies in Anglo-Norman and Middle English Romance*, Doctoral Thesis, University of York, York 1972, pp. 141-149. Le divergenze tra Field e Weiss riguardano il contesto di ricezione, non la data, e saranno esplicitate più avanti.

⁹² Le informazioni circa le gesta irlandesi di FitzGilbert sono tratte dalla cronaca anglonormanna anonima nota come *Geste des engleis en Yrlande* o

nominò re del Leinster, sconfiggendo due oppositori scandinavi, Hesculf MacTurkil, già sovrano di Dublino, e John il Matto, nipote del re di Norvegia; venutolo a sapere, Enrico II si affrettò a insignire FitzGilbert del titolo di reggente del Leinster, così da evitare la nascita di un regno normanno rivale. Le somiglianze tra vita e romanzo sono notevoli: sia Horn che Strongbow sono malvisti dal loro signore, perciò cercano fortuna in Irlanda, dove, al servizio del re, sconfiggono un esercito invasore; gli viene offerta la mano della figlia del re d'Irlanda (rifiutata da Horn). Weiss ritiene dunque che «Thomas composed and delivered his romance in Dublin, at Christmas 1171-2, to an audience comprising Henry II, Richard FitzGilbert, Earl of Clare (alias Strongbow), and other Anglo-Norman barons who had come to Ireland at the request of the king of Leinster». A sostegno di quest'ipotesi, la studiosa argomenta la conoscenza degli usi irlandesi da parte di Thomas: l'uso del nome *Westir*, di origine scandinava; la descrizione precisa del porto di Dublino, correttamente collocato vicino alla città; la presenza a Dublino di una cattedrale; il gusto della corte irlandese per la musica, in particolare l'arpa, e l'uso di gareggiare nel lancio del peso eseguito con pietre. Inoltre, l'attacco pagano in *Horn* è assai simile a quello della *Geste des engleis en Yrlande*, datata poco dopo il 1176.

In conclusione, sebbene gli argomenti non siano cogenti,⁹³ le prove testuali di Pope, sostenute dalla ricostruzione del contesto storico e sociale offerta da Legge prima e Weiss poi, fanno dun-

Song of Dermot and the Earl; per l'edizione più recente del testo, si veda E. Mullally (ed.), *The Deeds of the Normans in Ireland: La geste des engleis en Yrlande; a new edition of the chronicle formerly known as The song of Dermot and the Earl*, Four Courts Press, Dublin 2002.

⁹³ Come la stessa Weiss nota: «The authors of *Horn* and *Tristan* could have written any time between the 1150s and 1170s; there have been persuasive attempts to link them to the royal court but (despite Tristan's praise of London) no firm evidence (Short 1991: 231)». Cfr. J. Weiss, *Insular Beginnings: Anglo-Norman Romance*, p. 29; I. Short, *Patrons and polyglots: French literature in twelfth-century England*, in M. Chibnall (ed.), *Anglo-Norman Studies 14*, Boydell & Brewer, Woodbridge 1991, pp. 229-249. Tuttavia, le argomenta-

que propendere per datare al 1171-1172 la versione del *Roman de Horn* così come ci è trädita.⁹⁴ Se a ciò si aggiunge la sostanziale continuità con le datazioni precedenti, risulta ragionevole atternersi a questi termini e dunque considerare il *Roman de Horn* come coevo a testi quali il *Tristan* di Thomas, anche al fine di determinare gruppi di comparazione.

1.1.5. THOMAS, AUTORE DEL *ROMAN DE HORN*

A differenza delle versioni medio inglesi della storia di Horn, entrambe anonime, per il *Roman de Horn* abbiamo almeno il nome dell'autore, già menzionato nelle pagine precedenti: Thomas. Il nome compare in apertura e chiusura dell'opera, ai vv. 3 e 5249 dell'edizione critica:

- 1 Seignurs, oi avez les vers del parchemin,
 Cum li bers Aaluf est venuz a sa fin.
Mestre Thomas ne volt k'il seit mis a declin
 K'il ne die de Horn, le vaillant orphanin,
 5 Cum puis l'unt treit li felun sarasin.
- 5248 Or en die avant ki l'estorie saverat!
Tomas n'en dirrat plus, 'Tu autem' chanterat:
 5250 'Tu autem domine miserere nostri.'

Inoltre, non solo l'autore, ma anche il figlio di Thomas, Gilimot, è menzionato al v. 5231 come continuatore del ciclo narrativo, con il compito di narrare le gesta di Hadermod, figlio di Horn e Rigmel:

- 5225 Entritant de sorjorn cum iluc sorjornat,
 Le vaillant Hadermod de Rimel engendrat,
 Ki Asfriche cunquist e qe pus i regnat

zioni di Field nella sua tesi dottorale sopra citata forniscono ulteriore supporto indiziario.

⁹⁴ A conferma che questa datazione, con le ragioni che l'accompagnano, sia oggi accettata dalla critica, si veda R. Field, *Courtly Culture and Emotional Intelligence in the Romance of Horn*, in N. Perkins (ed.), *Medieval Romance and Material Culture*, Boydell & Brewer, Cambridge 2015, pp. 23-40.

E ki tuz ses parenz de paens i vengat;
 De pruesce e de sen trestuz les ultreat,
 5230 Cum cil purrat mustrer ki la estorie savrat.
Icest lais a mun fiz, Gilimot, ki l dirrat,
 Ki la rime apré mei bien controverat –
 5233 Controvures ert bon: e de mei ce retendra.

Di Gilimot e delle gesta di Hadermod non abbiamo altra testimonianza; ma l'informazione offerta da Thomas porta a credere che l'autore del *Roman de Horn* avesse un'età relativamente avanzata nel momento in cui stese l'opera, a sufficienza almeno da avere un figlio di cui poter difendere l'arte poetica, e che non fosse celibe, rendendo dunque improbabile che fosse un consacrato.⁹⁵ Ciò non toglie tuttavia che l'appellativo *mestre* si riferisca a un individuo con una preparazione probabilmente clericale, come confermato anche dalla competenza lessicale e aneddotica relativa alle Sacre Scritture e alla probabile conoscenza del latino. Allo stesso tempo, deduciamo dai riferimenti tecnici una profonda competenza musicale, almeno teorica, e lo stesso si può dire per diversi ambiti, come si vedrà poi approfondendo la ricchezza di vocabolario del *Roman*; un uomo colto, dunque, che si rivolgeva a un pubblico di rango elevato, come implicano sia l'appellativo *seignurs* adottato nelle allocuzioni agli ascoltatori, sia, più semplicemente, il fatto di scrivere in anglonormanno. Tutto ciò, unito alla conoscenza dell'etichetta di corte sbandierata in tutta l'opera «indicate that Thomas was himself a frequenter of baronial and royal halls and possibly domiciled in one», come scrive Pope.⁹⁶ Judith Weiss,⁹⁷ pur sottolineando la disparità nella conoscenza esibita di Inghilterra, più generica, e Francia, più precisa, ritiene possibile che Thomas avesse già compiuto

⁹⁵ Anche se, va notato, la datazione al 1171-1172 e l'età non più giovane pongono la nascita e la giovinezza di Thomas prima del Concilio lateranense II (1139), momento caldo del dibattito sul tema del celibato religioso.

⁹⁶ M.K. Pope - T.B.W. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, pp. 1-3.

⁹⁷ J. Weiss, *Insular Beginnings: Anglo-Norman Romance*; J. Weiss (ed.), *The Birth of Romance: An Anthology*, pp. 8-10.

diversi viaggi all'altezza della stesura del romanzo; il che è coerente con l'immagine che Thomas offre di sé nel romanzo, un cantore ormai anziano che «ne volt k'il seit mis a declin» prima di aver raccontato la storia di Horn (cfr. vv. 3-4 dell'edizione critica), un individuo «eager to persuade us of his learning and his reliability».

Purtroppo, non possediamo informazioni su Thomas esterne al *Roman de Horn*; tuttavia, l'omonimia con alcuni altri autori di opere insulari ha dato origine a un dibattito accademico circa la possibilità di attribuire tutte o un certo numero di queste a un'unica mano. Tralasciando le ipotesi effimere e poco incidenti di un'identificazione di *mestre* Thomas con Thomas di Erceldoune, avanzata da Walter Scott,⁹⁸ e con «l'auteur d'un poëme anglo-normand sur la mort de la Sainte-Vierge et sur son enterrement dans la vallée de Josaphat» non meglio identificato da Michel,⁹⁹ hanno suscitato vivaci discussioni le identificazioni possibili con il Thomas d'Angleterre autore del *Tristan* e con il Thomas de Kent autore del *Roman de toute chevalerie*. L'idea di un'identificazione tra *mestre* Thomas e Thomas d'Angleterre è stata avanzata in prima battuta da Michel, nella sua edizione del *Roman de Horn*, il quale al contempo si è opposto fermamente alla tesi che il Thomas di *Horn* e *Tristan* potesse anche coincidere con Thomas de Kent;¹⁰⁰ una proposta sostenuta poi anche da Brede e Stengel, d'arbitrio,¹⁰¹ da Vising, con argomenti linguistici,¹⁰² e da Paul Meyer, anche lui contrario alla sovrapposizione dell'autore

⁹⁸ W. Scott (ed.), *Sir Tristrem: a metrical romance of the thirteenth century*, J. Ballantyne, for A. Constable and Co. and Longman and Ree, Edinburgh 1804, pp. lvi-lvii, lix in nota.

⁹⁹ F.X. Michel (éd.), *Horn et Rimenhild*, pp. xlix-lii.

¹⁰⁰ Ivi, p. li: «nous commencerions par écarter Thomas de Kent, par la raison que son Roman de toute chevalerie est en tout point tellement inférieur à celui de Horn, que, pour nous, il accuse une main différente».

¹⁰¹ R. Brede - E. Stengel (Hgg.), *Das anglonormannische Lied vom wackern ritter Horn*, p. iii.

¹⁰² J. Vising, *Sur la versification anglo-normande*, p. 74.

di *Horn* e del *Roman de toute chevalerie* per ragioni simili a quelle addotte da Michel.¹⁰³ Queste congetture si arenano contro l'analisi stilistico-linguistica di Werner Söderhjelm, che sarà esposta nel dettaglio più avanti, nata col preciso intento di confutare la co-attribuzione di *Horn* e *Tristan*. Senza anticiparne i contenuti, essa è stata ritenuta definitiva circa l'impossibilità di identificare *mestre* Thomas e Thomas d'Angleterre da due voci autorevoli quali quelle di Gaston Paris e Joseph Bédier, che l'hanno definita rispettivamente «étude fine et pénétrante» e «une comparaison dont il avait déjà, à notre sens, suffisamment fait voir qu'elle ne peut conduire qu'à des résultats négatifs».¹⁰⁴ I soli ad aver contestato i risultati di tale indagine sono stati Ferdinand Lot¹⁰⁵ e, a traino, Walberg;¹⁰⁶ tuttavia, considerando che l'articolo di Lot si pone come suggerimento provocatorio, subissando di ipotetiche gli argomenti di Söderhjelm senza però fornire prove di segno opposto, e visto che l'opinione di Walberg riposa su quella di Lot, si può pacificamente dire che le loro obiezioni non sono significative. Così, anche le sparute «linguistic resemblances» tra *Roman de Horn* e *Roman de toute chevalerie*, portate all'attenzione da Brian Foster, non costituiscono una prova reale;¹⁰⁷ e dunque si ri-

¹⁰³ «Le nom de Thomas est connu dans la littérature anglo-normande. Le roman de Horn et Rimel et l'un des romans de Tristan ont pour auteur un Thomas qui avait, pour le dire en passant, un tout autre talent que le rimeur, quel qu'il soit, à qui nous devons le Roman de toute chevalerie»; P. Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Âge*, vol. 1, F. Vieweg, Paris 1886, pp. 281-283.

¹⁰⁴ G.B.P. Paris, *Note sur les romans relatifs à Tristan*, «Romania», 15, n. 60 (1886), p. 600; J. Bédier (ed.), *Le roman de Tristan*, vol. 2, Sevin et Rey, Paris 1900, p. 42.

¹⁰⁵ F. Lot, *Sur les deux Thomas, poètes anglo-normands du XIII^e siècle*, «Romania», 53, n. 209 (1927), pp. 177-186.

¹⁰⁶ E. Walberg, *Quelques aspects de la littérature anglo-normande: leçons faites à l'École des Chartes*, Droz, Paris 1936, pp. 140-141.

¹⁰⁷ B. Foster (ed.) - Thomas of Kent, *The Anglo-Norman Alexander (Le roman de toute chevalerie)*, vol. 2, Anglo-Norman Text Society, London 1976, pp. 72-73. Peraltro, Foster non pare tenere in considerazione né il contributo citato di Meyer, né il più prossimo articolo di Bartina Wind a confutare l'iden-

mane oggi con tre nomi per tre opere. Tuttavia, resta anche il frutto del dibattito: se *mestre* Thomas permane di fatto come nome fantasmatico, allo stesso tempo le analisi contrastive di *Roman de Horn*, *Tristan* e *Roman de toute chevalerie* evidenziano una vicinanza tra le opere che fa delle ultime due un gruppo di confronto privilegiato per la prima, tanto più alla luce di quanto detto su *Horn* e generi letterari di riferimento. Una vicinanza che, come si vedrà, è confermata anche dallo stile dell'opera.

1.2. Introduzione a King Horn

Per *King Horn*, l'edizione critica di riferimento è R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition Based on Cambridge University Library MS. Gg. 4. 27 (2)*, Garland, New York - London 1984.

1.2.1. TESTIMONI E STEMMA CODICUM

Tre codici compongono la tradizione di *King Horn* e tutti e tre contengono il testo nella sua interezza:

- Cambridge, University Library, ms. Gg.4.27.2 (cui ci si riferisce come testimone C);
- Londra, British Library, ms. Harley 2253 (cui ci si riferisce come testimone L);
- Oxford, Bodleian Library, ms. Laud misc. 108 (cui ci si riferisce come testimone O).

La presenza di *King Horn* nel ms. Harley 2253 è nota almeno dall'edizione di Joseph Ritson del 1801,¹⁰⁸ mentre Michel¹⁰⁹

tificazione di *mestre* Thomas con Thomas del Kent; cfr. B.H. Wind, *Faut-il identifier Thomas, auteur de Tristan, avec Thomas de Kent?*, in s.e., *Saggi e Ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, vol. 3, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 1962, p. 489.

¹⁰⁸ J. Ritson (ed.), *Ancient English Metrical Romanceës*, vol. 2, pp. 91-155; ma parrebbe ragionevole supporre che si riferiscano a L (senza esplicitare la fonte) anche i commentatori precedenti, ossia Percy, Warton e Tyrwhitt.

¹⁰⁹ F.X. Michel (éd.), *Horn et Rimenhild*, pp. lxii-lxiii.

attribuisce la segnalazione di C a John M. Kemble e di O a Frederick Madden.¹¹⁰ Michel è il primo a pubblicare il testo di C, mentre per O bisogna aspettare i lavori di Carl Horstmann, editore del ms. Laud misc. 108.¹¹¹ Soprattutto quest'ultimo codice e il ms. Harley 2253 sono ben noti agli studi sul medio inglese, e sono pertanto descritti in numerosi contributi; la più recente e puntuale presentazione che si occupi di tutti e tre i manoscritti è nella edizione critica di Rosamund Allen del 1984,¹¹² che contiene inoltre una bibliografia sull'argomento sostanzialmente completa a quell'altezza; tra i precedenti, sono da segnalare, per la loro importanza negli studi su *Horn*, la presentazione dei codici fatta da Wissmann nel 1881¹¹³ e quella di Hall del 1901.¹¹⁴ Per quanto riguarda i singoli testimoni, le descrizioni più recenti ed accurate sono quella di Allen per il ms. Gg.4.27.2, mentre sono imprescindibili per il ms. Laud misc. 108 il più recente studio curato da Bell e Couch nel 2011, in particolare il capitolo a cura di Anthony Edwards,¹¹⁵ e per il ms. Harley 2253 l'ampia raccolta di studi curata da Susanna Greer Fein nel 2000¹¹⁶ e l'edizione in tre

¹¹⁰ Madden aveva edito nel 1828 il testimone di *Havelok the Dane* contenuto nel ms. Laud misc. 108, cfr. F. Madden (ed.), *The Ancient English Romance of Havelock the Dane: Accompanied by the French Text*, Shakespeare Press, for the Roxburghe Club, London 1828.

¹¹¹ In particolare, si veda C. Horstmann (Hg.), *King Horn nach Ms. Laud 108*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 50 (1872), pp. 39-58.

¹¹² R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition Based on Cambridge University Library MS. Gg. 4.27(2)*, Garland, New York - London 1984, pp. 2-17.

¹¹³ T. Wissmann (Hg.), *Das Lied von King Horn*, K.J. Trübner, Strassburg 1881, pp. ii-xiii.

¹¹⁴ J. Hall (ed.), *King Horn: a Middle-English Romance*, Clarendon Press, Oxford 1901, pp. vii-xiv.

¹¹⁵ A.S.G. Edwards, *Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 108: Contents, Construction, and Circulation*, in K.K. Bell - J.N. Couch (eds.), *The Texts and Contexts of Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 108: The Shaping of English Vernacular Narrative*, Brill, Leiden - Boston 2011, pp. 21-30.

¹¹⁶ S.G. Fein (ed.), *Studies in the Harley Manuscript: The Scribes, Contents, and Social Contexts of British Library MS Harley 2253*, Medieval Insti-

volumi del manoscritto, uscita nel biennio 2014-2015 sempre a cura di Fein.¹¹⁷ Per i contenuti dei manoscritti, cfr. *Tab. 1.2*.

Manoscritto di C: il ms. Gg.4.27.2 della Cambridge University Library è un codice pergameneo in folio, mm 243-250 x 154 (specchio di pagina: mm 205 x 140), composto da un unico fascicolo di quattordici carte; *King Horn* occupa le cc. 6r-13r. Il codice è miscelaneo, composto da tre opere, nell'ordine *Floris and Blancheflur*, *King Horn* e *Assumpcion de notre dame*, tutte e tre in inglese medio; è acefalo (il *Floris* inizia *ex abrupto* al v. 373)¹¹⁸ e mutilo (manca la parte finale dell'*Assumpcion*). Non è possibile dire molto in merito alla logica compositiva del manoscritto, dato l'esiguo numero di testi. È da ricordarsi l'ipotesi di Karl Brunner, ossia che «the Cambridge MS. was compiled by a clerk connected with a gentleman's house, perhaps for its ladies, who wanted the two love stories, which they had heard somewhere, to be preserved, but in English because they did not know enough French». Secondo Brunner, il chierico autore del codice «may have added the biblical story [l'*Assumpcion*], because of his patron's interest in religious legend».¹¹⁹ Tuttavia, da una parte è chiaramente ravvisabile un legame forte tra *Floris* e *Horn*: entrambi i *romances* parlano di giovani eroi, pongono al centro della narrazione un amore combattuto, hanno i principali antagonisti nei saraceni e, dettaglio significativo, in entrambi i testi i fanciulli protagonisti sono salvati dalle mani dei pagani perché con il loro aspetto ispirano

tute Publications, Kalamazoo MI 2000.

¹¹⁷ Id. (ed.), *The Complete Harley 2253 Manuscript*, vol. 1, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2014.

¹¹⁸ Una variante in verità, ma il resto del testo coincide con quanto riporta l'edizione di E.S. Kooper (ed.), *Sentimental and humorous romances: Floris and Blancheflour; Sir Degrevant, The squire of low degree, The tournament of Tottenham, and The feast of Tottenham*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2006.

¹¹⁹ K. Brunner, *Middle English Metrical Romances and Their Audience*, in M. Leach (ed.), *Studies in Medieval Literature: In honor of Professor Albert Croll Baugh*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia PA 1961, p. 222.

Tab. 1.2 - Tavola dei contenuti dei mss. Cambridge, University Library, ms. *Gg.4.27.2*; Oxford, Bodleian Library, ms. *Laud misc. 108*; Londra, British Library, ms. *Harley 2253* (opuscolo 5).

ms. Gg.4.27.2	
cc. 1r-5v	<i>Floris and Blancheflur</i>
cc. 6r-13r	<i><u>King Horn</u></i>
cc. 13v-14v	<i>Assumption of Our Lady</i>
ms. Laud misc. 108	
cc. 1-10v	South English Ministry & Passion
cc. 11r-198	<i>South English Legendary (SEL)</i>
cc. 198-99	<i>Sayings of St. Bernard</i>
cc. 199-200v	<i>Vision of St. Paul</i>
cc. 200v-203	<i>Dispute Between the Body and the Soul</i>
cc. 204ra-19va	<i>Havelok the Dane</i>
cc. 219va-28rb	<i><u>King Horn</u></i>
cc. 228v-30v	<i>St. Blaise (SEL)</i>
cc. 230v-33v	<i>St. Cecilia (SEL)</i>
cc. 233v-37	<i>Life of St. Alexis</i>
c. 237	<i>Somer Soneday</i>
c. 238	<i>Attributes of Virgin and Christ</i>
c. 238v	una stanza di otto versi
c. 238v	quattro <i>long verse</i> morali
ms. Harley 2253 (opuscolo 5)	
c. 63r-v	<i>Annot and John</i>
c. 63v	<i>Alysoun</i>
c. 63v	<i>The Lover's Complaint</i>
c. 64r	<i>Song of the Husbandman</i>
cc. 64va-65vb	<i>The Life of Saint Marina</i>
c. 66r	<i>The Poet's Repentance</i>
c. 66v	<i>The Fair Maid of Ribblesdale</i>
cc. 66v-67r	<i>The Meeting in the Wood</i>
c. 67r	<i>A Beauty White as Whal Bone</i>
cc. 67va-68va	<i>Gilote and Johane</i>

cc. 68va-70rb	<i>Pilgrimages in the Holy Land</i>
c. 70rb-v	<i>The Pardons of Acre</i>
cc. 70va/71ra/71va	<i>Satire on the Consistory Court</i>
cc. 70vb/71rb	<i>The Laborers in the Vineyard</i>
c. 71va	<i>Spring</i>
cc. 71vb-72ra	<i>Advice to Women</i>
c. 72ra-va	<i>An Old Man's Prayer</i>
cc. 72va-73rb	<i>Blow, Northern Wind</i>
c. 73r-v	<i>The Death of Edward I</i>
cc. 73v-74v	<i>The Flemish Insurrection</i>
c. 75ra-b	<i>The Joys of Our Lady</i>
cc. 75rb-va	<i>Sweet Jesus, King of Bliss</i>
c. 75va-b	<i>Jesus Christ, Heaven's King</i>
c. 75vb	<i>A Winter Song</i>
c. 76r	<i>A Spring Song on the Passion</i>
c. 76r	<i>I Pray to God and Saint Thomas</i>
c. 76r	<i>While You Play in Flowers</i>
cc. 76v-77r	<i>Song on Jesus' Precious Blood</i>
c. 77va	<i>Mary, Mother of the Savior</i>
cc. 77vb-78va	<i>Jesus, Sweet Is the Love of You</i>
cc. 78vb-79rb	<i>Sermon on God's Sacrifice</i>
c. 79rb-vb	<i>Stand Well, Mother, under Rood</i>
c. 79vb	<i>Jesus, by Your Great Might</i>
c. 80ra	<i>I Sigh When I Sing</i>
c. 80rb	<i>An Autumn Song</i>
c. 80v	<i>The Clerk and the Girl</i>
cc. 80v-81r	<i>When the Nightingale Sings</i>
c. 81r-v	<i>Blessed Are You, Lady</i>
c. 81va-b	<i>The Five Joys of the Virgin</i>
cc. 82ra-83r	<i>Maximian</i>
c. 83r	<i>Maiden, Mother Mild</i>
cc. 83r-92v	<i>King Horn</i>
cc. 92v-105r	<i>Old Testament Stories</i>
c. 105va-b	<i>Names of the Books of the Bible</i>

pietà nei persecutori;¹²⁰ dall'altra, l'accostamento di *King Horn* e *Assumpcion* suggerisce interessanti chiavi di lettura per la descrizione della bellezza dell'eroe secondo un canone femminile e per un possibile legame percepito tra *King Horn* e letteratura religiosa. La lettura di Brunner appare dunque suscettibile di una revisione che vada nella direzione di uno sguardo d'insieme del codice, più organico e che dia conto del coesistere di convergenze sia profane che sacre fra le tre opere.

Il testo è disposto su due colonne, con un numero di righe per colonna variabile.¹²¹ È leggibile la numerazione, recente, di fogli, in alto a destra sul recto, e di pagine, in basso a destra sul recto. Tendenzialmente il copista pone un punto alla fine di ogni verso e con una certa frequenza trascrive due versi affiancati su una stessa riga, separati da due punti o da un punto e virgola, segnalando il secondo verso con l'enfasi in rosso sulla prima lettera del verso,¹²²

¹²⁰ Cfr. *Floris and Blancheftur*, vv. 1135-1145; peraltro, nella versione anglonormanna dell'opera è esplicitamente detto che a muovere a compassione il tiranno saraceno è proprio la bellezza dei due innamorati, con una ancor più vivida specularità dell'episodio parallelo del *Roman de Horn*.

¹²¹ Per quanto concerne il testo di *King Horn*, il testo è disposto su colonne di 40 rr.; alle cc. 7v-8r su colonne di 38 rr.; alle cc. 8v-10r su colonne di 44 rr.; alle cc. 10v-11r su colonne di 43 rr.; alle cc. 11v-12r su colonne di 42 rr.; alle cc. 12v-13r su colonne di 39 rr.

¹²² È il caso di C 33-38, 83-84, 93-94, 99-100, 121-122, 127-128, 141-142, 163-164, 171-172, 185-186, 213-214, 221-222, 229-230, 269-272, 289-290, 297-298, 415-420, 435-438, 441-442, 445-446, 455-456, 461-478, 485-486, 491-498, 505-512, 519-522, 525-528, 531-534, 547-550, 575-576, 579-586, 635-636, 641-642, 649-650, 667-668, 677-678, 681-686, 695-698, 735-736, 741-750, 775-776, 805-814, 827-834, 843-858, 867-872, 889-896, 899-908, 917-918, 923-930, 933-946, 949-956, 967-970, 975-976, 983-994, 997-1050, 1061-1062, 1067-1072, 1079-1084, 1089-1096, 1099-1100, 1107-1108, 1111-1118, 1125-1126, 1129-1130, 1139-1146, 1155-1158, 1161-1162, 1165-1172, 1175-1178, 1185-1192, 1199-1200, 1213-1220, 1229-1230, 1233-1314, 1317-1334, 1343-1352, 1357-1358, 1361-1370, 1373-1388, 1391-1398, 1401-1402, 1433-1434, 1445-1446, 1451-1456, 1475-1476, 1481-1492, 1495-1498, 1503-1508, 1511-1518, 1521-1526. Per inciso, sull'utilità di segnalare questa peculiarità del codice, si vedano le conclusioni in A.W. Klein, *What's in a Line?: Harley's Horn and the significance of mise-en-page, Part I*, «Medieval Studies Research Blog: Meet us at the Crossroads of Everything», 19 marzo 2019,

salvo sporadiche eccezioni, dove è presente comunque il punto in fine verso a mo' di segnale. Il manoscritto presenta decorazioni uniformi: le lombarde sono in inchiostro blu o rosso e le iniziali di verso sono allineate a sinistra a breve distanza dal resto del verso ed enfatizzate in rosso; l'uso di *litterae notabiliores*, sottolineata Allen, è comune con il ms. Auchinleck, *codex unicus* di *Horn Childe*. Un caso particolare si verifica nella prima riga di c. 6r, su cui sono trascritti i vv. 1 e 41 di *King Horn*, dove ogni iniziale o asta di *h*, *l* e *b* è enfatizzata in rosso, il che è tanto più peculiare in quanto l'incipit del testo sull'Assunzione non presenta il medesimo trattamento (mentre, nota Allen, similmente avviene nel ms. Harley 2253). Si osserva una progressiva semplificazione nel trattamento delle iniziali di paragrafo: se la divisione in paragrafi di *Floris and Blancheflur* alterna lombarde blu e rosse, con l'inizio di *King Horn* a c. 6rb a questo tipo di decorazione si aggiunge l'uso saltuario del segno di paragrafo in inchiostro rosso a sinistra del verso (vv. 56 e 117) e dalla c. 7r i paragrafi sono distinti dal solo uso del segno di paragrafo (con le eccezioni delle lombarde rosse ai vv. 633 e 788).¹²³ Il numero relativamente

<<https://sites.nd.edu/manuscript-studies/2015/05/07/whats-in-a-line-harleys-horn-and-the-significance-of-mise-en-page-part-1/>>; Id., *What's in a line?: Harley's Horn and the significance of mise-en-page, Part 2*, «Medieval Studies Research Blog: Meet us at the Crossroads of Everything», 19 marzo 2019, <<https://sites.nd.edu/manuscript-studies/2015/05/14/whats-in-a-line-harleys-horn-and-the-significance-of-mise-en-page-part-2/>>). I due articoli sono stati poi accorpati e riediti nel più ampio contributo ad opera di K. Kerby-Fulton - A.W. Klein, *Rhymed Alliterative Verse in Mise en page Transition: Two Case Studies in English Poetic Hybridity*, in R.J. Meyer-Lee - C. Sanok (eds.), *The Medieval Literary: Beyond Form*, D.S. Brewer, Cambridge 2018, pp. 87-118.

¹²³ Sono segnati in grassetto i versi che presentano segnali (lombarda, piede di mosca, enfasi sulla prima lettera) sia in Gg.4.27.2 che in Harley 2253, in corsivo i versi che presentano segnali sia in Gg.4.27.2 che in Laud misc. 108, sottolineati i versi che presentano segnali sia in Harley 2253 che in Laud misc. 108, in grassetto corsivo sottolineato i versi segnalati in tutti e tre i manoscritti. Sono stati segnati anche versi differenti ma estremamente vicini (non distanti più di due versi l'uno dall'altro). In merito a questa divisione in sezioni, si vedano le affermazioni di Allen in R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition*, pp. 16-17. In *King Horn* le lombarde rosse e blu sono presenti ai vv. 1, 25, 41, 111, 137, 645 e 799;

ampio di versi segnalati con lombarde e piedi di mosca induce a sospettare un fine grafico-estetico e l'intenzionalità è confermata sia dal coincidere di tali indici con cambi di scena o con punti significativi nella storia o con l'inizio di un dialogo, sia dal fatto che la paragrafazione cade sempre sul primo verso di un *couplet*, rispettando la logica compositiva del testo; come suggerisce Allen, è probabile che l'indicazione fosse legata all'esecuzione del testo. Alla c. 6r, sopra al testo di *King Horn* è presente la titolatura in inchiostro rosso «·horn·» e, similmente, alla c. 13v sopra al testo dell'Assunzione si legge «·assumpcion de notre dame·», preceduto da un segno di paragrafo. Le titolature sono della stessa mano che ha trascritto il corpo dei testi.

Il codice fu trascritto da un unico copista, sebbene siano presenti correzioni minime di un'altra mano alle cc. 12v-13r.¹²⁴ La scrittura è per Parkes e Beadle¹²⁵ un'anglicana formata per le cc. 1r-5v (contenenti il frammento di *Floris and Blancheflur*), mentre le carte seguenti sono in anglicana, *facilis* secondo Allen;¹²⁶ le dimensioni si adattano alla quantità di righe per colonna. Le

i segni di paragrafo sono ai vv. **59**, 125, **175**, **195**, 223, **241**, 285, 309, **321**, **333**, 353, **367**, 399, **411**, 425, **429**, **443**, **463**, 471, **483**, 505, **517**, 541, **561**, 577, 583, **601**, 633, **665**, **685**, **703**, **715**, 755, **789**, **819**, 827, 837, **855**, **867**, **893**, 905, 923, **981**, 1051, 1067, **1105**, **1121**, **1191**, 1211, **1221**, **1229**, **1261**, **1289**, **1347**, **1363**, **1389**, **1417**, **1459**, 1469, **1499**. Sono inoltre presenti dei segni di paragrafo all'interno dei vv. 582 e 1322, a indicare parole facenti parte del verso, ma scritte una riga sotto per carenza di spazio; entrambe le occorrenze cadono in fine colonna.

¹²⁴ Ivi, p. 5: «A Corrector has worked on fols. 12v and 13r; [...] Erasure and correction with darker ink, *secunda manu*, on fol. 12v 10, 11: on 11 *hem apulfis* written over erasure, the þ is atypical of the first scribe; the same second hand has written over felages on the preceding line. A similar darker ink is found in four marks, on the inner margin of fols. 12v and 13r».

¹²⁵ M.B. Parkes - R. Beadle (eds.), *Poetical Works [of] Geoffrey Chaucer: A Facsimile of Cambridge University Library MS. Gg.4.27*, vol. 3, Brewer, Cambridge 1979, p. 68.

¹²⁶ La distinzione proposta dalla sola Allen, che identifica la grafia del *Floris and Blancheflur* come Anglicana formata, è immotivata e quantomeno curiosa data l'ipotesi di un unico copista: a conferma di ciò basti un confronto tra le cc. 5r e 9r, dove la scrittura è egualmente fitta. Cfr. R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition*, p. 4.

abbreviazioni adottate sono: *e* sovrascritta a indicare *ue* e *re*; *i* sovrascritta a indicare *ui* e *ri*; *ur* è segnalato sia con sovrascrittura di *r*, sia con l'abbreviazione usuale; è da notare l'assenza della nota tironiana ad abbreviare la congiunzione coordinativa copulativa. Appare ragionevole collocare la stesura del codice entro la cornice della prima metà del sec. XIV.¹²⁷

L'ipotesi che il copista sia «Anglo-French», come suggerito da Hall, se intesa come geo-localizzazione è priva di solidi argomenti a sostegno e la sua figura rimane avvolta nell'ombra – troppo poco si può dedurre dai testi nel manoscritto. Tuttavia, saltano all'occhio alcune tracce di una competenza linguistica: la titolatura dell'*Assumpcion* è in francese, nonostante il contenuto sia in inglese medio, e sia *King Horn*, sia il *Floris* vantano

¹²⁷ Wissmann collocava la stesura nel 1250 citando Wright, e Hall, nella sua edizione di *King Horn*, situava la mano verso il 1260; si vedano T. Wissmann, *King Horn: Untersuchungen zur mittelenglischen Sprach- und Literaturgeschichte*, K.J. Trübner, Strassburg 1876, p. 1; J. Hall (ed.), *King Horn*, p. x. Invece, il *Catalogue* di Hardwick data la grafia al sec. XIV: C. Hardwick (ed.), *A Catalogue of the Manuscripts Preserved in the Library of the University of Cambridge*, vol. 3, Cambridge University Press, Cambridge 1856, p. 172. Così, nel *Catalogue of Manuscripts Containing Middle English Romances* è proposto il giro d'anni intorno al 1300 e parimenti si legge in *A Manual of the Writings in Middle English 1050-1500* riedito da Burke Severs; si vedano G. Guddat-Figge, *Catalogue of Manuscripts Containing Middle English Romances*, W. Fink, München 1976, p. 100; J. Burke Severs - A. Hartung - P. Beidler (eds.), *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1500*, Connecticut Academy of Arts and Sciences, New Haven CT 1967, p. 145. Parkes e Beadle ascrivono il codice al primo quarto del sec. XIV. Rosamund Allen cita inoltre la tesi di dottorato di P. R. Robinson, *A study of some aspects of the transmission of English verse texts in late medieval manuscripts*, dove si avanza l'ipotesi di una datazione verso la metà del sec. XIV legata alla presenza di una grafia di *r* assimilabile a una gotica universitaria di quel periodo: «[...] there is one unusual feature, and this is the presence of three forms of *r*: the 2-shaped *r*, and the long *r*, and a much used short style *r* resembling that of Parkes plate 15 (i) 1.8, with shoulder stroke preserved, sometimes slightly resembling Parkes plate 16 (ii), which is a gothic university book hand of the mid-fourteenth century, but on the whole neither very like the book hand *r* nor like the form of early secretary». Allen non decide fra le diverse possibilità: si veda R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition*, p. 3.

precedenti anglonormanni. Entrambi sono indizi del concretarsi di un qualche specifico nesso, esistente nel copista o solo nel manoscritto, tra i mondi letterari anglonormanno e medio inglese. Nel sec. XVII, il codice fu accorpato al ms. Gg.4.27.1, un manoscritto del sec. XV contenente opere di Chaucer, mutilo della sua parte finale. I due rimasero uniti in un unico codice fino al sec. XIX, quando Henry Bradshaw separò il fascicolo contenente *King Horn* dalla parte di materia chauceriana. Il manoscritto è interamente digitalizzato e consultabile online presso il sito della Cambridge Digital Library.¹²⁸

Manoscritto di O: il ms. Laud misc. 108 della Bodleian Library di Oxford è un manoscritto pergameneo in folio, mm 280 x 175 (specchio di pagina: mm 230 x 140), composto da circa 243 carte.¹²⁹ Il testo è disposto su una colonna di 44-45 righe, salvo per le cc. 11r-22r, 60v, 198r-99v, 204v-222rb (contenenti *Havelok the Dane* e *King Horn*), dove appare in due colonne. Il codice è miscelaneo e composito, più precisamente bipartito: la parte A comprende le cc. 1-203, la parte B invece le cc. 204-238 (le rimanenti); la parte A inoltre è ulteriormente suddivisa in fascicoli, come suggeriscono il verso di carta lasciato in bianco delle cc. 22 e 110 e lo spazio lasciato a c. 10v dopo l'ottavo testo della miscellanea, ma il numero dei fascicoli è ancora oggetto di discussione; invece, i richiami nella parte B fanno supporre una sua elaborazione in sesterni. Nella parte A del manoscritto sono contenuti testi religiosi: oltre al messale inglese, domina la pre-

¹²⁸ <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-GG-00004-00027-00002/1>> (ultima consultazione: 30/04/2024).

¹²⁹ Cito da A.S.G. Edwards, *Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 108*, p. 25: «The number of leaves in the manuscript is a problem about which there seems little unanimity. The manuscript is now foliated '1-239' but '239' is a modern fly-leaf. Two leaves are numbered '170A' and '170B.' A leaf is missing after fol. 200 and another after fol. 211. In addition, there are at least four stubs, three with visible text, between fols. 1-2, fols. 30-31, fols. 167-68. Another stub, with no visible text, occurs between fols. 231-32».

senza ponderosa del *South English Legendary*, del quale peraltro il ms. Laud misc. 108 offre l'attestazione più antica, una sessantina di testi, cui seguono una raccolta di detti di san Bernardo, una *visio* paolina e la versione in inglese medio della *Disputa tra corpo e anima* (un altro testo gnomico particolarmente apprezzato in area insulare). Nella parte B, troviamo *Havelok the Dane*, seguito, alle cc. 219r-228r, da *King Horn*; dopo *Horn* altri due testi del *South English Legendary*, una vita di sant' Alessio, il poemetto *Somer Soneday*, e poi alcuni frammenti testuali: una lista di attributi di Cristo e della Vergine, una stanza di otto versi e quattro versi di precetti morali. Tutti i testi sono in inglese medio. È importante sottolineare che, sebbene le due parti siano state accorpate nel tardo Trecento, alcuni segnali come una coeva numerazione in rosso dei contenuti e l'uniformità delle decorazioni fanno presupporre che le due parti fossero considerate già prima un insieme coeso, almeno fino al *Somer Soneday*; secondo Robinson, i *romance* presenti nel codice sarebbero stati concepiti già in unità con i primi fascicoli contenenti il *South English Legendary*,¹³⁰ così come sostenuto anche da Murray Evans.¹³¹ Alcuni utili spunti per una lettura organica del codice sono nel volume dedicato di Bell e Couch. Basti per ora sottolineare il legame materiale tra *Horn*, *Havelok*¹³² e la letteratura agiografico-morale in inglese medio.

¹³⁰ Ricavo l'informazione da R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition*, p. 11.

¹³¹ M.J. Evans, "Very Like a Whale"?: *Physical Features and the "Whole Book" in Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 108*, in K.K. Bell - J.N. Couch (eds.), *The Texts and Contexts of Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 108*, pp. 51-70.

¹³² È uso comune, negli studi sulle realizzazioni della *matter of England* e in generale nella manualistica intorno al romanzo in inglese medio, affiancare *King Horn* e *Havelok the Dane*, due storie di giovani principi che seguono entrambe il modello della *exile-and-return tale*, con al loro centro una *liaison* amorosa e un'attenzione ai segni fatali che indicano il destino regale del protagonista, entrambe precoci nel loro apparire sulla scena scritta della letteratura medio inglese.

Il codice presenta decorazioni uniformi, con lombarde blu abbellite da florilegi rossi. Focalizzando l'attenzione su *King Horn*, le iniziali di verso sono allineate a sinistra a breve distanza dal resto del verso ed enfatizzate in rosso.¹³³ Come per C, è facile cogliere il nesso tra la presenza di segnali grafici e il momento della narrazione in cui essi si trovano, decodificando il loro valore enfatico come indicazione di uno snodo testuale; tuttavia, è da osservare come questi punti notabili siano assai meno numerosi che in C. Nel testo di *Horn* sono presenti numerose correzioni, tendenzialmente realizzate espungendo gli errori, mentre le rasure sono infrequenti; alla c. 227v il v. 1416 è trascritto due volte senza segni di correzione. L'uso del digrafo <th> si trova in luogo di <þ> in fine di parola; diversamente da C, è assente ogni tipo di punteggiatura.

Il codice fu trascritto da quattro copisti diversi: un copista A per le cc. 1-200v, scritte in una gotica semiquadrata databile alla fine del sec. XIII; il copista B per le cc. 201-203v, in una diversa gotica semiquadrata dello stesso periodo; il copista C per le cc. 204ra-228rb, dov'è presente *King Horn*, sempre in gotica semiquadrata, ma databile ai primi del sec. XIV; il copista D per le cc. 228v-237v, scritte in un'anglicana del sec. XIV. La c. 238 invece presenta una scrittura di tre diverse mani del sec. XV e dunque è da considerarsi un'aggiunta tardiva. La patina linguistica del manoscritto è collocabile a Ovest dell'Oxfordshire occidentale per la parte A del codice, mentre per la parte B nel Norfolk (per quanto riguarda la lingua di *King Horn*, si veda § 1.2.3), ma non è possibile identificare un plausibile *scriptorium*.¹³⁴ È interessante però osservare come i librai di Oxford fornissero testi sia letterari che di contenuto religioso o legale; ancora più interessante è la

¹³³ Le lombarde sono presenti ai vv. **1**, 33, 95, 165, 215, **250**, 393, **479**, 514, 659, 776, **934**, 958, 1042, 1104, 1195, **1264**, 1286, **1304**.

¹³⁴ La foliazione secondo Da Rold porta alcuni indizi in favore di Oxford; si veda O. Da Rold, *Codicology, Localization, and Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 108*, in C.M. Meale - D. Pearsall (eds.), *Makers and Users of Medieval Books. Essays in Honour of A.S.G. Edwards*, D.S. Brewer, Cambridge 2014, pp. 48-59.

presenza di annotazioni in anglonormanno sul codice, che fa pensare a lettori francofoni per *King Horn*.¹³⁵ A questo si lega anche l'osservazione di Guddat-Figge,¹³⁶ riportata da Allen, secondo la quale il testo sarebbe trascritto secondo usi ortografici anglonormanni. Il codice è interamente digitalizzato e consultabile presso il sito della Bodleian Library.¹³⁷

Manoscritto di L: il ms. Harley 2253, conservato presso la British Library di Londra, è un manoscritto pergamenaceo in folio, mm 280-290 x 190 (specchio di pagina: mm 215 x 145), composto da 1+142 carte, divise in quindici fascicoli. Il testo è disposto per le cc. 1r-48v su due colonne da 49 righe, per le cc. 49r-142v presenta invece un andamento variabile da una a due colonne e un numero variabile di righe per pagina, a seconda del contenuto trascritto. Il codice è miscelaneo e composito, anche in questo caso bipartito: le cc. 1-48 presentano una collezione di testi agiografici in anglonormanno e le cc. 49-142 testi di varia natura, in medio inglese, anglonormanno e latino; oltre a questa suddivisione macroscopica, il codice è diviso in sette opuscoli (due più cinque),¹³⁸ corrispondenti alle cc. 1-22, 23-48, 49-52,

¹³⁵ Si veda anche R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition*, p. 11: «Oxford booksellers supplied literary items (in French, in that instance) as well as legal and pious material [...] there is a French rubric on fol. 64 (and in the margins of 65v, 66r and 66v). Scraps of French, interlined with text, in both red and black, occur on fol. 203v (prayer by scribe). The French marginal annotation in *Horn* may also indicate that this version of the poem was copied for a circle of French speakers, perhaps a later generation of the same Anglo-Norman lawyers and educated men who bought books like the Anglo-Norman *Horn* and *Lais* of Marie de France from Oxford bookshops».

¹³⁶ G. Guddat-Figge, *Catalogue of Manuscripts Containing Middle English Romances*, p. 283.

¹³⁷ <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/c5438c30-71dd-4cec-ac59-eb1e5a11f2a4/>> (ultima consultazione: 30/04/2024).

¹³⁸ Cfr. S.G. Fein (ed.), *The Complete Harley 2253 Manuscript*, vol. 1, p. 5: «We cannot assert that the Ludlow scribe's textual productions ever circulated in multiple booklets. Individual articles did get copied, however, into booklets in the manuscript's early making, even if only at the scribe's desk. [...]

53-62, 63-105, 106-133, 133-142, circolanti come tali al tempo della copiatura dei cinque opuscoli posteriori, cc. 49-142, all'interno dello stesso *scriptorium* e riuniti al termine della copiatura con i due opuscoli seriori, cc. 1-48.

Riepilogare il contenuto del manoscritto è poco fruttuoso, data la quantità e varietà di materia testuale che lo compone. Interessa qui sottolineare la compresenza di testi anglonormanni, latini e in inglese medio, una commistione in cui si alternano con naturalezza testi agiografici, morali, didascalici, d'intrattenimento, anche trilingui (come si vede nel *Dum ludis floribus* a c. 76r), con un particolare gusto nel riferirsi al genere femminile: si passa dai racconti licenziosi ai castigati *contemptus mundi*, dalle canzoni d'amore agli inni mariani. Per quanto riguarda *Horn*, incuriosisce il fatto che si trovi preceduto da una traduzione in inglese medio dell'elegia I di Massimiano, dove lo splendore della giovinezza contrasta con il disfacimento della vecchiaia,¹³⁹ e da un'invocazione alla Madonna, *Mayden, moder milde*, in versi francesi e inglesi alternati, affinché la Vergine protegga l'orante dalle cattive intenzioni altrui, dalla *shome* e dalla *tresun*, richiamando Giuda e Pilato; in seguito troviamo una raccolta anglonormanna di storie tratte dall'Antico Testamento, tra le quali spicca, essendo anche posto in primo piano, il racconto di Giuseppe, tradito dai fratelli, ma provvidenzialmente riscattato dal dono divino di saper interpretare i sogni. Per quanto concerne la logica compositiva del codice nel suo complesso, tre voci, Carter Revard, Theo Stem-

The booklet makeup yields tangible clues as to the two main scribes' local purposes. In particular, it begins to reveal rationales that underlie the Ludlow scribe's anthologizing impulses, showing how he arranged texts with an eye to clustering topics, themes, and/or antithetical arguments inside units smaller than the whole book».

¹³⁹ Fein evidenzia inoltre la similarità tra l'incipit di *Horn* e *Maximian*: da una parte «Alle heo ben blype / Pat to my song ylype / A song Ychulle ou sin-ge / Of Allof þe gode kyng», dall'altra «Herkneþ to my ron / As Ich ou telle con»; Id., *Compilation and Purpose in MS Harley 2253*, in W. Scase (ed.), *Essays in Manuscript Geography: Vernacular Manuscripts of the English West Midlands*, Brepols, Turnhout 2007, p. 86.

ler e Susanna Greer Fein, hanno tentato di districare il groviglio che si mostra nel ms. Harley 2253. Se Revard enfatizza la disposizione in molti casi ossimorica dei testi, così che il copista giustappone frequentemente opere di segno opposto,¹⁴⁰ Stemmler, pur ribadendo l'assenza di un principio ordinale complessivo, segnala diversi gruppi testuali ove è ravvisabile una logica d'insieme,¹⁴¹ mentre Fein mette in luce numerosi richiami tra i testi, tra i quali sono particolarmente interessanti i nessi di natura linguistica e performativa.¹⁴² Per quanto riguarda il presente lavoro, è da considerare che la suddivisione in opuscoli offre una strutturazione macroscopica che non appare casuale: gli opuscoli 1 e 2 contengono opere scritturali o agiografiche; l'opuscolo 3 è a contenuto eminentemente didascalico; l'opuscolo 4 sviluppa principalmente il contrasto malinconico tra materia e spirito, nelle sue implicazioni temporali e atemporali; l'opuscolo 7 riporta soprattutto orazioni. Più intricata è la faccenda per quanto riguarda gli opuscoli 5 e 6, dove il materiale, oltre che vario, è più abbondante, occupando metà del manoscritto. Tuttavia, per contrasto e analogia, due elementi strutturali saltano all'occhio: da una parte, rispetto agli altri opuscoli, la presenza pervasiva di testi secolari, a basso grado anagogico e didascalico; dall'altra un andamento che descrive una traiettoria sinusoidale, un saliscendi che prima culmina nel profano e poi nel sacro (si confronti con i contenuti dell'opuscolo 5 in *Tab. 1.2*). Quest'ultimo è un dato particolarmente interessante, considerando che *King Horn* è trascritto verso la fine dell'opuscolo 5 e che tale ordinamento pare specchiarsi nell'organizzazione complessiva della miscellanea.

¹⁴⁰ C. Revard, "Gilote et Johane": an interlude in *B.L.MS. Harley 2253*, «Studies in philology», 79 (1982), pp. 122-146; Id., *Oppositional Thematics and Metanarrative in MS Harley 2253, Quires 1-6*, in W. Scase (ed.), *Essays in Manuscript Geography*, pp. 95-112.

¹⁴¹ T. Stemmler, *Miscellany or anthology? The structure of medieval manuscripts: MS Harley 2253, for example*, in S.G. Fein (ed.), *Studies in the Harley Manuscript*, pp. 111-121.

¹⁴² S.G. Fein, *Compilation and Purpose in MS Harley 2253*.

Alle cc. 83r-92v, il testo di *King Horn* appare disposto su una colonna con due versi affiancati per ogni riga, separati da una virgola. Sono presenti delle virgole, talvolta punti, alla fine di circa la metà dei versi pari, che ammontano a 305 versi. I vv. 917-918 sono stati aggiunti in margine al testo, stessa mano, ma in caratteri più piccoli. Sono presenti lombarde in rosso e blu e piedi di mosca rossi lungo tutto il codice, esclusa la prima parte dove diverse capitali non sono state rifinite con il colore; nel testo di *King Horn*, le iniziali di verso sono enfatizzate in rosso, talvolta coincidenti con i piedi di mosca.¹⁴³ La quantità di segnali qui è superiore a C e O, ma la logica distributiva appare la stessa: snodi narrativi, dialoghi o apparizioni di personaggi salienti. Le aste delle lettere slanciate nel primo rigo di ogni facciata sono enfatizzate con lo stesso inchiostro nero usato nel corpo del testo.

Si possono individuare tre copisti per il codice: un copista A per la prima parte, la più antica, del manoscritto, trascritta in una gotica semiquadrata formata; un copista principale B per la seconda parte, posteriore, trascritta in anglicana; un terzo copista C che è autore delle istruzioni sull'arte decorativa presenti alla c. 52v, scritte in un'anglicana formata. Sul copista B, il cosiddetto *Ludlow scribe* o *Harley scribe*, la cui mano è riconosciuta come artefice anche del ms. Royal 12.C.xii e del ms. Harley 273, en-

¹⁴³ Queste *litterae notabiliores* sono presenti ai vv. **1**, 87, **179**, 271, 299, 305, 351, 381, 395, 405, **433**, **447**, **489**, 491, **519**, 521, 577, 593, **597**, 603, 609, 653, **687**, 697, **703**, **715**, 725, 773, 787, 863, **865**, 917, 947, 951, 959, 969, **991**, *1017*, 1037, *1069*, 1103, **1107**, **1117**, 1149, *1161*, **1197**, 1201, 1219, **1229**, **1237**, 1243, *1255*, **1271**, 1285, **1297**, 1317, 1359, 1361, 1363, 1365, **1381**, **1435**, 1437, 1439, 1441, 1443, 1455, 1457, **1477**, 1509, 1541; da segnalare che, alle cc. 87r-89v e 90v-92r, tutti i versi iniziali di pagina hanno la prima lettera enfatizzata in rosso (sono i vv. 609, 697, 787, 865, 951, 1037, 1201, 1285, 1365 e 1443) e così, al v. 1 e nel primo o nei primi due versi delle cc. 87r, 88v, 90v e 91r, tutte le lettere con aste sono enfatizzate in rosso. I piedi di mosca sono invece ai vv. **1**, **59**, 87, 121, 159, **179**, **203**, *247*, 281, **329**, **339**, **371**, **417**, *467*, 511, 531, **561**, 617, **667**, **687**, **703**, 745, 773, **795**, **827**, 857, **877**, *907*, 925, 969, **991**, *1017*, 1035, *1069*, 1095, **1117**, 1149, *1161*, **1197**, **1229**, **1271**, **1297**, 1317, **1357**, **1381**, 1391, **1403**, 1431, 1443, **1477**, 1501, **1519**, 1533.

trambi conservati presso la British Library di Londra, si è abbondantemente scritto; per una sintesi, cito da Fein:

We may readily surmise that his training was in Latin, religion, and law, subjects that all point to a clerical education. A distinct taste for secular performance pieces suggests his additional role as a master of entertainments, no doubt as a speaking reader, possibly even as a performer or director of others in performance. [...] Oral delivery is often announced from the start, and such openings surely indicate real occasions and are not just literate convention. [...] The scribe seems to have held some particular political leanings, which were probably common to his region [...] Of course, it may be that the scribe's social attitudes were also shaped to please a patron; [...] If an externally directed pattern is perceptible here, it runs toward edification and instruction. It would seem likely that the Ludlow scribe had some responsibility in the inculcation of manners and learning for a male heir or heirs in a well-bred, perhaps aristocratic setting. In this environment, he, his charges, and his patrons were accustomed to interact with one another in Anglo-Norman. Toward household members, his duties must also have included spiritual guidance, as from a professional chaplain. The inclusion of the adventure stories of *King Horn* in the Harley manuscript [...] seems well explained as directed toward an audience of boys whose morals were to be shaped by a clerical tutor or schoolmaster.¹⁴⁴

Riporto anche l'immagine offerta da Allen:

The Harley scribe must have been an interesting man; he was intelligent, and knew romances generally; he also knew by heart a better version of *KH* [*King Horn*] than the one in his exemplar. His individual rewriting does emerge, once one has isolated the authorial idiom, but many of his unique readings are still likely to be right. This is partly through his access to the better copy, but it is partly to be explained by the man's intelligence: he guessed, and his guesses were right. Moreover, in spite of being a westerner (or at least, living in Herefordshire), he very often retains the London dialect of the original.¹⁴⁵

Per quanto riguarda la datazione e la provenienza del codice, il lavoro di Revard ha fissato un punto fermo nella ricerca: convince la sua ricostruzione, secondo la quale l'*Harley scribe* trascrisse la sua parte del codice tra il 1330 e il 1340, nell'area di

¹⁴⁴ S.G. Fein (ed.), *The Complete Harley 2253 Manuscript*, vol. 1, pp. 9-10.

¹⁴⁵ R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition*, p. 62.

Ludlow, nello Shropshire, forse per la ricca famiglia dei Ludlows di Stokesay.¹⁴⁶ Il manoscritto è interamente digitalizzato e consultabile presso il sito della British Library.¹⁴⁷

Passando ora alla stemmatica, il tipo di lavoro comparativo e ricostruttivo richiesto da *King Horn* diverge notevolmente da quello sviluppato per il *Roman de Horn*. In primo luogo, i tre testimoni che possediamo sono tutti integri, cosicché il confronto tra testimoni non si attua più solo per una ridotta percentuale comune del testo; tuttavia, in secondo luogo, questo si dà insieme ad un elevato tasso di varianza, ossia il numero di lezioni adiafore sorpassa ampiamente quello degli errori patenti. È soprattutto l'attenzione a questo secondo aspetto che individua nella storia critica l'evolversi delle considerazioni stemmatiche su *King Horn*: nella difficoltà di stabilire i rapporti tra codici, le soluzioni ecdotiche proposte ondeggiavano fra posizioni alternative, come il peso nella ricostruzione di un impianto lachmanniano, o viceversa uno più tendente, nei risultati, alla scuola del *codex optimus*, ovvero il prospettare un peso maggiore o minore della tradizione orale.

Quattro sono i principali tentativi di ricostruzione stemmatica: ciascuno di questi porta in sé una propria idea di trasmissione, più o meno valorizzante la componente orale, e un accento personale di metodo nella *recensio*. Da una parte, Theodor Wissman¹⁴⁸ spiega la compresenza di omogeneità e di lezioni singolari ipotizzan-

¹⁴⁶ C. Revard, *Scribe and provenance*, in S.G. Fein (ed.), *Studies in the Harley Manuscript*, pp. 21-109. Per una sintesi, cfr. S.G. Fein (ed.), *The Complete Harley 2253 Manuscript*, vol. 1, pp. 8-12. È da segnalarsi anche la precedente localizzazione ad opera di Ker, il quale collocava paleograficamente il codice in uno *scriptorium* di Hereford – comunque in un'area relativamente prossima a Ludlow; si veda N.R. Ker (ed.), *Facsimile of British Museum MS. Harley 2253*, Oxford University Press, Oxford 1965.

¹⁴⁷ <http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_2253_f001r> (ultima consultazione: 18/03/2022).

¹⁴⁸ T. Wissmann, *Untersuchungen*, pp. 3-7; Id. (ed.), *Das Lied von King Horn*, pp. ii-xiii.

do una tradizione orale operante e che i codici a noi giunti siano di fatto delle edizioni per *minstrels*, fortemente influenzate dall'uso, «Textbücher verschiedener Spielleute». Pur avendo stabilito uno stemma, lo studioso osserva comunque che il numero elevato di lezioni adiafore rende difficile la ricostruzione dell'originale.¹⁴⁹ Invece, pur proponendo uno stemma simile a quello di Wissman, Joseph Hall¹⁵⁰ diminuisce drasticamente il peso della tradizione orale, ragionando nella prospettiva di una trasmissione solo manoscritta. Ne risulta una semplificazione, con la comparsa delle bipartizioni lachmanniane, distinguendo in particolare LO da C. In generale, Hall osserva che la linea di OL offre tendenzialmente delle lezioni *faciliores* rispetto alle *duriores* di C e si mostra assai prudente nell'inferire interrelazioni tra i manoscritti sulla base di quelle che ritiene potrebbero essere in buona parte coincidenze; i copisti, a suo dire molto liberi nel trattare le loro fonti manoscritte, avrebbero potuto modificare la lezione del testo copiato attingendo a un «common stock of tags and conventional phrases». Le valutazioni di Hall soffrono di due pecche: l'asistematicità, ossia il fatto di non tradursi mai nella definizione di un *usus scribendi* dei testimoni, e l'idea codicocentrica che sottende tutta la ricostruzione ecdotica dello studioso. La provocatoria ricostruzione proposta nel 1940 da Walter French¹⁵¹ è un caso particolare nella tradizione critica su *King Horn*, poiché le ragioni che lo portano

¹⁴⁹ Questa ricostruzione venne accolta da George McKnight nella ristampa da lui curata dell'edizione di *King Horn* di Lumby e, nello stesso anno, anche da Lorenz Morsbach: si vedano J.R. Lumby - G.H. McKnight (eds.), *King Horn, Floris and Blancheflur, the Assumption of Our Lady / First Edited in 1806 by J. Rawson Lumby and Now Re-Edited from the Manuscripts, with Introduction, Notes, and Glossary by George H. McKnight*, Kegan Paul, Trench, Trübner for the English Dialect Society, London 1901, p. xxix; L. Morsbach, *Die angebliche Originalität des frühmittelenglischen "King Hörn" nebst einem Anhang über anglofranzösische Konsonantendehnung*, in s.e., *Beiträge zur romanischen und englischen Philologie / Festgabe für Wendelin Foerster, zum 26. oktober 1901*, M. Niemeyer, Halle a.S. 1902, pp. 330-331.

¹⁵⁰ J. Hall (ed.), *King Horn*, pp. x-xv.

¹⁵¹ W.H. French, *Essays on King Horn*, Cornell University Press, Ithaca 1940.

a rivedere gli stemmi disegnati da Wissman e Hall sono metriche: leggendo il poema come fosse strutturato in trimetri, French osserva che C è il testimone nel quale è presente il maggior numero di irregolarità, in genere corrette in O e L, concludendo che la lezione di L sia sostanzialmente la migliore tra quelle a noi tradite. L'impostazione e i risultati di questo studio non sono condivisibili,¹⁵² ma alcune osservazioni isolate rimangono comunque valide: in particolare, il ritorno della trasmissione orale come fattore ineludibile e l'esigenza di conciliare i risultati dell'analisi con uno stemma economico. Allen, nella sua edizione critica,¹⁵³

¹⁵² French sostiene che C sia inferiore agli altri testimoni non solo sul piano metrico, ma anche per il senso più oscuro; per l'assenza di versi presenti negli altri due testimoni; per l'ordine di alcuni microepisodi, come il mancamento di Athulf al momento dell'esilio di Horn, che in C si verifica mentre l'eroe è già in viaggio; per la presenza di un numero più alto di errori in rima; per le forme «not phonetic». Gli argomenti di French, pur numerosi, non convincono: riguardo al senso più oscuro di C, l'unico esempio che lo studioso menziona, ossia C 427 «Armes heo gan buze» contro L 431 «armes bigon vnbowe», è, a mio avviso, una *lectio durior* di C, dove *bouen* è attestato dal *Middle English Dictionary* anche come «flettere circolarmente, stringere», con esempi congruenti alla lezione di C; i versi assenti in C sono gli stessi che erano stati considerati delle sterili aggiunte tardive da Wissman e Hall, un parere che French non discute; il diverso ordine di episodi non è, in nessuno dei casi citati, un errore palese; gli esempi adottati di errori in rima, *stunde : londe*, *stonde : hounde*, *heirs : pris*, sono giustificabili considerando il dialetto di C; infine, in merito alle forme «not phonetic», French non chiarisce in riferimento a quale standard, o, se non altro, a quale dialetto, tali lezioni di C sarebbero errate. Le conclusioni sull'autore di *King Horn* come artista devoto alla metrica sono ombre proiettate dai presupposti che informano lo studio, presupposti che consistono nell'idea che lo studioso aveva del testo, più che nell'analisi obiettiva dei testimoni. Come nota lo stesso French, l'impressione che si ha leggendo questa ricostruzione basata sulle ipotesi metriche sopra descritte è che essa «may seem to be reasoning in a circle - the hypothesis is derived from the text; yet if the text contradicts the hypothesis, it must be revised to accord with it», con la precisazione che il secondo membro del *dicolon* non ha luogo nel lavoro di French.

¹⁵³ R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition*, pp. 24-99. Segnalo anche l'esistenza di una tesi di dottorato del 1981 che purtroppo non mi è stato possibile consultare: L.B. Church, *An edition from the Middle English manuscripts of the medieval romance King Horn*, Doctoral Thesis, University of Lancaster, Lancaster 1981.

riepiloga alcune caratteristiche della tradizione che rendono difficile la ricostruzione: la brevità del testo; la scarsità di testimoni; il gusto popolare del racconto, a cui si associano sia il fatto che, secondo Allen, i codici non siano stati copiati in uno *scriptorium* monastico o comunque particolarmente sorvegliato, sia l'importanza della memoria nella trasmissione di una narrazione popolare; infine, la presenza di elementi formulaici o topici propri del genere del romanzo. Questo ultimo elemento, in particolare, mette in guardia da una predilezione indiscriminata per la *lectio durior*, con cui si rischierebbe di rigettare una formula originale per la sua banalità, favorendo una forma forse più elaborata, ma comunque successiva. Secondo la studiosa, la tradizione ridotta e incline alle varianti impedisce la ricostruzione di uno stemma attendibile. Ad ogni modo, la valutazione dei testimoni è concorde con Wissmann e Hall: C trasmette la lezione più corretta, nonostante la tendenza del copista a riscrivere il testo originale dove non di suo gusto o a suo avviso poco chiaro; L è opera di un copista colto (descrizione che ben s'attaglia all'*Harley scribe*), il quale emenda congetturando con acume, talvolta eccedendo, e insieme conserva alcuni errori e lezioni che appaiono banalizzazioni; infine, O è frutto di un copista in genere sciatto e facile ai fraintendimenti, per quanto si mostri attento al metro. Tutti i testimoni sono copie e non ci sono *codices descripti*. Operativamente, la studiosa imposta la sua ricostruzione sul valore delle varianti in relazione al loro insieme, adottando dunque un metodo eclettico,¹⁵⁴ vale a dire «their intrinsic lexical, syntactic and logical value when compared with each other and the likelihood of one of them being the source of the others (*durior lectio*) or a closer approximation to a no longer extant original reading», tentando di ricostruire così un *usus scribendi*. Secondo il parere di Allen, tutti i copisti mostrano un grado elevato di libertà nel

¹⁵⁴ Rimando, per le implicazioni teoriche del metodo, a P. Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino 72, Pàtron, Bologna 2012², p. 128.

trattare il materiale ricevuto, con una tendenza costante verso la comprensibilità del testo finale (la studiosa parla di «‘rationally transmitted’ tradition»), con la conseguenza di supporre in un numero notevole di casi una diffrazione *in absentia*. Da segnalarsi poi il caso di L, per il quale la studiosa ipotizza un manoscritto relativamente corrotto e il contributo della memoria del copista che conosceva una versione migliore della storia. Inoltre, sostiene che l’originale contenesse rime in luogo di gran parte delle assonanze che si trovano nei testimoni e dunque considera corrette le varianti che, in luogo di una assonanza, hanno una rima; dietro questa tesi è facile leggere le istanze metriche di French.

La questione della trasmissione orale di *King Horn* merita qualche accenno più preciso, visto il suo forte legame con l’idea di *usus scribendi*.¹⁵⁵ Nel loro studio del 1982, dal titolo *Jongleur*, William Quinn e Audley Hall hanno cercato di dare prova di un sistema compositivo-improvvisativo dei cantori professionisti che sarebbero stati i principali esecutori dei testi profani medievali in versi. Le indagini sull’incidenza dell’oralità nella creazione e diffusione delle opere medievali passa giocoforza attraverso un’indagine stilistica, e uno degli strumenti tendenzialmente associati alla performance, almeno da Parry-Rychner-Lord in poi, è la formula. L’esistenza di un repertorio formulare fisso è un luogo comune per la letteratura volgare medievale – per quella in inglese-

¹⁵⁵ Si dà notizia in particolare dello studio di McGillivray e di Quinn e Hall, ossia W.A. Quinn - A.S. Hall, *Jongleur: A Modified Theory of Oral Improvisation and Its Effects on the Performance and Transmission of Middle English Romance*, University Press of America, Washington 1982, in particolare al cap. IV; M. McGillivray, *Memorization in the Transmission of the Middle English Romances*, Garland, New York - London 1990, pp. 24-27, 123-130, 134-137. Ad ogni modo, per quanto *Jongleur* e il lavoro di McGillivray siano i due che con più ampiezza e pervicacia analitica considerano la questione dell’oralità in *Horn*, non sono gli unici: segnalano anche K. Brunner, *Middle English Metrical Romances and Their Audience*; J.R. Hurt, *The texts of King Horn*, «Journal of the Folklore Institute», 7, n. 1 (1970), pp. 47-59; A. Taylor, *Fragmentation, Corruption, and Minstrel Narration: The Question of the Middle English Romances*, «The Yearbook of English Studies», 22 (1992), pp. 38-62.

se medio, l'indagine più ricca ancora oggi è di Baugh, in *Improvisation in the Middle English Romance*, del 1959.¹⁵⁶ Proprio sui lavori di Baugh, Quinn e Hall fondano la propria indagine, che ha lo scopo di dimostrare la priorità, nella tecnica giullaresca, di un repertorio di parole rima rispetto all'uso di formule; la dimostrazione è svolta tramite un'analisi statistica delle rime in *Horn*, eletto a caso esemplare. Sulle implicazioni stilistiche dell'analisi di Quinn e Hall, già intuibili, si parlerà in più avanti. Sono invece da scartare i suggerimenti ecdotici che Quinn e Hall traggono dalla loro analisi quantitativa delle rime di *Horn*,¹⁵⁷ che peraltro

¹⁵⁶ A.C. Baugh, *Improvisation in the Middle English Romance*, «Proceedings of the American Philosophical Society», 103, n. 3 (1959), pp. 418-454.

¹⁵⁷ Lo studio non convince nel voler provare che i tre testimoni siano trascrizioni di esecuzioni dal vivo: se l'impiego pervasivo di un repertorio rimico è indizio di un repertorio tipicamente orale, è però un passo troppo lungo dedurre che i testimoni siano tanto più "oralmente connotati" quanto più incidente è l'uso di questo repertorio rimico. Non convince l'uso del dato statistico come prova di una tecnica compositiva incentrata su un repertorio di parole rima; allo stesso modo, non convince affatto l'affermazione che, se nell'80% circa dei versi si trovano rime ricorrenti con una media o alta frequenza, allora l'80% del testo si dimostra essere improvvisato. Non si può dire che parole rima facili o frequenti corrispondano di necessità a una creazione estemporanea: se l'improvvisazione ragionevolmente si avvaleva di questo repertorio, è altrettanto vero che esso fu mutuato anche dalla composizione "a tavolino". La formula è indizio di oralità, ma non prova alcunché in merito alla composizione e all'esecuzione di un testo; La teoria improvvisativa applicata da Baugh ai romanzi in inglese medio, per cui la variazione testuale e la formula tendono a coincidere in opere che sono testimonianza di performance vocali, è valida nella misura in cui non la si prende come assoluto e la si circoscrive all'analisi delle varianti; è infatti tanto più falsante quanto più genera una dicotomia netta fra scritto e orale e quanto più pretende di essere descrittiva del testo e della sua tradizione anche nelle sue parti invariate, dato che i moduli dell'oralità appaiono anche nella composizione scritta. Su questo, si veda M. McGillivray, *Memorization in the Transmission*, pp. 15-16. Lo stesso discorso vale per le parole rima. Ma queste possono essere anche considerazioni accessorie: la smentita sostanziale alle argomentazioni dei due studiosi è data dal fatto che molte di quelle che Quinn e Hall identificano come rime di repertorio, perché presenti in tutti e tre i testimoni, corrispondono di fatto a lezioni comuni, per le quali è ben più economico supporre una coincidenza con la lezione originale piuttosto che una poligenesi dovuta all'improvvisazione su uno stesso bagaglio di parole

avrebbe richiesto che ogni possibile errore di copia fosse spiegabile in maniera convincente come errore di trascrizione – quanto manca nelle argomentazioni dei due studiosi. Rimangono invece persuasive l'idea di una trasmissione almeno in parte orale di *King Horn* e le osservazioni sulle differenze tra i manoscritti, tra i quali C spicca per una maggior frequenza di parole rima possibilmente di repertorio – o perlomeno, rettificando il *bias*, condivise con gli altri testimoni. Più solide le osservazioni di McGillivray in *Memorization in the transmission of the Middle English romances*. Lo studioso si occupa di dimostrare l'incidenza della memoria nella tradizione dei *romances* in inglese medio (prendendo quattro casi esempio, tra i quali *King Horn*), osservando come alcune varianti testimoniate si spieghino ragionevolmente solo come conseguenze di una trasmissione mnemonica, soprattutto gli spostamenti di versi da un luogo a un altro nel testo: questi spostamenti, quanto più i luoghi testuali sono lontani e quanto più appaiono privi di valore semantico, tanto più sono interpretabili come *lapsus*, inganni cerebrali o tentativi, realizzati all'impronta, di riempire dei vuoti nel ricordato – possibilmente, nella visione dello studioso, durante un'esecuzione.¹⁵⁸ Le occorrenze probanti elencate da

rima. In altre parole: nella loro indagine, Quinn e Hall mescolano varianti e versi condivisi dai testimoni trattandoli come equipollenti sul piano statistico (un caso da manuale di distorsione), con esiti che inficiano irrimediabilmente i risultati del lavoro.

¹⁵⁸ Uno dei punti meno persuasivi della altrimenti brillante ricostruzione di McGillivray è la sua insistenza sulla dicotomia menestrello/copista, che per lo studioso coincide con il binomio esecuzione orale/trascrizione – con la conseguenza che la dimensione mnemonica della trasmissione si attuerebbe solo come performance giullaresca. In questo gioco di tesi e antitesi mi pare che, da una parte, si dia per scontato un uso di copiare per brani ristretti, facendo poco affidamento sulla memoria e molto sull'occhio. Questo presuppone una cura da parte del copista che i risultati spesso smentiscono. Inoltre, l'idea di copista sottintesa da McGillivray è appiattita sulla professione, oscurando così il soggetto storico. Infatti, oltre al cantore per mestiere, almeno un'altra figura poteva facilmente mandare a memoria un testo come *King Horn*, relativamente breve e di ampia diffusione, ossia spesso recitato: l'uomo tra il pubblico, fermo ad ascoltare, seduto, che chiacchierava o mangiava, ma che, a forza di risen-

McGillivray convincono e la sua tesi giunge dunque a confutare definitivamente la visione codicocentrica presupposta da Hall e, nelle parole dello studioso, anche da Allen.¹⁵⁹ Oltre a notare che

tire le stesse formule e le stesse storie, probabilmente ne aveva assimilato una buona parte. È la fenomenologia del *Miller* chauceriano. Non è improbabile che il copista potesse essere un uditore di romanzi e gesta; e dunque, non è impossibile che il copista potesse trarre dalla propria memoria interi distici, anche durante la copia di passi magari lunghi, oppure potesse sovrapporre la memoria passata alla memoria di lavoro durante la trascrizione, nel secondo passaggio dei quattro descritti da Vinaver e che tanta importanza riveste nella formulazione delle tesi di McGillivray; si veda E. Vinaver, *Principles of textual emendation (with an appendix: Lancelot's two steps)*, in C. Kleinhenz (ed.), *Medieval Manuscripts and Textual Criticism*, North Carolina studies in the Romance languages and literatures 4, University of North Carolina. Department of Romance Languages, Chapel Hill NC 1976, pp. 139-166. Questo è anche ciò di cui parla Allen quando scrive: «I do not think that memorial contamination of copy which introduced errors into the tradition is to be distinguished in its effect from possible memorial corruptions which might have been introduced into the tradition by oral transmission, if this ever occurred», R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition*, p. 34. Infine, perché avvenissero i fenomeni mnemonici descritti da McGillivray, non occorre la memorizzazione dell'intero testo: bastava il ricordo di un certo numero di distici salienti, o per contenuto, o per pregnanza stilistica. Quando si legge in McGillivray che «the memorization of long narrative poems is not something that can be accomplished without a great deal of effort, and especially not in the course of listening to one or two recitations», viene alla mente, per chiudere con un esempio un poco faceto, l'aneddoto riportato da Christopher Tolkien quando, da bambino, ascoltava suo padre raccontargli le primissime versioni di quello che sarebbe poi diventato *Lo Hobbit*: «He [Michael, il fratello più giovane di Christopher] also remembered that I (then between four and five years old) was greatly concerned with petty consistency as the story unfolded, and that on one occasion I interrupted: 'Last time, you said Bilbo's front door was blue, and you said Thorin had a gold tassel on his hood, but you've just said that Bilbo's front door was green, and the tassel on Thorin's hood was silver'; at which point my father muttered 'Damn the boy,' and then 'strode across the room' to his desk to make a note»; J.R.R. Tolkien, *The Hobbit*, Harper Collins Publishers, London 1991, p. vi.

¹⁵⁹ McGillivray si sofferma con particolare enfasi sull'espressione di Allen a p. 1 dell'edizione, dove la studiosa scrive che le «extant versions are the results of 100 years of scribal debasements». Questo contrasta con l'ipotesi di datazione suggerita dalla stessa Allen cinque anni dopo (di cui si parlerà più avanti) in un articolo che McGillivray non menziona. Tuttavia, va detto, lo studioso stesso ammette che 'spera di non aver frainteso le posizioni di Allen' (M.

quest'ultima «takes it as axiomatic that the original text of King Horn rhymed well», un'eredità irriflessa, come già osservato, di French, con la conseguenza che «many lines appear to have been emended on purely metrical grounds in her edition», McGillivray porta due obiezioni di rilievo. Da una parte, non ritiene significative le letture di L reputate da Allen come indice di una fonte mnemonica di qualità superiore rispetto all'antigrafo, scartando dunque l'ipotesi di una duplice fonte per il testimone; una valutazione a mio avviso discutibile, dato che gli argomenti, per quanto relativamente puntuali, si limitano alla negazione delle affermazioni di Allen. Dall'altra parte, traendo le conclusioni della sua tesi generale, contesta la realtà concreta degli archetipi ipotizzati anche da Allen.¹⁶⁰ La conclusione di McGillivray è che «the very goal of the critical edition is theoretically as well as practically unattainable». Queste parole pongono forse su un piedistallo troppo elevato le tracce di alterazione mnemonica segnalate dallo studioso, presenti e diffuse ma determinanti l'esito testuale nel suo insieme solo fino a un certo punto.

Tuttavia, questa conclusione collima con i due argomenti in merito ai quali le osservazioni di Allen (e dunque la ricostruzione stemmatica ad ora più attendibile) sono meno solide, due *tibici-*

McGillivray, *Memorization in the Transmission*, p. 131, nota 4). In un articolo del 1984 e questo invece considerato da McGillivray, Allen già scriveva che «at least forty years of [...] inaccurate copying and oral transmission lie between the poet's original and the earliest MS now extant». R. Allen, *Some Textual Cruces in King Horn*, «Medium aevum», 53 (1984), p. 73.

¹⁶⁰ M. McGillivray, *Memorization in the Transmission*, p. 129: «It no longer makes sense to talk about reconstruction of the archetype [...] when the archetype itself (and some later versions of the text) may have been stored, not as letters on parchment or paper, but as bio-chemically encoded information in the cells of a brain. Each retrieval from this second kind of storage system could better be described as a reconstruction than as an act of copying; each minstrel was partly an author, though mostly an unconscious one. The archetype is still a valuable theoretical entity, but it is only a theoretical one, and the editor of a romance which has been subject to much recreation from memory will be able to reconstruct its archetype in detail only here and there. Recreation of the archetype of the whole text cannot be the object of the editor's labours».

nes noti alla studiosa e sui quali la presa di posizione è esplicitata, meritando una citazione estesa:

Can one then presume a ‘happy fault’, a mistaken or misremembered reading which in the memoriser’s subconscious has actually been improved? If one could, then *KH* would be ineditable, and would not differ in essence from the ballads, whose style it indeed resembles. It was once said of ballads that a genuinely popular ballad can have no fixed and final form, no sole authentic version. There are texts, but there is no *text*.

But fortunately one manuscript, L, provides proof of the fact that *KH* does not resemble a ballad in more than technique. That the poem did have a fixed, original text which can be recovered by the sifting of variant readings is proved by the presence in L of memorially contaminated material from other romances [...], and in O of memorially contaminated material from elsewhere in the poem. [...] Therefore, the manuscripts of *KH* do not represent further redactions, where each set of readings is merely ‘another text’. Rather, since usually variants give clear indication of how they arose from errors of sight, hearing or comprehension, each variant shows itself as a deviation from a fixed, authorial form. Thus, in many instances, the authorial form can be retrieved from variation. [...]

I am not unsympathetic to the critic who may decide that there is insufficient evidence to distinguish right readings from wrong, and hence to supply an indication of the author’s *usus scribendi*, in a poem as short as *KH*. Such a critic will consider the conjectural emendations merely hypothetical; the large body of unclassifiable variants will confirm his impression that *KH* cannot be edited in this way. To this I can only reply that the method remains intrinsically sound, but may well be too fine a tool for the massive errors and displacements of material of a short, popular, and easy vernacular text, especially where there is thin documentary support from only three extant witnesses. The reader must judge.¹⁶¹

¹⁶¹ R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition*, pp. 34-35. Sul secondo punto, si confronti con quanto scrive Chiesa: «A illustrare i limiti di applicabilità del criterio dell’*usus scribendi* si può nuovamente ricorrere al concetto di diasistema (cfr. 2.2). Se il compito del critico testuale è quello di discernere ciò che appartiene all’autore dell’opera da ciò che è stato introdotto dalla tradizione successiva, distinguendo il sistema dell’autore dai sistemi dei copisti che hanno trascritto i codici, è evidente che questa operazione è tanto più semplice quanto più distanti e meglio caratterizzati sono il sistema dell’autore e quello dei copisti; quando essi sono molto vicini o privi di caratterizzazione, distin-

Non credo che queste due domande, per i dati attualmente in nostro possesso, possano avere una risposta definitiva in una direzione o nell'altra; è richiesta una scelta di campo, che Allen compie consapevolmente.¹⁶² Ma sono queste domande che, d'altro canto, autorizzano e anzi incitano a uno studio stilistico dei singoli testimoni, che possa corroborare o confutare l'impostazione dell'edizione.

1.2.2. METRO E GENERE

King Horn è composto di un totale di 1530 versi in C, 1546 versi in L, 1569 versi in O, mentre l'edizione critica di Allen riporta 1560 versi. I versi sono ordinati in distici rimati (*rhyming couplets*), con alcune eccezioni in O: O 239, corrispondente a L 235 e C 229, che in tutti i testimoni condivide la rima con il distico precedente, è rimasto senza il verso successivo rimante a causa della rimodulazione di C *riuere* e L *ryuere* in O *felde*, che ha portato alla creazione di un verso aggiuntivo con rima in *-elde* (*shelde*); O 350, corrispondente a L 344 e C 338, è rimasto irrelato a causa della caduta del verso precedente, che conteneva la parte rematica del distico completando O 349 (L 342 e C 336); infine, O 699 è il risultato di una parziale crasi di L 681-682 e C 679-680, dovuta probabilmente alla difficoltà data da *wenden* in L 681 e C 679, dove si osserva come il verbo sia interpretato antiteticamente dai due copisti – in L 'andare' con il valore di 'avverarsi', in C nel senso di 'allontanarsi, non avere luogo'. L'assenza di queste rime è un dato significativo, che suggerisce una

guere fra l'uno e l'altro è spesso impossibile»; P. Chiesa, *Elementi di critica testuale*, p. 91.

¹⁶² L'alternativa editoriale sarebbe la pubblicazione sinottica dei testi, come in Hall; su questa scelta critica, sono ancora valide le osservazioni in J. Fellows, *Author, author, author...: an apology for parallel texts*, in V.P. McCarren - D. Moffat (eds.), *A Guide to Editing Middle English*, University of Michigan Press, Ann Arbor MI 1998, pp. 15-24. Ciò sebbene, a p. 23, Fellows approvi la soluzione adottata da Allen. Ma forse altre soluzioni meno ortodosse potrebbero risultare più utili al caso specifico.

maggior probabilità di trasmissione manoscritta per il testimone, considerando meno probabile l'omissione di un verso recitato ad alta voce per un sistema metrico a microstrutture come i distici rimati, e conferma la generale valutazione di O come il testimone che più ha sofferto corrottele e disattenzioni da parte dei copisti.

Se la suddivisione del testo in coppie di versi in rima è palese, grandi incertezze gravano ancora sulla misura dei versi. Dalla rilevazione di Derek Pearsall¹⁶³ ad oggi la situazione non è cambiata e anche in tempi più recenti Herzman, Drake e Salisbury, facendo eco a Barron, si limitano a descrivere *Horn* come frutto di un connubio tra istanze antico inglesi e anglonormanne, dove la permanenza del sistema accentuativo si accompagna al recedere dell'allitterazione con valore strutturante, adombrata dallo schema rimico.¹⁶⁴ Tuttavia, come scrive West, «we must suppose that every piece of verse, in which any rhythmic parallelism at all is discoverable, has been composed in some one unifying verse-form»;¹⁶⁵ così, nel tempo, quattro proposte si sono susseguite a

¹⁶³ D.A. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*, «*Mediaeval Studies*», 27 (1965), pp. 91-116. In particolare, si veda p. 106, dove Pearsall, pur accodandosi alla tesi di French per la quale «the couplet of Horn is a unique non-alliterative derivative from the alliterative first-half-line, blended with the French trimeter to give a standard line of three stresses, though two and four occur in special contexts», tuttavia in nota riporta come questa analisi non sia unanimemente accettata dalla critica.

¹⁶⁴ R.B. Herzman - G. Drake - E. Salisbury (eds.), *Four Romances of England: King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 1999. Si veda anche W.R.J. Barron, *English Medieval Romance*, Longman, London 1987, p. 223.

¹⁶⁵ H.S. West, *The Versification of King Horn*, J.H. Furst Company, Baltimore MD 1907, p. 21. Questa affermazione è in parte contestata da Quinn e Hall, che scrivono: «rather than asserting that *Horn* did not meet one formal definition of the verse line (i. e., its metrical regularity as evident in *Havelok*), we suggest that *Horn* did not have this definition of the form that he would strive to maintain during an oral performance. [...] Normally, we assume that the stress pattern of a line determines the proper placement of its final rhyme; [...] The *jongleur* of *King Horn*, we suggest, defined the length of his lines according to the placement of his end-rhymes – not vice versa»; W.A. Quinn - A.S. Hall, *Jongleur*, pp. 37-38. Tuttavia, questa ipotesi, che giustamente non ha

tentare di dar ragione della varietà di ritmi e numeri esibiti dai versi del romanzo. La prima, che ha avuto un certo peso nella definizione dei criteri ricostruttivi di Wissman desunti dal metro di *Horn* ma che oggi risulta essere datata e poco applicabile al caso di *Horn* per la forzatura delle letture metriche e il numero debordante di eccezioni, identifica il verso di testi come il *Brut* di Layamon e *King Horn* con una ripresa 'antiquaria' dell'*Otfrid-vers*,¹⁶⁶ il metro dell'*Evangelienbuch*, così che i distici rimati mostrerebbero quattro accenti strutturanti per verso.¹⁶⁷ La seconda, il cui portavoce è Jakob Schipper¹⁶⁸ e che fu fatta propria da Hall e McKnight,¹⁶⁹ vede invece nei versi di *Horn* uno schema a tre accenti («dreihebig»), evoluzione metrica del verso più indefinito del *Brut* di Layamon. Schipper identifica 1300 versi circa rispettosi del suo schema sui circa 1530 totali ed elenca cinque¹⁷⁰ re-

avuto seguito negli studi, presuppone: A) una composizione dell'opera interamente improvvisata; B) uno schema musicale sostanzialmente aritmico, quasi un continuo melisma o un recitativo; C) l'evidenza di una priorità strutturale delle parole rima sull'insieme testuale. Nessuna di queste tre premesse è provata o ragionevolmente ipotizzabile, stando ai dati in nostro possesso.

¹⁶⁶ O *Altdeutscher Reimvers*, uno schema a strofe aabb, dove ogni verso figura come un emistichio di un verso lungo a quattro; cfr. O. Knörrich, *Lexikon lyrischer Formen*, Kröner, Stuttgart 1992.

¹⁶⁷ Tra i sostenitori di questa tesi si contano in particolare Trautmann e Lueck; senza riportare qui tutta la bibliografia in merito, rimando alla valida sintesi che ne offre West alle pp. xi-xiv del suo contributo.

¹⁶⁸ J. Schipper, *Altenglische Metrik*, E. Strauss, Bonn 1881; J. Schipper, *A History of English Versification*, Clarendon Press, Oxford 1910. Riporto anche la traduzione inglese in quanto successiva alla pubblicazione della contro-proposta di West e assumibile come l'ultima versione della teoria di Schipper, meno forzosamente dettagliata di quanto presente in *Altenglische Metrik*.

¹⁶⁹ J.R. Lumby - G.H. McKnight (eds.), *King Horn, Floris and Blanchefleur; the Assumption of Our Lady*, p. xxiii; J. Hall (ed.), *King Horn*, pp. xlv-l.

¹⁷⁰ I cinque schemi del modello *dreihebig* corrispondono a: 1) due emistichi, o versi rimati, ciascuno di tre accenti principali e ritmo trocaico (e un primo piede che può essere cretico); 2) due emistichi, o versi rimati, ciascuno di due accenti principali e ritmo cretico; 3) due emistichi, o versi rimati, ciascuno di tre accenti principali e cesura maschile; 4) due emistichi, o versi rimati, ciascuno di quattro accenti principali e cesura maschile; 5) due emistichi, o versi

alizzazioni del modello *dreihebig* (di fatto riassumibili in tre).¹⁷¹ La terza proposta è di Henry West,¹⁷² il quale suggerisce che al sistema a tre accenti di Schipper possa essere sostituito uno schema a due accenti principali per verso. La differenza di proposta si fonda sulla diversa valutazione degli accenti deboli, il cui conteggio non è più considerato obbligatorio. In virtù di questa maggiore elasticità, West giudica non necessaria l'individuazione di un terzo accento strutturante,¹⁷³ ma non solo: lo studioso individua dei *pattern* allitteranti che coinciderebbero talora con le due sillabe portatrici di accento ritmico in un verso, talora con alcuni dei quattro accenti strutturanti in un distico, ma che non compaiono con sistematicità. Conclude quindi che, «despite the absence of

rimati, ciascuno di quattro accenti principali e cesura femminile. Tutti questi modelli possibili sono passibili di numerose variazioni, non solo nella versione tedesca dello studio, più esaustiva, ma anche in quella inglese. Vedendo la casistica, il tentativo di ordinamento di Schipper appare davvero disperato, con la regola che si riduce di fatto a una elencazione delle possibilità.

¹⁷¹ Queste le tre possibilità: 1) con entrambi i versi del distico a tre accenti, con chiusura piana (cesura femminile) oppure tronca (cesura maschile); 2) corrispondente all'eccezione menzionata, con entrambi i versi del distico a due accenti principali e cesura femminile; 3) con entrambi i versi del distico a quattro accenti, con chiusura maschile o femminile. L'elevato numero di attestazioni a due accenti ritmici induce Schipper a leggervi il relitto di una precedente, originale strutturazione a due accenti; lo studioso afferma che in prospettiva si tratta di un'evoluzione del verso lungo germanico, concordando con i sostenitori della tesi dell'*Otfridvers*, dovuta anche al contatto con la letteratura oitanica da cui la similarità con l'alessandrino a rima leonina. Da ricordare, inoltre, la nota a margine di Schipper che ipotizza un legame tra l'eterogeneità metrica mostrata dal testo e il tipo di cantato altrettanto irregolare con cui *Horn* avrebbe potuto accompagnarsi nell'esecuzione, che conferma come l'orizzonte interpretativo di Schipper fosse vincolato all'attesa di una regolarità metrica.

¹⁷² H.S. West, *The Versification of King Horn*.

¹⁷³ Di una simile definizione, è logica conseguenza l'individuazione di un ampio numero di varianti metriche, che West raggruppa in otto tipologie a descrivere l'intera casistica di *Horn*, eccezion fatta per diciotto versi che resistono alla lettura a soli due accenti. Come Schipper, West riconosce l'importanza del legame tra esecuzione e metro, ma con una prospettiva inversa rispetto al predecessore, poiché giustifica la relativa elasticità ritmica con le possibilità di omoritmia pratica offerte dalla recitazione.

systematic alliteration in *King Horn* to point out more plainly the two stresses», il distico sarebbe assimilabile a un «pair of original half-lines, rimed and levelled by expansion», rendendo il testo una serie di «released first half-lines». Il *modus operandi* di West, che affastella parallelismi con la letteratura precedente e successiva, può essere discutibile; tuttavia, l'impianto descrittivo della sua teoria salvaguarda i risultati e li rende plausibili almeno quanto la teoria di Schipper. La quarta proposta, avanzata da French,¹⁷⁴ è la più recente e, a differenza delle precedenti, dichiaratamente prescrittiva.¹⁷⁵ Lo studioso propone infatti di ricondurre il verso di *King Horn* a un ineccepibile trimetro e, coerentemente con questa ipotesi, congettura numerose mende, anche di sostanza,¹⁷⁶ per ripristinare il testo secondo la sua teoria, con le conseguenze stemmatiche già citate. Del lavoro di French, pur nei risultati non accettabili,¹⁷⁷ rimane la spinta filologica a un

¹⁷⁴ W.H. French, *Essays on King Horn*.

¹⁷⁵ French contesta la teoria metrica di West accusandola di essere troppo elastica, e a maggior ragione lo schema *dreihebig* di Schipper, che giudica con particolare durezza nonostante la somiglianza con la sua personale proposta. È forse per cercare di spiegarsi questa curiosa ostilità di French verso la proposta *dreihebig* che Sands traduce con fantasia la tesi di Schipper (Hall, nella lettura di Sands) in un trimetro trocaico e quella di French in un trimetro giambico; si veda D.B. Sands (ed.), *Middle English Verse Romances*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1966, p. 16.

¹⁷⁶ Come in C 754, dove *westene* viene emendato in *westirnesse*, dove la vocale anteriore alta (in luogo della medio-alta che si legge in *westernesse*) non appare attestata in alcun testimone (C 754 peraltro appartiene allo sparuto gruppo di versi propri del solo C).

¹⁷⁷ È pregevole il confronto fra tutti e tre i testimoni, che né West, né Schipper avevano svolto, ma la tesi di French rimane poco sostenibile. Da una parte, fa obiezione la circolarità del ragionamento, che porta a proporre delle emendazioni secondo un criterio metrico che si giustifica con le lezioni da esso prodotte; dall'altra, la sua tendenziosità, dovuta al fatto che l'idea di *lai* di French informa tutta l'argomentazione come un a priori, rendono non persuasiva la tesi dello studioso. Inoltre, ritenere che l'autore di un testo in inglese medio desumesse uno schema esatto di piedi da versi a misura sillabica deve quantomeno essere provato con uno studio di ricezione, che French non svolge, altrimenti tale costruzione è da relegarsi nel regno del possibile, non certo del plausibile.

confronto fra i testimoni in luogo di ipotesi fondate sulla lettura del solo C e, insieme, un paragone più serrato con i testi coevi a *King Horn*. Inoltre, un gran numero di studiosi ha considerato attendibile la sua ricostruzione, mai verificandola: solo per citarne alcuni, Allen, Barron, Pearsall (nonostante i dubbi esplicitati), Sands, Boitani, Jamison.¹⁷⁸

Rispetto alle possibilità attualmente considerate di un sistema a due accenti (West), più vicino all'emistichio del verso lungo germanico e del passato anglosassone, oppure uno a tre (Schipper, French), accostabile alla tradizione dell'*octosyllabe* francese, è più interessante ciò su cui entrambe concordano, ossia: la varietà di ritmi che coesistono nell'opera, che ha come corollario la tesi di una natura transitoria del metro di *King Horn*; i suoi nessi con la letteratura germanica e romanza e, allo stesso tempo, il distacco da entrambe; le implicazioni performative; il legame stretto fra i versi di un distico. Su quest'ultimo dettaglio è intervenuto recentemente Andrew Klein,¹⁷⁹ osservando come l'*Harley scribe*, diversamente dai copisti degli altri due testimoni, riporti i distici di *Horn* su un'unica riga, cambiando struttura della pagina rispetto ai testi che precedono e seguono nel codice, trascritti ogni verso su una riga e con il testo disposto su due colonne. Considero

È più probabile la mutuazione di un senso della misura complessiva "breve" e di una idea ritmica, come normalmente sottinteso nell'accostamento ormai d'uso nella critica fra *rhyming couplets* e *octosyllables*, ma ciò è ben diverso dalla ricostruzione di French. A tal proposito, un interessante parallelismo è offerto dalla presunta coazione al distico rimato per i testi in *octosyllables* suggerita da Renzi nel suo breve contributo riepilogativo sul *lai*: «Nel nostro caso l'uso di strutture binarie è connaturato con l'ottosillabo, ed è codificato dalla tradizione: è proprio, diremmo, dell'istituto linguistico di tale narrativa». Cfr. L. Renzi, *Recenti studi sui "Lais" narrativi e su Marie de France*, «Studi di letteratura francese», 1 (1967), pp. 117-126.

¹⁷⁸ C. Parrish Jamison, *A description of the Medieval Romance Based upon "King Horn"*, «Quondam et futurus», 1 (1991), pp. 44-58.

¹⁷⁹ A.W. Klein, *What's in a Line?: Harley's Horn and the significance of mise-en-page, Part 1*; Id., *What's in a line?: Harley's Horn and the significance of mise-en-page, Part 2*.

rata la non casualità delle scelte di impaginazione¹⁸⁰ e di ordinazione dei testi da parte dell'*Harley scribe*, l'ipotesi interpretativa di Klein per la quale «*Horn* in Harley 2253 [...] is written in long line, a choice that consciously sets *Horn* back into an English tradition» appare convincente. Ma questa tesi, come Klein stesso non manca di notare, mette in risalto la diversa *ordinatio* degli altri testimoni: se O trascrive il testo per singoli versi disposti su due colonne e C invece, nonostante riporti l'opera sempre separando i distici e disponendoli in due colonne, in numerosi casi costringe i *couplets* su un'unica riga,¹⁸¹ allora si può ipotizzare una lettura metrica del testo differente a seconda del copista. In altre parole, L accomunerebbe *King Horn* alla letteratura in verso lungo, oppure alla tradizione dell'alessandrino a rima leonina di cui parlava Schipper, in ogni caso con un gusto eziologico da *connoisseur* della letteratura medievale, un'immagine che s'attaglia bene all'*Harley scribe*; O leggerebbe il poema secondo il filtro dei *romances* coevi in tetrametri rimati (o approssimativamente definibili tali), come *Havelok the Dane*; C, infine, per qualche ragione e secondo una logica da indagarsi, parrebbe oscillare tra le due prospettive. Questa ipotesi mi pare di capitale importanza nel definire un'immagine del testo come recepito nella sua epoca. Da una parte, appare certo uno statuto ambiguo dell'opera, sia nella sua identità formale, sia riguardo alla tradizione lettera-

¹⁸⁰ E. Solopova, «*Layout, punctuation, and stanza patterns in the English verse*», in S.G. Fein (ed.), *Studies in the Harley Manuscript*, pp. 377-389. In particolare, si veda p. 378: «The scribe's awareness of meter is demonstrated most clearly in the layout of verse. The layout seems to have been improvised and chosen individually to suit the metrical structure of a particular poem to reflect its formal features». Inoltre, come lo stesso Klein sottolinea, «if the Harley scribe were really intent on saving space, writing in short line would have been ideal, as it would have allowed for the writing of a three-column page, which was in fact precisely what the scribe did only a page earlier (fol. 82) when copying *Maximian*».

¹⁸¹ Come dice Klein, «as though copied by a scribe who could not make up his mind, or who habitually and unconsciously *heard* the long line in his copying only to be set straight by his short-line exemplar upon glancing back».

ria cui era accostato. Dall'altra, considerando l'elevato tasso di varianza dei testimoni, si è spinti a domandarsi quanto lo stile delle diverse lezioni dia contezza di queste diverse percezioni, secondo l'orientamento che le considerazioni metriche, sulla scorta dell'impaginazione esibita dai codici, parrebbero indicare. A queste considerazioni codicologiche va aggiunto che la tendenza a evitare ragionamenti musicali è un difetto ricorrente negli studi sull'oralità e sulla metrica del Medioevo volgare, anche inglese: cercare dei parallelismi con la produzione volgare francese o con altre forme anche latine, ma vicine alla musica popolare, potrebbe risolvere diversi nodi apparenti. Ritengo assai probabile che l'alternanza di ritmi e piedi che si dà a una lettura non musicale di *King Horn* fosse irrilevante durante l'esecuzione cantata del testo se ricondotta a una struttura ritmica fissa data dalla melodia, o comunque accettabile sia per l'ascoltatore che per l'autore e l'esecutore dell'opera. Questa idea metrica sottende le considerazioni di Ad Putter, quando, anticipando per altra via le osservazioni di Klein, propone una lettura dei distici di Horn come versi lunghi con due accenti principali per emistichio, simili al *Brut* di Layamon – una lettura che non si preoccupa delle anisometrie nella misura in cui suppone un metro fondato sulla musica prima che sul testo.¹⁸² Tale ipotesi permette di dare una interpretazione organica delle coesistenti e diverse istanze metriche coagulatesi nel testo, provenienti dal mondo anglosassone e da quello anglo-normanno-oitano e testimoniate sia dalle possibili letture a due o tre accenti, sia dalla veste grafica dei testimoni. La congettura purtroppo rimane tale a causa della scarsità di testimonianze di musica profana medio inglese, ma uno studio più approfondito in tale direzione potrebbe essere realmente risolutivo dei problemi metrici che *Horn* presenta.

¹⁸² A. Putter, *The Metres and Stanza Forms of Popular Romance*, in R. Radulescu - C.J. Rushton (eds.), *A Companion to Medieval Popular Romance*, D.S. Brewer, Cambridge 2009, pp. 115-117.

Spostandoci sulle considerazioni più precisamente legate al genere, la tradizione critica è sempre stata sostanzialmente unanime nel ricondurre *King Horn* al *romance* medievale inglese. L'unica eccezione è il già citato French,¹⁸³ che fonda la sua teoria metrica su un'idea personale in merito al genere, in realtà assai sfuggente, del *lai*,¹⁸⁴ a cui *Horn* apparterebbe. La somiglianza contenutistica e formale del *lai* con il romanzo, che si dà parallela in francese e in inglese con le forme principali del distico rimato di *octosyllabes* e i *rhyming couplets*, ma a cui si succedono anche altre forme strofiche,¹⁸⁵ fa sì che opporre l'attribuzione di *King*

¹⁸³ E insieme a lui chi lo ha seguito, come D.A. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*, p. 105: «In fact, despite the ultimate Anglo-Viking origin of the story and the occurrence of both poems in MS Laud 108, Horn needs to be carefully dissociated from Havelok and indeed from the whole 'Matter of England' group of epic romances, less for its differences of matter, which are considerable (love, trial and constancy are here as important as fighting) than for its complete difference of manner. Horn is the first narrative outgrowth from song or lay, and may be presumed to bear the same relation to pre-existent sung lay as the extant *contes* of Marie de France to the Breton *lais* which they claim as their source».

¹⁸⁴ W.H. French, *Essays on King Horn*, p. 4: «[...] the *lai* had a special function, rather different from that of the romance: it existed to preserve the memory of a tradition. It differed from serious history, furthermore, in that the tradition was more local, *recherche*, and informal than the records and themes with which serious writers busied themselves; for instance, even Marie's wild tale about the werewolf is capped with the grave statement that it is true, and hence ought to be borne in mind». Da porre in evidenza come French non si riferisca strettamente al *lai* bretone, ma al *lai* come forma poetica. A questo proposito, occorre richiamare le considerazioni di Constance Bullock-Davies, la quale afferma che «no mediaeval writer on the theory of music and singing, not even Dante and De Grocheo, who are nearest in time to Marie de France and her *Lais*, so much as mentions the Breton lay as a separate art-form, either as song or instrumental music»; e, similmente, Finlayson sui *lai* in inglese medio: «Given the small number of so-called lays produced in English over a period of one hundred years, and the small number of manuscript copies, it seems probable that the lay was not a very popular form, if indeed it was a separate form»; C. Bullock-Davies, *The form of the Breton Lay*, «Medium aevum», 42 (1973), pp. 18-31; J. Finlayson, *The form of the Middle English lay*, «The Chaucer Review», 19 (1985), pp. 352-368.

¹⁸⁵ Si veda la voce «lai» in J.W. Ruud, *Encyclopedia of Medieval Literature*, Facts On File, New York 2006, p. 382: «The term *lai* was originally applied

Horn al genere del *lai* di contro al *romance* sia una distinzione speciosa e inutilmente prescrittiva, sovrapponendo etichette moderne alle famiglie di opere con cui *Horn* intrattiene una relazione. Questo non porta a una lettura più penetrante dell'opera e non individua rapporti di genere letterario che abbiano una qualche corrispondenza in altre dimensioni testuali di *Horn* (come risulterà più chiaro alla luce dell'analisi stilistica); casomai, potrà essere utile approfondire quei tratti di brevità e fattualità, effettivamente presenti in *King Horn*, che potrebbero avvicinarlo tanto al *lai* quanto alla ballata (una categoria che compare di frequente nelle considerazioni sullo stile dell'opera) o al *fabliau*,¹⁸⁶ in una prospettiva meno rigida dei confini di genere letterario.

to French poems of the 12th and 13th centuries. Some *lais* were lyric poems, but the best-known were short narrative ROMANCES, also called contes. [...] The variety of metrical form was also the case in England, where a number of 14th-century English poems were written in imitation of French narrative *lais*, and accordingly were called "Breton lays" in English. Some of these are in short couplets, but many are called TAIL-RHYME ROMANCES because of their distinct verse form». Ruud probabilmente mutua da M.J. Donovan, *The Breton Lay: A Guide to Varieties*, University of Notre Dame Press, Notre Dame IN 1969, p. 125.

¹⁸⁶ Rimando in particolare ai ragionamenti di Keith Busby e Melissa Furrow circa l'assenza di un *fabliau* in inglese medio e alla conseguente ipotesi di un ampliamento dell'orizzonte d'attesa del romanzo inglese rispetto a quello francese per coprire anche le istanze proprie dei *fabliaux*, o di una riduzione del sottotesto cortese rispetto alla controparte continentale (possibilmente un convergere di entrambe). Si giustificerebbe così, in un modo o nell'altro, la mancata necessità in ambito inglese di un genere che parodizzi la cortesia, così come anche alcune evidenti differenze formali, innanzitutto la lunghezza, e di contenuto rispetto al modello francese; cfr. K. Busby, *Conspicuous by Its Absence: The English Fabliau*, «Dutch Quarterly Review», 12 (1982), pp. 30-41; M.M. Furrow, *Middle English Fabliaux and Modern Myth*, «ELH. Journal of English Literary History», 56 (1989), pp. 1-18; Id., *Expectations of Romance: The Reception of a Genre in Medieval England*, Brewer, Woodbridge 2009, pp. 95-141. La tesi di una vicinanza tra romanzo inglese e *fabliau*, nel caso di *King Horn*, ha il pregio di tenere conto di tutti quegli elementi che avevano convinto French ad accostare l'opera al *lai*, collocandoli in un insieme più organicamente coeso e convincente.

Passando invece alla più comune etichetta attribuita all'opera, il romanzo inglese è un genere ampiamente indagato,¹⁸⁷ per

¹⁸⁷ Per il solo romanzo medio inglese, si vedano A. Hunt Billings, *A Guide to the Middle English Metrical Romances: Dealing with English and Germanic Legends, and with the Cycles of Charlemagne and of Arthur*, A.S. Cook, New York 1901; G. Kane, *Middle English Literature: A Critical Study of the Romances, the Religious Lyrics, and Piers Plowman*, Methuen, London 1951; L.A. Hibbard Loomis, *Medieval Romance in England: A Study of the Sources and Analogues of the Noncyclic Metrical Romances*, B. Franklin, New York 1960; D.A. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*; E. Vinaver, *Form and Meaning in Medieval Romance*, Presidential address of the Modern Humanities Research Association, Modern Humanities Research Association, Cambridge 1966; J. Burke Severs - A. Hartung - P. Beidler (eds.), *A Manual of the Writings in Middle English. 1050-1500*; D. Mehl, *The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Routledge & Kegan Paul, London 1968; G. Beer, *The Romance, Critical idiom*, Methuen, London 1970; A. Wilson, *Traditional Romance and Tale: How Stories Mean*, Brewer, Ipswich 1976; J. Finlayson, *Definitions of Middle English Romance*, «The Chaucer Review», 15, n. 1 (1980), pp. 44-62; K.J. Davidson, *Imitation and Innovation in Matter of England Romance*; S. Crane, *Insular Romance*; W.R.J. Barron, *English Medieval Romance*; D.S. Brewer (ed.), *Studies in Medieval English Romances: Some New Approaches*, D.S. Brewer, Cambridge 1988; R. Field (ed.), *Tradition and Transformation in Medieval Romance*; R.L. Krueger (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*; H. Cooper, *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*, Oxford University Press, Oxford 2004; N. Cartlidge (ed.), *Boundaries in Medieval Romance*, Cambridge University Press, Cambridge 2008; R. Field, *Romance*, in R. Ellis, *The Oxford History of Literary Translation in English. 1, To 1550*, Oxford University Press, Oxford - New York 2008, pp. 296-331; M.M. Furrow, *Expectations of Romance*; R. Radulescu - C.J. Rushton (eds.), *A Companion to Medieval Popular Romance*; L. Ashe - I. Djordjevic - J. Weiss (eds.), *The Exploitations of Medieval Romance*; N. Mason Bradbury, *Popular Romance*, in C.J. Saunders (ed.), *A Companion to Medieval Poetry*, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, pp. 289-307; R. Purdie - M. Cichon (eds.), *Medieval Romance, Medieval Contexts*; L.M. Zaerr, *Performance and the Middle English Romance*, Cambridge University Press, Cambridge 2012; C.J. Saunders, *The Romance Genre*, in R. DeMaria - H. Chang - S. Zacher (eds.), *A Companion to British Literature*, vol. 1: *Medieval literature 700 - 1450*, Wiley-Blackwell, Chichester 2014, pp. 161-179; E. Archibald - M.G. Leitch - C.J. Saunders (eds.), *Romance Rewritten: The Evolution of Middle English Romance. A Tribute to Helen Cooper*, Cambridge University Press, Cambridge 2018. In generale, la serie degli 'Studies in medieval

quanto parola-ombrello la cui precisione giocoforza lascia a desiderare.¹⁸⁸ Il *romance* è un genere letterario con delle specificità sue proprie rispetto alla controparte francese continentale e di cui, a differenza del *lai*, sovrabbondano le categorizzazioni secondo diversi criteri.¹⁸⁹ Per quanto riguarda *Horn*, una prima specificazione di parentele è desumibile dalla distinzione di Pearsall fra romanzi in distici rimati (*rhyming couplets*) e in strofe di distici caudati (*tail-rhyme stanzas*); al primo gruppo appartengono testi come *Havelok the Dane*, la versione in *couplets* di *Guy of Warwick*, *Beves of Hamtoun*, *Richard Coeur de Lion*, *Kyng Alisaunder* e *Arthur and Merlin*. Da notarsi come Pearsall, consapevole dell'ambiguità metrica di *Horn*, scelga di collocare il testo a latere del gruppo strofico insieme a *Sir Tristrem*; tale posizionamento,

romance' della Cambridge University Press contiene numerosi contributi recenti particolarmente utili a comprendere le specificità del genere romanzo in area inglese.

¹⁸⁸ Cfr. P. Strohm, *Middle English Narrative Genres*, in R. Dalrymple (ed.), *Middle English Literature: A Guide to Criticism*, Blackwell Publishers, Malden MA 2004, p. 61: «In its twelfth-century French and early fourteenth-century Middle English appearances, *romauunce* normally referred only to the language in which a work was written – in the vernacular and most often in French. In the later twelfth century in France and in the middle and later fourteenth century in England, it underwent an expansion of meaning to embrace those narratives to which it was often applied: accounts of the deeds of a single hero, with emphasis not only on martial but also on amatory and fanciful episodes. Yet another expansion of meaning was to embrace the form in which such narratives were couched; *Prompt. Parv.* equates *romauunce* with *ryme* and *rithmichum*». Inoltre, per una riflessione più articolata sul piano soprattutto contenutistico, si veda C. J. Saunders, *The Romance Genre*; mentre, per una disamina ancora attuale della multiformità celata dal termine, si veda J. Finlayson, *Definitions of Middle English Romance*. Per una breve panoramica comprendente più generi, infine, si veda A. Hiatt, *Genre Without System*, in P. Strohm (ed.), *Middle English, Oxford Twenty-First Century Approaches to Literature*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 278-294.

¹⁸⁹ Si confronti, a questo proposito, con la situazione descritta da Barron nel 1987, oggi ben poco mutata da allora, in W.R.J. Barron, *English Medieval Romance*, p. 59. Un riassunto efficace delle possibilità è nelle prime pagine di K.J. Davidson, *Imitation and Innovation in Matter of England Romance*.

a mio avviso, è discutibile¹⁹⁰ e, se una maggior prossimità è da trovarsi (se non un vero e proprio inserimento), credo sia con il gruppo del distico rimato, soprattutto alla luce delle considerazioni sopra esposte sul metro. Una seconda caratterizzazione è quella di romanzo popolare, che in realtà indica buona parte delle opere inglesi ascrivibili al genere prima della metà del sec. XIV.¹⁹¹ La definizione è estremamente delicata, riguardando il problema sfuggente del *target* di questi testi, ma rimane valida a prescindere dal dibattito sul pubblico nella misura in cui fa riferimento a un gusto narrativo e stilistico dominante che, come si vedrà più avanti, è definito anche *popular* e *ballad-like*.¹⁹² Inoltre, l'etichetta mette a fuoco il nesso fra testo e memoria collettiva, come si dà per racconti ad ampia diffusione quale doveva essere quello di Horn del Suddene. Una terza distinzione è quella per *matieres*, tra le quali si annovera la materia d'Inghilterra, di cui la storia di Horn farebbe parte insieme a quella di Havelok, il nucleo leggendario riferentesi a Wade e Weland, e le vicende intorno alla resistenza anglosassone durante la presa di potere normanna, rappresentate dalla storia di Hereward. Va ricordato che questa materia è un costrutto accademico, e, in generale, si sono espressi giudizi

¹⁹⁰ Si può pensare che la scelta segua in parte i ragionamenti di French; ad ogni modo, anche Mehl si mostra concorde nel ritenere *Horn* un'opera distinta dai grandi raggruppamenti: «*King Horn*, then, represents a type of narrative which is as different from the Breton lays as it is from the shorter romances of the fourteenth century, but there is no doubt that this form of ballad-like glorification of a king greatly influenced the development of the shorter romances». D. Mehl, *The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, p. 51.

¹⁹¹ Su questo specifico tema, si vedano A. Putter - J. Gilbert (eds.), *The Spirit of Medieval English Popular Romance*, Longman, Harlow 2000; N.F. McDonald (ed.), *Pulp Fictions of Medieval England. Essays in Popular Romance*, Manchester University Press, Manchester 2004; R. Radulescu - C.J. Rushton (eds.), *A Companion to Medieval Popular Romance*.

¹⁹² Ivi, p. 7: «In brief, in this Companion we define 'popular romance' as those texts in Middle English, sometimes with origins in Anglo-Norman versions, which show a predominant concern with narrative at the expense of symbolic meaning».

più o meno favorevoli in merito all'utilità per la critica odierna di mutuare le *matieres* di Bodel;¹⁹³ tuttavia la *matter of England* è stata accolta con generale consenso ed è adottata a indicare un gruppo coeso nel quale, soprattutto, la stretta vicinanza di *Horn* e *Havelok* è ormai un luogo comune – e doveva esserlo anche nel Medioevo, considerando l'affiancamento delle due vicende che fa il *Laud Troy Book* nella sua elencazione (citata oltre). Il concetto di materia d'Inghilterra, intesa come materia concernente eroi inglesi, implica poi una riflessione sulle specifiche dell'eroismo insulare. Anche in questo caso, come per la categoria del romanzo popolare, la distinzione tra eroi e non nel panorama medio inglese rischia di essere poco produttiva, data l'abbondanza di protagonisti eroici nei testi afferenti al genere. Tuttavia, non mancano i contributi in merito a una definizione di sistema¹⁹⁴ e, d'altra parte, Horn è senza dubbio classificabile come eroe.¹⁹⁵ E così è già introdotta la quarta angolatura possibile, ossia una differenziazione per

¹⁹³ Ne ricordo solo due, ma non di poco conto: D.A. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*, pp. 95-96; J. Finlayson, *Definitions of Middle English Romance*, p. 45.

¹⁹⁴ Tra gli altri, si vedano L.A. Hibbard Loomis, *Medieval Romance in England*, p. 83; M. Mills (ed.), *Six Middle English Romances*, J.M. Dent, London 1973, pp. vii-xxxi; K.J. Davidson, *Imitation and Innovation in Matter of England Romance*, pp. 152-168.

¹⁹⁵ La definizione di eroismo in Curtius s'attaglia particolarmente bene a Horn: «Il “tipo” dell'eroe è associato al valore fondamentale della nobiltà d'animo. Eroe è il tipo ideale di uomo che con tutto sé stesso mira a realizzare ciò che è nobile, guarda dunque i valori “puri”, non a quelli tecnici; sua virtù precipua è la nobiltà naturale del corpo e dell'anima. Egli si distingue per l'alto grado di volontà spirituale e di autocontrollo dinanzi all'istintività: in ciò consiste la sua grandezza di carattere. Il dominio di sé stesso è virtù specifica dell'eroe; ma la volontà lo conduce più oltre ancora, verso il potere, la responsabilità e l'ardimento. L'eroe può pertanto presentarsi come uomo di Stato, capo militare, oppure, in epoche più remote, come guerriero»; E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, p. 189. Tuttavia, volendo descrivere il caso specifico con la precisione che merita (e come già svolto proficuamente da Davidson), l'intrico di eroismo e cavalleria in *Horn* richiederebbe uno spazio di approfondimento ben maggiore di quanto concesso qui, con uno scialo teorico incongruo. Basti la definizione laconica a testo.

contenuto, dove però i principi e le categorie si sprecano, rendendo la distinzione poco fruibile in uno studio formale. Inoltre, almeno nell'analisi stilistica, fornisce risultati tendenzialmente migliori un ragionamento circostanziato per singoli episodi, come si potrà vedere più avanti; così si muove Helen Cooper quando svolge la sua analisi per *memes*,¹⁹⁶ ossia considerando i micro-motivi che attraversano la produzione romanzesca come affioramenti di una carsica continuità di repertorio.

Si può vedere come i tagli e le prospettive con i quali proiettare *King Horn* sullo sfondo della produzione romanzesca coeva siano numerosi e diversi. Concludo con alcune considerazioni sulle fonti. La ricezione della storia di Horn come materia romanzesca è già stata esplicitata parlando del *Roman de Horn*: alla testimonianza del *Waldef* si aggiunge ora quella del *Laud Troy Book*, dove si legge:

- 11 Many speken of men that romaunces rede
 That were sumtyme doughti in dede,
 The while that god hem lyff lente,
 That now ben dede and hennes wente:
 15 Off Bevis, Gy, and of Gauwayn,
 Off kyng Richard, & of Owayn,
 Off Tristram, and of Percyuale,
 Off Rouland Ris, and Aglauale,
 Off Archeroun, and of Octouian,
 20 Off Charles, & of Cassibaldan,
 21 Off Huelok, Horne, & of Wade¹⁹⁷

Guardando invece al testo di *King Horn*, è possibile intravedere, tramite le titolazioni dei testimoni, delle possibili differenze di lettura: se O non riporta alcun titolo, come avviene per tutti gli altri testi contenuti nel manoscritto, e C usa un semplice «·horn·»,

¹⁹⁶ Termine forse iper-attualizzante, ma che, oltre a valere come sinonimo di *topos*, fornisce un esempio utile a comprendere per immedesimazione la pervasività e, in certa misura, la fenomenologia dei motivi nella letteratura romanzesca in inglese medio.

¹⁹⁷ J.E. Wülfing (ed.), *The Laud Troy-Book*, vol. 1, vv. 11-21.

l'*Harley scribe* si distingue ancora una volta aprendo l'opera con «Her bygynneþ þe Geste of Kyng Horn». Qui il termine *geste* è passibile di interpretazione metaletteraria, anche se non è chiaro quanto peso abbia il senso di 'poema' e di 'gesta' rispetto a 'cronaca, fatto storico'.¹⁹⁸ Purtroppo, non è possibile dedurre molto da questa voce isolata, a cui si accompagna nel testo il *song* dei vv. 2-3 di tutti i testimoni (citando C, «þat to my song lype / A sang ihc schal 3ou singe»), ripetuto da C nei versi finali a lui propri (v. C 1528 «For þus him endeþ hornes song»), dove si legge anche il termine *tale* riferito al racconto (v. C 1525 «Her endeþ þe tale of horn»), che peraltro è usato, secondo un chiasmo, in evidente parallelismo e risposta al *song* del v. C 1528). In *Horn*, *tale* e *song* hanno significato il primo di 'racconto' e anche 'proposta, richiesta', a conferma di un senso generico di 'cosa detta', il secondo di 'racconto cantato';¹⁹⁹ in entrambi i casi, termini a valen-

¹⁹⁸ Ricordo il significato di *geste* stando al Middle English Dictionary: «1. (a) A poem or song about heroic deeds, a chivalric romance; (b) a poem or song of any kind; (c) a prose chronicle or history, a prose romance or tale; *English geste(s), gestes of Engelond*, history of England; *gestes of the apostles*, the Acts of the Apostles; (d) anything spoken or written, a saying, a writing; (e) ?an inscription, ?a picture. 2. (a) A noteworthy deed or event, a heroic action, an exploit, a military enterprise; (b) an action; a way of acting; *pl.* actions, doings, conduct, behavior; (c) entertainment, festivity; a game, an amusement; ?a disreputable prank [quot.: c1450]; (d) a bodily movement, a gesture»; cfr. «ğĕst(e)» in F. McSparran *et al.* (eds.), Middle English Dictionary, University of Michigan Press, Ann Arbor MI 2001, <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED18470/track?counter=2&search_id=6525790>.

¹⁹⁹ Come confermano le occorrenze di C 317, L 319 e O 324 (citando C, «Bi *tale* nu þu lynne»), riferito ai propositi amorosi dichiarati da Rimenhild), C 474, L 478 e O 494 (citando C, «A *tale* mid þe beste»), riferito alla proposta del siniscalco di investire Horn del titolo di cavaliere; lo stesso verso si trova ripetuto in C 1264, dove *tale* indica invece il resoconto che Horn deve fare al re), C 1031, L 1043, O 1072 (citando C, «He sede vpon his *tale*»), dove il termine si riferisce al racconto stesso dell'interrogato, come suggerisce l'uso costante in C di *seien upon* in luogo dei *seien on* di L e O), L 1274 e O 1307 (varianti di C 1264, dove *tale* vale sempre a indicare il racconto che Horn fa di sé; citando L, «mi *tale* þou vnderstonde») e infine C 1097, L 1101 e O 1138 (citando C, «He sede vpon his *songe*») dove il termine fa riferimento all'invocazione di Athulf

za non tecnica. Il *geste* di L rimane dunque l'unico vocabolo sulla base del quale singolarmente, senza studiare più a fondo l'*usus scribendi*, sia possibile speculare a proposito della ricezione e della contestualizzazione letteraria di *Horn* da parte di uno dei tre copisti – ma forse non è un caso che si tratti qui di un individuo preparato come l'*Harley scribe*.

1.2.3. LINGUA

Sulla lingua dei manoscritti e dell'ipotetico originale di *King Horn* si sono espressi numerosi studiosi, soprattutto in ragione del suo precoce apparire tra i romanzi in inglese medio. Le teorie principali hanno tutte riguardato l'area del Midland sudorientale o sudoccidentale, mutando col progredire degli studi dialettologici: in questo sviluppo parallelo sta la differenza reale tra le diverse analisi svolte sui codici, che portano dunque a risultati discordi anche in presenza degli stessi dati. Inoltre, diversamente dal lavoro di Pope sulla versione anglonormanna, la lingua di *King Horn* è stata indagata soprattutto al fine di collocarla geograficamente, senza tentativi di trattamento organico del lessico allo scopo di trarne informazioni socioculturali sull'autore o sullo stile dell'opera, sebbene Hall, integrando il lavoro già egregio fatto da Mätzner e Goldbeck²⁰⁰ su C, offra commenti puntuali alle singole occorrenze, con una quantità davvero notevole di raffronti. Unica eccezione, la presenza di numerosi lemmi di origine francese, verificabile in Hall, che ne stila un elenco corredato di un relativo commento linguistico diacronico, mostrando la vicinanza degli esiti grafico-fonici nei prestiti dei tre testimoni con la fonetica anglonormanna e oitanica;²⁰¹ l'elevata incidenza dei prestiti oitanici

diretta a Horn affinché l'eroe ritorni, un contenuto che per i chiari raffronti letterari si può ben immaginare cantato).

²⁰⁰ E. Mätzner - K. Goldbeck (Hgg.), *Altenglische Sprachproben: nebst einem Wörterbuche*, Bd. 1, Weidmann, Berlin 1867, pp. 208-209 e soprattutto note al testo edito, pp. 209-231.

²⁰¹ J. Hall (ed.), *King Horn*, pp. xxix-xxxi.

e anglonormanni, d'altra parte, è un fenomeno comune ai testi in medio inglese di quell'epoca, come notato già da Thiem.²⁰²

Sono così riassumibili le posizioni oggi accettate sulla lingua di *King Horn*: per quanto concerne il dialetto dei copisti, quello dell'*Harley scribe* è localizzabile nella zona di Leominster, mentre O mostra una patina del Norfolk e C, forse, dell'Hampshire; tutti e tre i testimoni contengono una mescolanza di forme provenienti da aree diverse, ma generalmente localizzabili tra Midland e Kent, il che indirizza, per la provenienza linguistica sia di C, sia dell'originale, verso il dialetto Londra. Più precisamente: i tre testimoni sono sempre stati collocati linguisticamente tra il Midland e l'area sudorientale,²⁰³ a seconda del maggior peso attribui-

²⁰² C. Thiem, *Das altenglische Gedicht «King Horn»*, C. Boldt's Buchdruckerei, Rostock 1874.

²⁰³ Si vedano J.R. Lumby (ed.), *King Horn, with fragments of Floriz and Blancheffur, and of the Assumption of our Lady. Also, from mss. in the British Museum, the assumption of our Lady (add. ms. 10036), and fragments of the Floyres and Blancheffur (cotton Vitellius D. III)*, Early English text society. Original series 14, K.J. Trübner & Co. for the Early English Text Society, London 1866, pp. x-xii; A.J. Ellis, *On Early English Pronunciation*, vol. 2, Early English Text Society 7, Asher & Co. for the Philological Society - K.J. Trübner & Co. for the Early English Text Society and the Chaucer Society, London 1871, pp. 480-483; C. Horstmann (ed.), *King Horn nach Ms. Laud 108*, pp. 39-41; C. Thiem, *Das altenglische Gedicht «King Horn»*, pp. 11-45; T. Wissmann, *Untersuchungen*, pp. 7-43; A. Brandl (ed.), *Das Lied von King Horn. Mit Einleitung, Anmerkungen und Glosse hrsg. von Theodor Wissmann. Strassburg. Trübner. 1881. XXII, 155 S. s. (Quellen u. Forsch. XLV)*, «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie», 4 (1883), pp. 132-135; J.R. Lumby - G.H. McKnight (eds.), *King Horn, Floris and Blancheffur, the Assumption of Our Lady*, p. xxiv; J. Hall (ed.), *King Horn*, pp. ix e xvi-xlv; W. Gadow (ed.), *Das mittelenglische Streitgedicht Eule und Nachtigall*, Mayer & Müller, Berlin 1909, pp. 85-87; W. Breier, *Zur Lokalisierung des King Horn*, «Englische Studien» 42 (1910), pp. 307-309; A.C. Gibbs, *Middle English Romances*, York medieval texts, E. Arnold, London 1966, p. 42; J. Burke Severs - A. Hartung - P. Beidler (ed.), *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1500*, pp. 13 e 18; W.A. Quinn - A.S. Hall, *Jongleur*, p. 25. Tra questi, Alexander John Ellis riconosce fenomeni significativi quali la compresenza di evoluzioni attestate in C come ags. *æ* > me. *a, e*, ags. *y* > me. *e, i, u*, ags. *eo* > me. *eo, e*, esiti propri di aree differenti del Midland; è inoltre interessante la segnalazione della rima in

to ai tratti settentrionali oppure a quelli riconducibili al Kent, senza mai negare la compresenza di tratti ascrivibili a diverse regioni dialettali. Quasi tutti gli studi precedenti all'avvento del *LALME*²⁰⁴ riguardano il solo C, dunque le considerazioni di massima sui tratti del Midland e del Kent sono ascrivibili in toto per il testimone; un'ulteriore conferma da segnalarsi giunge anche dalla localizzazione della lingua del *Floris* del ms. Gg.4.27.2 nell'area del Berkshire come riporta il *LALME*.²⁰⁵ Per quanto riguarda O, nel 1976 Angus McIntosh, occupandosi dei testimoni di *Havelok*

C 533-534 *time/bi me*, presente anche in Chaucer e Gower, come tratto proprio del dialetto londinese.

²⁰⁴ Ad opera di Samuels, McIntosh, Laing e degli altri linguisti che avrebbero costituito il primo nucleo operativo nella stesura di questo *Language Atlas of Late Middle English*. Il *LALME* è uno strumento imprescindibile per la catalogazione dialettale di un testo medio inglese, fornendo una mappa di lemmi e morfemi desunti da manoscritti localizzati con relativa certezza e datati tra 1350 e 1450 circa; tra i suoi pregi vi è quello di essere consultabile online, fornendo gli strumenti per indagini dialettali di singole forme o di testi già catalogati: cfr. M. Benskin *et al.* (eds.), *An Electronic Version of A Linguistic Atlas of Late Mediaeval English*, The Authors and the University of Edinburgh, Edinburgh 2013, <<http://www.lel.ed.ac.uk/ihd/elalme/elalme.html>>. Al *LALME* si affianca da alcuni anni il *LAEME*, *Linguistic Atlas of Early Middle English*, che offre lo stesso tipo di informazioni concernenti il periodo tra 1250 e 1350 circa, a cui oggi sta venendo affiancato il *PLAEME*, una versione *parsed* (lemmatizzata) del *LAEME*, che passa da un'impostazione codicentrica ad un *focus* testuale; si vedano M. Laing (ed.), *A Linguistic Atlas of Early Middle English, 1150-1325*, The University of Edinburgh, Edinburgh 2013, <<http://www.lel.ed.ac.uk/ihd/laeme2/laeme2.html>>; R. Alcorn *et al.*, *A Parsed Linguistic Atlas of Early Middle English*, in R. Alcorn *et al.* (eds.), *Historical Dialectology in the Digital Age*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019, pp. 19-38. Gli articoli più importanti di questi anni, a cominciare dal fondamentale *A New Approach to Middle English Dialectology* del 1963, scritto da Angus McIntosh, sono raccolti in *Middle English Dialectology*; si veda A. McIntosh - M.L. Samuels - M. Laing (ed.), *Middle English Dialectology. Essays on Some Principles and Problems*, Aberdeen University Press, Aberdeen 1989. Se le indagini precedenti si concentravano prevalentemente sul dialetto di C, in questi anni vengono pubblicati gli studi linguistici di riferimento per le attuali collocazioni regionali dei copisti di O e L.

²⁰⁵ M. Laing, *Catalogue of Sources for a Linguistic Atlas of Early Medieval English*, D.S. Brewer, Cambridge 1993, p. 5.

the Dane, studia l'inglese medio del copista C del ms. Laud misc. 108²⁰⁶ e osserva come questi abbia mantenuto con discreta fedeltà la patina dialettale delle due opere, del Norfolk per *Havelok* e localizzabile più a Sud per *Horn*.²⁰⁷ L'atteggiamento servile nei confronti del testo copiato, unito alla quasi totale assenza di tratti dialettali estranei al Norfolk in *Havelok*, pochi perfino per un copista ubbidiente come quello del ms. Laud misc. 108, fa propendere lo studioso per la tesi che il copista provenisse da quell'area, una conclusione confermata dalla comparazione con altri testi localizzati nel Norfolk. Questa è la tesi ancor oggi accolta dalla critica,²⁰⁸ ma Laing²⁰⁹ riporta un ulteriore spunto di Samuels

²⁰⁶ A. McIntosh, *The language of the extant versions of Havelok the Dane*, «Medium aevum», 45 (1976), pp. 36-49.

²⁰⁷ Scrive McIntosh: «I shall not insist that the scribe of A was a Norfolk man; he may simply have perpetuated in his copy Norfolk features already present in some version of the poem underlying his own. A decision about this must depend in part on an assessment of the language of his copy of *King Horn* in the same manuscript. This clearly contains (beside undoubtedly East Anglian forms) numerous ingredients carried over from a text from somewhere far to the south of Norfolk, and it may well be that the scribe copied both poems more or less as he found them. If so the essentially Norfolk language of his *Havelok* would in no way force the conclusion that he himself came from Norfolk. But since the language of *Havelok* is much more dialectally pure than that of *King Horn*, I think it highly probable that he did. A scribe from anywhere else would have been likely to superimpose non-Norfolk ingredients of his own, and there is almost nothing in A except some inherited Lincolnshire forms (especially in rhymes) that is not entirely compatible with Norfolk».

²⁰⁸ R. Beadle, *Prolegomena to a literary geography of later medieval Norfolk*, in F. Riddy (ed.), *Essays Celebrating the Publication of A Linguistic Atlas of Late Mediaeval English; Collection of Essays Presented at the Fifth York Manuscripts Conference Held at the University of York in July 1989*, Brewer, Cambridge 1991, pp. 89-108; A.S.G. Edwards, *Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 108*.

²⁰⁹ Traggio l'informazione direttamente dalla voce relativa al ms. Laud misc. 108 del *LAEME*, corrispondente a M. Laing, *Catalogue of Sources for a Linguistic Atlas of Early Medieval English*, p. 137, dato che non mi è stato possibile reperire l'informazione nelle pubblicazioni di Samuels e Laing non cita la fonte della sua affermazione – che tuttavia autori come Edwards ripropongono.

sul dialetto di *King Horn*, secondo il quale sotto la patina del Norfolk si mostrerebbero tratti riconducibili al «SE Surrey, SW Kent or N Suffolk». Per quanto concerne L, la prospettiva d'indagine che porta ai risultati su cui oggi si è concordi è offerta dal già menzionato Carter Revard nel 1979,²¹⁰ il quale collega la grafia del ms. Harley 2253 ad altri codici provenienti da Ludlow, cosicché l'indagine linguistica si può giovare del dato paleografico nella localizzazione. Samuels, nell'articolo del 1984 *The Dialect of the Scribe of the Harley Lyrics*,²¹¹ sulla scorta di Revard compara le forme dialettali del codice con altri manoscritti localizzati in una cerchia prossima all'abbazia di Leominster²¹² (tra Gloucester, Hereford, Worcester e lo Shropshire), il che permette di triangolare il dialetto, circoscrivendo la sua area di provenienza esattamente nella zona di Leominster.²¹³ Tuttavia, la varietà linguistica del codice non esclude che un copista con determinate caratteristiche dialettali abbia potuto spostarsi dal luogo d'origine o di apprendistato, conservando i suoi usi e trasferendoli al suo lavoro anche se prodotto in uno *scriptorium* lontano. Perciò, conclude Samuels, è possibile che il codice sia stato copiato a Ludlow,²¹⁴

²¹⁰ Si veda C. Revard, *Richard Hurd and MS. Harley 2253*, «Notes and Queries», 26 (1979), pp. 199-202. Revard è tornato in seguito sull'argomento, approfondendo e dettagliando ulteriormente le sue considerazioni, la cui summa più esauriente è nel già citato C. Revard, *Scribe and provenance*.

²¹¹ M.L. Samuels, *The Dialect of the Scribe of the Harley Lyrics*, «Poetica (Tokyo)», 19 (1984), pp. 39-47.

²¹² Il codice di Londra era già stato collegato a Leominster per il contenuto di alcuni testi del manoscritto (una vita latina di sant'Ethelbert, la leggenda di sant'Edfrid fondatore dell'abbazia di Leominster e il martirio di san Wistan) da Thomas Wright nel 1842; si veda T. Wright (ed.), *Specimens of Lyric Poetry, Composed in England in the Reign of Edward the First / Edited from Ms. Harl. 2253 in the British Museum by Thomas Wright*, T. Richards, London 1842, pp. vi-vii. Tale tesi era stata ripresa anche in J. Hall (ed.), *King Horn*, p. xlv.

²¹³ Samuels identifica in particolare sette gruppi di isoglosse legate alla variazione di un singolo termine significativo (forme di *each*, di *through*, di *not*, di *strength/length*, di *eyes*, di *spring*, di *sorrow/morrow*).

²¹⁴ Oppure a Hereford, secondo un'altra tesi non più accreditata; cfr. N.R. Ker, *Facsimile of British Museum MS. Harley 2253*, p. xii.

pur avendo caratteristiche dialettali che lo legano a Leominster; e questa è la localizzazione ad oggi ritenuta valida per quanto concerne la lingua dell'*Harley scribe*.²¹⁵

Rosamund Allen, introducendo la sua edizione critica di *King Horn*, individua il dialetto archetipo²¹⁶ nel vernacolo di Londra o delle zone limitrofe, ipotesi che spiegherebbe il confluire di elementi dialettali dell'Essex, del Kent e del Surrey nello stesso testo,²¹⁷ aggiungendo inoltre alcuni argomenti di carattere non linguistico a sostegno della sua tesi.²¹⁸ Con il successivo contri-

²¹⁵ F. McSparran, *The language of the English poems: the Harley Scribe and his exemplars*, in S.G. Fein (ed.), *Studies in the Harley Manuscript*, pp. 391-426.

²¹⁶ Prima di Allen, Wissmann fu il primo ad avanzare delle ipotesi in merito alla possibile lingua dell'originale, che, per Wissmann, era tangente al Kent, forse l'Essex, coerentemente con la patina sudorientale. Fin da questa prima ipotesi si affermò la convinzione che l'area di provenienza fosse una zona liminare, con le parole di Hall: «[Il dialetto di *King Horn*] does not belong to a district with a well-defined and consistent dialect, but to a border land. It must be placed somewhere in the South-Eastern area outside Kent, near enough to the Midland border to account for a considerable admixture of Midland characteristics, and at the same time so near the Middle South as to be in some small degree affected by its peculiarities»; si veda J. Hall (ed.), *King Horn*, p. xliv. Per Hall, il luogo rispondente a questi requisiti sarebbe stato il Nord-Ovest del Surrey, sempre nel circondario di Londra, poco più a Sud dell'Essex di Wissman. A questa tesi, maggioritaria negli studi, si era opposto Brewer, il quale, nel suo *English Gothic Literature*, collocò il dialetto di *King Horn* nel Dorset o nel Somerset, dando l'informazione come assodata. È un'area più a sud delle ipotesi tradizionali e che esclude le zone meridionali del Midland, sempre considerate come una possibilità negli studi precedenti; cfr. D.S. Brewer, *English Gothic Literature*, Schocken Books, New York 1983, pp. 73-74.

²¹⁷ L'ipotesi era già stata avanzata da Wilhelm Heuser nel 1914, ma lo studioso ritenne allora di non avere elementi sufficienti per una conferma; cfr. W. Heuser, *Atlondon: mit besonderer Berücksichtigung des Dialekts*, Liesecke, Osnabrück 1914.

²¹⁸ R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition*, p. 79: «Hall's claim for West Surrey does not fit the Essex forms and does not fit the maritime interests of *KH*, with five boat journeys, and an interest in fishing: Seine net fishing was practised on the Thames. Some region close to the Thames, probably from the Port of London to the sea, perhaps the Estuary, but more likely the Whitechapel or Stepney areas of the north bank, would seem the most likely provenance

buto, *The date and provenance of King Horn* del 1988,²¹⁹ Allen ribadisce che il confluire di diverse influenze dialettali nella lingua di *King Horn* si spiega ipotizzando la sua composizione non in una zona di confine, ma in un luogo che abbia avuto una simile varietà di immissioni linguistiche, una località intrinsecamente di contatto come Londra. Londra concorda con le indicazioni che collocano la patina originaria di *King Horn* nel Centro-Sud, verso la costa Est, tra Midland ed Essex. Per provare la sua congettura, Allen analizza le rime nei manoscritti e i tratti non in rima che corrisponderebbero al dialetto londinese e non al vernacolo del copista, seguendo un metodo applicato su *King Horn* già da Alexander J. Ellis;²²⁰ raccolti questi dati, li confronta con altri testi di area londinese, confermando l'ipotesi.²²¹ Tuttavia, alla luce delle considerazioni stemmatiche di cui sopra, ci si può domandare quanto la mescolanza di forme dialettali sia un tratto proprio dell'originale o non sia un indizio della presenza di una serie di passaggi nella trasmissione avvenuti oralmente. È una tesi non

for *KH*, if not the City itself, where the new road to Essex, opened in the early 12c, went on to Bowbridge and thence to Essex; there was much trade along this route, of bread, which was baked at Bromley and Stepney from the time of Henry III, and of cattle from deeper in Essex, and contact with Essex was maintained also up the River Lea».

²¹⁹ Id., *The date and provenance of King Horn. Some Interim Reassessments*, in E.D. Kennedy - R. Waldron - J.S. Wittig (eds.), *Medieval English Studies Presented to George Kane*, St. Edmundsburg Press, Suffolk 1988, pp. 99-126.

²²⁰ A.J. Ellis, *On Early English Pronunciation*, vol. 2, pp. 480-483.

²²¹ Gli elementi significativi per l'attribuzione proposta sono diversi, soprattutto la compresenza di evoluzioni nel vocalismo già individuate da Ellis, oltre alla presenza di forme londinesi come *elde* per *eld*, *dude* per *dede* o *scholde* per *schuld*. Inoltre, sempre nell'articolo, Allen fornisce un'informazione particolarmente importante: asserisce infatti che Samuels avrebbe collocato il dialetto di C nell'Hampshire, senza purtroppo offrirne prove e senza che Samuels abbia poi confermato in un suo scritto questa ipotesi. Allen ci dice solo che «the dialect of C has been identified by M. L. Samuels (in a private communication)»; a quanto pare, molte interessanti congetture di Samuels sono rimaste nell'oralità, senza una dimostrazione lineare e solida come in quanto ci rimane di scritto dallo studioso.

nuova quella secondo la quale i poeti itineranti, di area tedesca e anche inglese, come già suggerito da Clanchy per il *Roman de Horn*, potessero fare uso di una varietà artefatta sovraregionale, che fosse cioè comprensibile al pubblico pur recitando in località differenti; da questo deriva il dubbio su quanto i tratti linguistici mesclati di *Horn* siano una traccia genetica o, piuttosto, non circoscrivano un'area di ricezione, nel caso specifico il Midland meridionale, di fatto l'area triangolata dalla collocazione geografica della patina dialettale dei tre testimoni (Leominster-Norfolk-Londra/Hampshire). Questa possibilità è presa in considerazione da Allen:

There is, however, another possible explanation for the Midland forms in *KH*; probably because it was popular, the poem was disseminated across Southern England as far North at least as Norfolk, and West to the Welsh Border, and the surviving manuscripts contain both original forms as relicts, and later accretions from scribes' or oral redactors' personal usage of Midland dialects. There are indeed many shared errors in the extant manuscripts which must derive from their exclusive common ancestor (e. c. a.), and in theory this could have been in Midland dialect. However, there seem to be no cases of shared error where a rhyme has been spoiled because the e. c. a. had been translated from the original dialect (unless of course these have been repaired by scribal correction like *L*'s but on an extensive scale). This would seem to suggest that the e. c. a. was in the original dialect, and that the poem circulated first in the area of its composition.²²²

L'ipotesi di una coincidenza tra la lingua dell'archetipo e un inglese medio mescolato e sovraregionale è plausibile; tuttavia, allo stesso tempo, sulla scorta delle medesime considerazioni, nulla obbliga a pensare che la lingua di composizione corrispondesse al dialetto della zona di provenienza del testo, ossia che l'autore di *King Horn* non avesse già in mente un pubblico misto o diversi gruppi linguistici di ascoltatori. Purtroppo, a questa altezza della vicenda testuale è difficile uscire dalla mera speculazione, soprattutto considerata la precocità del testo nel panorama

²²² R. Allen, *The date and provenance of King Horn*, pp. 101-102.



Fig. 2 - Mappa linguistica dei testimoni di *King Horn*

medio inglese che permette pochi riscontri. Di conseguenza, può essere una soluzione più cauta, ma non meno ricca di spunti di ricerca, quella di considerare la lingua mescidata di *Horn* come indice della sua diffusione, piuttosto che della sua provenienza. Sulla falsariga di questa osservazione, non è ancora stata indagata la correlazione possibile tra dialetto e varianti nella tradizione, che potrebbe corroborare la spiegazione di Allen circa l'ambivalenza di lezioni in L come l'apporto da due fonti diverse, una scritta e una orale/mnemonica;²²³ una sintesi che fornirebbe un'ulteriore motivazione a eventuali mescolanze stilistiche.

In chiusura, è da notare come il grande assente di questa disamina sia la datazione del testo e dei testimoni su base linguistica. L'unico studioso che offre uno spunto in tal senso è McKnight,²²⁴

²²³ Rimangono allo stadio di spunto i pochi esempi, per quanto interessanti, reperibili ivi, p. 100.

²²⁴ J.R. Lumby - G.H. McKnight (eds.), *King Horn, Floris and Blancheflur, the Assumption of Our Lady*, p. xxviii.

il quale propone una datazione linguistica del testo verso la seconda metà del sec. XIII per il numero di prestiti dal francese, per l'evoluzione centromeridionale-londinese /a:/ > /ɔ:/ che si osserva in C e per l'allungamento di vocali brevi in sillaba aperta. Il problema è posto anche da Allen nel suo articolo del 1988, ma la studiosa afferma che i dati linguistici da lei segnalati analizzando le rime dei tre testimoni non permettono una datazione precisa della lingua dell'originale, tanto più col gravare dell'incertezza su quanto le rime dell'originale fossero esatte; neppure il lessico offre maggiori informazioni.

1.2.4. DATAZIONE

In merito alla datazione di *King Horn*, due ipotesi si contendono ancora il campo. La prima colloca *King Horn* nel secondo quarto del sec. XIII, con la data indicativa del 1225, ed è corretto affermare che attorno a questa proposta si raccoglie un consenso quasi unanime almeno fino al 1988 (anno di pubblicazione del contributo di Allen) ed essa mostra una tenace persistenza ancora oggi. Tuttavia, la storia di questa collocazione temporale è quantomeno curiosa. Wissmann è probabilmente la fonte prima di un pertinace fraintendimento. In base alla datazione precoce del ms. Gg.4.27.2 intorno alla metà del sec. XIII, avanzata, nelle parole di Wissmann e senza che lo studioso ne espliciti le prove, da Wright,²²⁵ e in base alle ipotesi metriche sopra esposte

²²⁵ Così in T. Wissmann, *Untersuchungen*, p. 3; tuttavia, non mi è stato possibile ritrovare questa data in nessuno degli scritti di Thomas Wright, che colloca sempre il manoscritto nel sec. XIII, senza maggior dettaglio; cfr. T. Wright, *Li Romans de Horn. MS. Bibl. Publ. Cambridge, Ff. 6, 17. (Unpublished)*, «The Foreign Quarterly Review», 16, n. 1 (1835), p. 141: «The two exemplars of the English romance of Horn, which are preserved, are both perfect. The one (MS. Bibl. Publ. Camb. Gg. 4, 27) is of the thirteenth century [...]»; T. Wright (ed.), *Biographia Britannica Literaria*, vol. 2, *Anglo-Norman period*, Parker, London 1846, p. 341: «A short romance of Horn, in English verse, certainly as old as the thirteenth century, is still preserved in three manuscripts, and was printed from one of them by Ritson». È possibile invece trovare la data in C. Horstmann (ed.), *King Horn nach Ms. Laud 108*, p. 39; tuttavia, lo studioso

sull'*Otfrid Vers* inglese e sulla relazione tra *Brut* di Layamon e *Horn*, lo studioso colloca la composizione del romanzo non prima del secondo quarto del Duecento;²²⁶ per inciso, porre il 1225 come data *post quem* è ben diverso da suggerirlo come data indicativa. Hall non offre una datazione del testo, limitandosi a segnalare come il testimone più antico sia quello di Cambridge, da lui collocato al 1260 ca. senza argomentazioni.²²⁷ Considerato tutto questo, e considerata la ricostruzione stemmatica di Hall esposta sopra, appare stupefacente che nel 1916 Wells scriva nel suo *Manual of the Writings in Middle English 1050-1400*:

KING HORN [1], the earliest of the extant English romances, is preserved in MS. Cbg. Univ. Libr. Gg 4, 27, 2 (c. 1250-1260) [...] Hall believes that Laud and Harley are each one remove from this source, which, in turn, is directly from the common source of all these MSS. He holds that this common source is one remove from Gg, and that Gg is independent of the other extant MSS. The surviving version appears to be Midland or South Midland of about 1225.²²⁸

Questa è la prima attestazione in cui un critico esplicita la data del 1225, nonché, con ogni probabilità, la fonte cui attinge la tradizione accademica successiva che tramanda questa proposta;²²⁹

non motiva l'asserzione, né di essa si dà riscontro nelle fonti da lui citate, ossia Michel e Lumby: cfr. F.X. Michel (éd.), *Horn et Rimenhild*, p. xxxvi; J.R. Lumby (ed.), *King Horn, with fragments of Floriz and Blauncheflur, and of the Assumption of our Lady*, p. v.

²²⁶ Cfr. T. Wissmann, *Untersuchungen*, p. 58. Anche Billings, la quale legge Wissmann, riporta che «the poem cannot be earlier than the second quarter of the 13th century»; A. Hunt Billings, *A Guide to the Middle English Metrical Romances*, p. 11.

²²⁷ J. Hall (ed.), *King Horn*, p. x. Loomis e Pearsall seguono Hall in questa datazione, si vedano L.A. Hibbard Loomis, *Medieval Romance in England*, p. 99; D.A. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*, p. 113.

²²⁸ J.E. Wells (ed.), *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1400*, The Connecticut Academy of Arts and Sciences, New Haven CT 1916, p. 8.

²²⁹ Si confronti con la posizione ben più cauta di Cook solo un anno prima: «The romance probably antedates 1250», A.S. Cook, *A Literary Middle English Reader*, Ginn & Co, Boston 1915, p. 11. Le opinioni di Cook sono particolarmente originali: lo studioso data il manoscritto di Cambridge al 1310,

come si vede, il contesto in cui tale data affiora è quantomeno impreciso, per non dire mistificante. Tralasciando l'accostamento acritico delle due date proposte da Wissmann e Hall, l'uso del termine *remove* nella ricostruzione stemmatica lascia perplessi e fa pensare che Wells interpreti i subarchetipi nella proposta di Hall come singole testimonianze, anziché come snodi di una tradizione di cui non è noto il numero di passaggi;²³⁰ inoltre, la patina sudorientale appare convertita in *South Midland*, una probabile semplificazione delle conclusioni dialettali di Wissmann e Hall. È forse questo accostamento approssimativo di informazioni stemmatiche, linguistiche e temporali che dà ragione delle altrimenti inspiegabili parole di Donald Sands nella sua breve introduzione al testo di *King Horn*:

There are three manuscripts: Harleian 2253 in the British Museum, London; Laud, Misc., 108 in the Bodleian Library, Oxford; and MS Gg. 4.27 .2 in the University Library, Cambridge – the last named being the oldest (c. 1250) and generally considered the best. Just where the poem was originally composed is conjectural, since none of the manuscripts is the original, but all, in varying degree, show a predominance of Southern dialect features intermixed with Midland. The poet is believed to have written at the end of the first quarter of the thirteenth century, because linguistically he would belong somewhere around 1225 and because the postulated descent of manuscripts from a lost original would place him some twenty-five years prior to the suggested date when the oldest extant manuscript, the Cambridge, was copied.²³¹

Da dove Sands tragga quanto afferma a sostegno della datazione al 1225 è un mistero: nessuno degli studi da lui citati offre simili prove,²³² né si può dire che Sands argomenti con consape-

senza però indicare prove o fonti. Probabilmente si tratta di uno dei pochi critici che segue C. Hardwick (ed.), *A Catalogue of the Manuscripts Preserved in the Library of the University of Cambridge*, vol. 3.

²³⁰ Una simile interpretazione è anche in W.A. Quinn - A.S. Hall, *Jongleur*.

²³¹ D.B. Sands (ed.), *Middle English Verse Romances*, p. 15.

²³² Elenco di seguito la bibliografia riportata da Sands: oltre a Wells, due cataloghi, privi di notizie in merito alla datazione, ossia C.F. Brown - R.H.

vole originalità, visto che riporta le sue informazioni come fossero note. D'altro canto, se Burke Severs, curando la riedizione ampliata del *Manual* di Wells, ne riordina le informazioni mantenendo la stessa data e anzi ponendola in primo piano, senza aggiungere spiegazioni, tutti gli studiosi dopo di lui si limitano a riferire la datazione al 1225, più o meno dubitativamente: così Quinn e Hall, Lee Ramsey, Andrew Taylor, Susan Crane, soprattutto il *Middle English Dictionary* e, ancor più recentemente, Megan Leitch.²³³ Dopo il contributo di Allen *The date and pro-*

Robbins (eds.), *The Index of Middle English Verse*, Columbia University Press, New York 1943, cpv. 166; F.W. Bateson (ed.), *600-1660*, Cambridge University Press, Cambridge 1940, p. 147; i commenti estetici di G. Kane, *Middle English Literature*, pp. 48-49; la *Guide* di Billings, dove la studiosa, come già detto, riporta il ragionamento metrico di Wissmann, suggerendo inoltre come data «before the middle of the 13th century» (cfr. A. Hunt Billings, *A Guide to the Middle English Metrical Romances*, p. 10); Loomis, la quale segue la proposta di datazione linguistica di McKnight al 1260 (e che Sands non si prende lo spazio di confutare o almeno considerare), cfr. L.A. Hibbard Loomis, *Mediæval Romance in England*, p. 99; Hall, di cui già si è detto; infine French, il quale non si occupa della datazione di *King Horn*, affermando che la data esatta di composizione dell'originale rimane ignota, ma scrivendo allo stesso tempo, in merito alle relazioni tra *Roman de Horn* e *King Horn*: «The date of his performance was 1150 or earlier. After a considerable interval – probably seventy-five years – an Englishman from the south translated it closely»; cfr. W.H. French, *Essays on King Horn*, pp. 101, 144. Quest'ipotesi collima con il 1225 e dunque può aver confermato Sands nella data; tuttavia, non fornisce nessuna delle spiegazioni che lo studioso poi adduce. Si può osservare, a latere, che Sands dà prova di approssimazione e creatività anche per quanto riguarda il dibattito sul metro, come visto in precedenza, e nel trattamento del testo edito, che ripropone C ma aggiunge soluzioni di suo pugno tratte da O, senza che esse siano dichiarate né motivate.

²³³ Si vedano W.A. Quinn - A.S. Hall, *Jongleur*, p. 25; L.C. Ramsey, *Chivalric Romances: Popular Literature in Medieval England*, Indiana University Press, Bloomington IN 1983, p. 26; S. Crane, *Insular Romance*, p. 21; A. Taylor, *Fragmentation, Corruption, and Minstrel Narration*, p. 46; «King Horn», in F. McSparran et al. (eds.), *Middle English Dictionary*, <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/bibliographyBIB1507/track?counter=2&search_id=6525530>; M.G. Leitch, *Sleep and Its Spaces in Middle English Literature: Emotions, Ethics, Dreams*, Manchester University Press, Manchester 2021, p. 170.

vengeance of King Horn, la proposta del 1225 risulta indebolita nel suo valore autoritativo, ma non per questo scompare: la si trova ancora riferita in nota da Herzman, Drake e Salisbury,²³⁴ mentre sia Susanna Greer Fein, nell'edizione da lei curata del ms. Harley 2253, sia Gabriela da Costa Cavalheiro, nella sua traduzione in portoghese di *King Horn*, scelgono di non decidere e riportano come possibile collocazione temporale il periodo 1225-1275.²³⁵ Il fatto che la datazione al 1225 abbia ricevuto un tale credito è straordinario: a partire dalle due proposte del 1250-1260 per la composizione del ms. Gg.4.27.2, prive di qualunque argomento a sostegno, passando poi a spingere ai minimi termini il suggerimento *post quem* di Wissmann, basato su una teoria metrica messa in discussione già sul finire dell'Ottocento, e culminando negli argomenti creati *ex nihilo* da Sands, sconcerata che una simile ipotesi, fondata su asserzioni indimostrate e probabili fraintendimenti, abbia rivestito, come ha fatto, un ruolo fondativo nella concezione del sistema letterario medio inglese nelle sue origini. Essa, infatti, colloca *King Horn* quasi cinquant'anni avanti a qualunque altro *romance* – considerando come attendibile l'altrettanto improbabile datazione al 1250-1260 di *Floris*, anch'essa esito delle tesi di Wissmann e Hall riguardo agli anni di stesura del manoscritto di Cambridge –, così che il primato cronologico di *Horn* nella produzione romanzesca inglese dà luogo a una diacronia a balzi per il Duecento che ha sempre lasciato i critici giustamente perplessi. Le prove paleografiche accumulate nel corso del Novecento, tutte indicanti una mano dei primi del sec. XIV per il ms. Gg.4.27.2 (nonché per gli altri due testimoni, come si è già detto), sono la spinta finale, lieve ma sufficiente, per far crollare un castello di carte che non ha mai avuto ragion d'essere.

²³⁴ R.B. Herzman - G. Drake - E. Salisbury (eds.), *Four Romances of England*.

²³⁵ S.G. Fein (ed.), *The Complete Harley 2253 Manuscript*, vol. 2; G. da Costa Cavalheiro, *King Horn, um romance inglês ducentista*, «Mirabilia. Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval», 7 (2007), p. 182.

Una datazione parallela del testo, che si può a buon conto assimilare a quella del 1225, è la proposta al 1240 di Boitani sulla scorta di Pearsall.²³⁶ Pearsall scrive che, con il suo contributo, intende offrire «a tentative outline of the growth and development of Middle English romance from 1240 to 1400», dove la data iniziale «for the discussion is not difficult to arrive at, for it is simply the date, on palaeographical evidence, of the Cambridge MS fragment Gg.4.27. containing *King Horn* and *Floris and Blauncheflur*, the earliest extant Middle English romances». Questa affermazione è semplicemente infondata: in maniera simile a quanto osservato in Sands, le due fonti che Pearsall menziona sono Hall – che, come si è visto, propone il 1260 come data di stesura – e Karl Brunner,²³⁷ il quale, per la realizzazione del manoscritto, parla di seconda metà del sec. XIII, una collocazione non molto specifica ma che certo non è il 1240. È possibile che la data sia un compromesso, nato da un fraintendimento fra datazione del manoscritto più antico e datazione dell'opera, tra il 1250 suggerito (senza riferimenti o argomenti) da Loomis come data di composizione introducendo la sua traduzione di *King Horn*,²³⁸ e il 1225 di Wells. Dall'uso della datazione al 1240 per collocare temporalmente la stesura del ms. Gg.4.27.2 al suo impiego per individuare il periodo di composizione di *King Horn* il passo è

²³⁶ D.A. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*, p. 91; P. Boitani, *La narrativa del Medioevo inglese*, Luni, Milano - Trento 1998², pp. 59, 73. Da notare peraltro come Boitani citi anche Sands, senza preoccuparsi di armonizzare o discutere la datazione al 1225.

²³⁷ K. Brunner, *Middle English Metrical Romances and Their Audience*, p. 220: «The only MS. containing romances which was written in the second half of the thirteenth century is Part II of MS. Cambridge University Library Gg. 4.27».

²³⁸ L.A. Hibbard Loomis, *Three Middle English Romances: King Horn, Havelok, Beves of Hampton*, David Nutt, London 1911, p. 4. Da notare che il suggerimento ha probabilmente il valore di buon senso abbozzato e non è il frutto di una qualche indagine nascosta: la studiosa, infatti, non si esprime sulla data di *King Horn* nel suo ben più importante *Mediaeval Romance in England*.

breve e il fraintendimento comprensibile, tanto più tenendo conto del *qui pro quo* già in Pearsall. Si può spiegare così il 1240 come data di composizione riportata da Boitani, che segue dunque la datazione al 1225 per la prossimità temporale (solo un quindicennio dopo) e soprattutto per la probabile genesi, in quanto soluzione intermedia tra le due proposte precedenti del 1225 (Wells) e del 1250 (Loomis).

Fatta chiarezza sull'inattendibilità della proposta al 1225 (e al 1240), occorre considerare la seconda tesi, avanzata da Allen, ossia quella di una collocazione a cavallo tra il penultimo e l'ultimo quarto del Duecento. La studiosa fa notare anzitutto come il 1225 sia in considerevole anticipo rispetto al periodo in cui sarebbero stati composti gli altri romanzi medio inglesi del Duecento di cui esistono precedenti francesi,²³⁹ tutti fatti risalire all'ultimo quarto del secolo. Dopodiché, osserva come la datazione dei manoscritti al Trecento, escluso il ms. Laud misc. 108 che Allen pone ancora intorno al 1290, non vieti di situare l'elaborazione di *King Horn* nella seconda metà del Duecento. Come già ricordato, le informazioni offerte dall'analisi linguistica e stilistica del testo secondo il parere della studiosa non sono probanti – e nel dibattito sulla datazione di *Horn*, si può aggiungere, di fatto non lo sono mai state. Invece, è possibile, secondo Allen, riscontrare delle somiglianze tra gli eventi narrati e alcuni fatti storici riguardanti la rivolta dei baroni guidata da Simon de Montfort nel 1260-1265 e la vita di Edoardo I:

KH, with its tale of a threatened royal family and a usurper, might form a stern *exemplum* at that time, especially for those who supported de Montfort even after his defeat. [...] The poem may have been reworked from traditional matter to present a straightforward political message. In some ways *KH* is analogous to the political events of the 1270s:

²³⁹ Allen elenca *Havelok*, *Guy of Warwick*, *Beves of Hamtoun*, *Arthur and Merlin*, *King Alisaunder* e il *Floris*, del quale la studiosa riconosce la posteriorità rispetto alla data del 1250 circa, corrispondente alla datazione allora invalsa del ms. Gg.4.27.2 (e che fa dunque da *ante quem*).

Edward I had taken the cross in June 1268, landing at Acre in 1271, and was abroad on his crusade when his father, Henry III, died in 1272. Edward returned in 1274 and was crowned on 18 August of that year. An old tale of a prince returning to claim his kingdom after fighting Saracens would have a particular poignancy in the mid-1270s. Moreover, Edward already had a close connection with the City, having been commissioned by his father to restore their full liberties to the citizens, with the election of mayor and sheriffs, in 1270. London had received de Montfort in 1263 and been deprived of its privileges as a reprisal, with the Tower and custody of the City being placed by Henry III in the hands of his son, the Lord Edward. After 1270 the City was at peace, and the supremacy of the leading families (who had anyway remained loyal to the Crown) was again assured, and when a handful of Simon's supporters, who had fled the City, tried to return, they were expelled at Christmas 1269. Londoners had no reason not to be royalist in sentiment by 1274.²⁴⁰

Allen non avanza una proposta precisa di datazione, limitandosi ai parallelismi suggeriti e che ancora oggi non sono stati sviluppati oltre questo stadio. Infatti, seguendo il ragionamento della studiosa, sarebbe anche plausibile aspettarsi una rimodulazione del testo che esalti gli episodi più consoni al discorso politico sotteso; il che, per quanto si può leggere confrontando *King Horn* e *Roman de Horn*, non sembra avvenire. Tuttavia, l'argomentazione di Allen è stata sufficiente perché parte della critica recente recepisse la proposta e la traducesse nell'anno 1275: così Herzman, Drake e Salisbury, Fein e Cavalheiro, come già visto; ma anche Laura Rizzà,²⁴¹ nella sua traduzione italiana del *romance*, riporta la seconda metà del sec. XIII come probabile periodo di composizione di *Horn*.²⁴²

²⁴⁰ R. Allen, *The date and provenance of King Horn*, pp. 103, 122.

²⁴¹ L. Rizzà (ed.), *King Horn*, Carocci, Roma 2007, p. 16.

²⁴² Volendo interpretare la scelta di Rizzà come una via di mezzo, corrispondente di fatto a una indecisione. La datazione della studiosa è probabilmente la fonte di Franco Marucci quando, nel primo volume della sua *Storia della letteratura inglese*, data sommariamente *King Horn* e *Havelok the Dane* alla metà del sec. XIII; cfr. F. Marucci, *Dalle origini al 1625*, vol. 1, Le lettere, Firenze 2015, p. 48.

Alla proposta di Allen si accorda lo spunto linguistico di McKnight, sopra citato, per una datazione linguistica del testo alla seconda metà del sec. XIII sulla base dei prestiti dal francese, dell'evoluzione /a:/ > /ɔ:/ e dell'allungamento di vocali brevi in sillaba aperta. Purtroppo, l'argomento è assai esile e pur sommato alla riflessione di Allen non costituisce una prova; rimane dunque la suggestione allettante di collocare l'ideazione di *King Horn* in coda ai fatti sopracitati, ossia a cavallo tra penultimo e ultimo quarto del Duecento. Con le dovute cautele, il testo è ragionevolmente databile alla seconda metà del secolo: questo non toglie la precocità dell'apparizione di *Horn* nel panorama della letteratura medio inglese, ma la pone in una relazione armonica con la restante produzione insulare, diversamente dal distacco implicato da una datazione al 1225. Il fatto di non avere una collocazione temporale più precisa rende difficile capire la direzione di eventuali rapporti testuali tra *Horn* e gli altri *romances* del periodo; tuttavia, una stesura nel secondo Duecento non fa ostacolo a supporne la vicinanza per mentalità e repertorio.

1.3. *Introduzione a Horn Childe*

Per *Horn Childe*, l'edizione critica di riferimento è M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rinnild / ed. from the Auchinleck MS, National Library of Scotland, Advocates' MS 19.2.1*, C. Winter, Heidelberg 1988. La prima edizione del testo è contenuta nell'edizione curata da Michel del *Roman de Horn* nel 1845.

1.3.1. IL CODEX UNICUS

L'unico codice che ci tramanda *Horn Childe* è il ben noto ms. Auchinleck (ms. 19.2.1), conservato presso la National Library of Scotland di Edimburgo. Il ms. Auchinleck è un codice pergameneo in ottavo particolarmente massiccio, composto da 331 carte e 14 frammenti, più altre dieci carte separate dal mano-

scritto che sono state scoperte in seguito,²⁴³ nessuna concernente *Horn Childe*. Le dimensioni sono mm 250 x 190 – anche se, come mostra il frammento separato di Londra, i fogli in origine erano circa mm 264 x 203. Lo specchio di scrittura varia da mm 200 x 150 a mm 190 x 130 a seconda del copista. Il testo è disposto lungo il manoscritto su una, due o quattro colonne a seconda del copista, con un numero variabile di retrici di scrittura. Nel caso specifico di *Horn Childe*, il testo è disposto su due colonne di 44 righe ciascuna, con uno specchio di pagina di mm 200 x 150. Il codice è composto di dodici opuscoli, corrispondenti alle cc. 1-38, 39-69, 70-107, 107a-175, 176-260, 261-267, 268-277, 278-280, 281-303, 304-325, 326-327, 328-334; *Horn Childe* si trova alle cc. 317va-323vb, nel decimo opuscolo. Il codice presenta diverse lacune, riguardanti anche *Horn*: dopo le cc. 321 e 323 è stato rimosso un intero bifolio, per il quale è possibile fare una stima probabile dei versi che conteneva; stando alle congetture di Mills, 11-12 stanze più i quattro versi mancanti dalla stanza 96 per c. *323a, 13-14 stanze circa per c. *321a. Per c. *323a, la difficoltà nella stima è data dal fatto che il foglio conteneva la conclusione del racconto, che dunque ci è giunto mutilo, e i primi diciassette versi dell'opera successiva nel codice, l'*Alphabetical praise of women*. Per c. *321a, i versi a noi rimasti delle attuali stanze 66 e 67 chiedono un'integrazione di 6+3 versi: tenendo conto del sistema strofico di dodici versi, si ottiene un totale possibile di 177 versi mancanti, uno in più del consentito dall'impaginazione. Nel codice, le aggiunte di un verso mancante

²⁴³ Le carte sono: quattro nel ms. 418 della Edinburgh University Library di Edimburgo, ff. 1-2 fascicolo 3 (frammenti dall'*Adam and Eve*) e ff. 3-4 dal fascicolo 48 (frammenti di *King Richard*); due frammenti corrispondenti ai mss. PR.2065 A.15 e R.4 della St. Andrews University Library di St. Andrews, dove A.15 proviene dal fascicolo 40, mentre R.4 dal fascicolo 48; quattro carte, un intero bifolio, corrispondente al ms. 593 della London University Library di Londra, provenienti dal fascicolo 40. Cfr. D.A. Pearsall - I.C. Cunningham (eds.), *The Auchinleck Manuscript: National Library of Scotland Advocates' MS. 19.2.1*, Scholar Press and National Library of Scotland, London 1979, p. vii.

in fine pagina non sono rare e anzi ricevono un trattamento sistematico;²⁴⁴ tuttavia, Mills suggerisce anche che c. *321a potesse contenere una miniatura, ipotesi che spiegherebbe inoltre l'estrapolazione del bifolio e manterrebbe proporzionata la distribuzione dei versi per pagina. Al netto delle possibilità, il peggiore dei casi è dunque che di *Horn Childe* siano andati perduti 325 versi²⁴⁵ contro i 1136 rimasti: più di un quinto del totale.

Il codice fu trascritto da sei amanuensi che operarono anche sullo stesso fascicolo, tendenzialmente copiando integralmente le opere di loro mano; tra i sei, il copista 1, responsabile della trascrizione di *Horn Childe*, è la mano dietro alla maggior parte dei testi contenuti nel manoscritto. Per un elenco delle opere trascritte dal copista 1, si veda *Tab. 1.4*. Va segnalata l'osservazione di Mills, su basi meramente letterarie, per il quale il copista potrebbe aver concepito ravvicinati cinque testi che nel codice appaiono ben distanti, ossia *The King of Tars*, *Amis and Amiloun*, *Guy of Warwick*, *Roland and Vernagu*, *Sir Tristrem* e che in particolare quest'ultimo sarebbe stato copiato subito prima di *Horn*. Ad ogni modo, il copista 1 appare come il curatore principale dell'opera e, sebbene la teoria di uno *scriptorium* londinese, formulata da Loomis,²⁴⁶ sia oggi messa in forse nei termini di un'organizzazio-

²⁴⁴ A. Wiggins, *Are Auchinleck Manuscript Scribes 1 and 6 the same scribe? The advantages of whole-data analysis and electronic texts*, «Medium aevum», 73 (2004), pp. 10-26, in particolare 18-19.

²⁴⁵ Mills conta anche tre versi dopo v. 621, i quali mancherebbero dalla strofa 52 che effettivamente conta solo nove versi; si veda M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rimmild / ed. from the Auchinleck MS, National Library of Scotland, Advocates' MS 19.2.1*, C. Winter, Heidelberg 1988, p. 118. Tuttavia, la situazione metrica delle strofe 52-53 è ambigua: su questo si veda poco più avanti.

²⁴⁶ L.A. Hibbard Loomis, *The Auchinleck Manuscript and a Possible London Bookshop of 1330-1340*, «Publications of the Modern Language Association of America», 57 (1942), pp. 595-627. La tesi di Loomis fu ripresa anche da Pearsall nell'introduzione all'edizione anastatica del codice, guardando al modello quattrocentesco di parcellizzazione del lavoro secondo un fordismo *ante litteram*; cfr. D.A. Pearsall - I.C. Cunningham (eds.), *The Auchinleck Manuscript*.

ne così chiaramente strutturata (un modello che si afferma solo un secolo dopo), sono assodate la dimensione cooperativa dell'impresa e la posizione preminente del trascrittore di *Horn*.²⁴⁷

Il codice è miscelaneo e attualmente contiene 44 opere, distinguendo il *Guy of Warwick* in *couplets* dal *Guy of Warwick* in stanze, e tutte sono in inglese medio; la patina linguistica del codice, per i testi trascritti dai copisti 1 e 3, è londinese, sul confine del Middlesex come segnala il *LALME*.²⁴⁸ Tuttavia, le opere riportate presentano una numerazione romana contemporanea (la mano è quella del copista 1) che parte da 'VI' con il primo testo, la leggenda di papa Gregorio, e arriva a 'LXI' con il penultimo della raccolta, *King Richard*, facendo supporre che manchino all'appello almeno una ventina di opere.²⁴⁹ Inoltre, è convincente la tesi di Hanna, per il quale alcuni dei testi brevi a fine opuscolo fungerebbero da riempitivo, come *How Our Lady's Sauter was First Found* o i detti di san Bernardo, opere che sarebbero legate alla tradizione letteraria di Londra;²⁵⁰ questa tesi si affianca alle osservazioni già raccolte da Pearsall, indicanti come il ms. Auchinleck

²⁴⁷ Si vedano a questo proposito T.A. Shonk, *A Study of the Auchinleck Manuscript: Investigations Into the Process of Book Making in the Fourteenth Century*, Doctoral Thesis, University of Tennessee, Knoxville 1981; Id., *The Scribe as Editor: The Primary Scribe of the Auchinleck Manuscript*, «Manuscripta», 27 (1983), pp. 19-20; Id., *A Study of the Auchinleck Manuscript. Bookmen and Bookmaking in the Early Fourteenth Century*, «Speculum», 60 (1985) pp. 71-91; R. Hanna, *Reconsidering the Auchinleck manuscript*, in D.A. Pearsall (ed.), *New Directions in Later Medieval Manuscript Studies: Essays from the 1998 Harvard Conference*, York Medieval Press, Woodbridge 2000, pp. 91-102. La ricostruzione di Hanna corregge il tiro rispetto all'ipotesi sia di Hibbard Loomis, sia di Pearsall, e offre un'immagine credibile, per quanto non certa, delle fasi redazionali del codice.

²⁴⁸ Sulla scorta di M.L. Samuels, *Some applications of Middle English dialectology*, «English studies. A journal of English language and literature», 44 (1963), pp. 81-94.

²⁴⁹ Si veda A.J. Bliss, *Notes on the Auchinleck manuscript*, «Speculum», 26, n. 4 (1951), pp. 652-658.

²⁵⁰ Si veda R. Hanna, *Reconsidering the Auchinleck manuscript*, pp. 99-100.

sia un prodotto di matrice londinese e per la produzione, e per la commissione.²⁵¹ Così, il suggerimento di Higgins²⁵² di una distinzione tra il codice quale prodotto realizzato a Londra e una sua ipotetica commissione settentrionale è da rigettarsi, come ha ben dimostrato Ad Putter.²⁵³ Infatti, se il committente fosse settentrionale, sarebbe difficile spiegarsi il perché dell'uso del copista di sovrascrivere una patina Middlesex nelle rime di diversi testi del codice, come *Sir Tristrem* o *Horn*, considerando la capacità dei copisti di adattarsi alla lingua *target* del destinatario; questo dato si interpreta più facilmente come indizio di un committente londinese.

Il manoscritto presenta tendenzialmente ogni iniziale di verso allineata a sinistra, a breve distanza dal resto del corpo ed enfatizzata in rosso, con una lombarda a inizio testo in blu con florilegi in rosso – così anche in *Horn Childe*. Ciascun cambio di strofa è indicato da un piede di mosca, ma la modalità differisce da opuscolo a opuscolo:²⁵⁴ per quanto riguarda *Horn*, il segno compare esterno alla linea del testo, alternatamente rosso o blu, con il tratto superiore che si estende entro la riga e il tratto verticale

²⁵¹ D.A. Pearsall - I.C. Cunningham (eds.), *The Auchinleck Manuscript*, p. ix: «there is conclusive evidence of the London provenance of the volume in the dialect of the two principal scribes, and in such touches of local allusion as the London street-battle which is added to *Beues* (4287-4538) and the story of the consecration of Westminster Abbey by St Peter which is added to the *Chronicle*».

²⁵² A.M. Higgins, *Sir Tristrem, a Few Fragments, and the Northern Identity of the Auchinleck Manuscript*, in S.G. Fein (ed.), *The Auchinleck Manuscript: New Perspectives*, York Medieval Press, York 2016, pp. 108-126.

²⁵³ A. Putter, *The Singing of Middle English Romance: Stanza Forms and Contrafacta*, in A. Putter - J.A. Jefferson (eds.), *The Transmission of Medieval Romance: Metres, Manuscripts and Early Prints*, Boydell & Brewer, Cambridge 2018, pp. 69-90.

²⁵⁴ Si possono distinguere quattro diverse mani che hanno decorato il codice con i paragrafi; si veda T.A. Shonk, *Paraphs, Piecwork, and Presentation: The Production Methods Auchinleck Revisited*, in S.G. Fein (ed.), *The Auchinleck Manuscript: New Perspectives*, pp. 176-194. I paragrafi di *Horn* corrispondono al secondo tipo più diffuso nel codice, il *flat paraph*.

parallelo al testo tendenzialmente contenuto nel piede. Inoltre, numerose opere presentavano una miniatura all'inizio del testo, che nella quasi totalità dei casi o è stata ritagliata, come è il caso di *Horn*, o ha causato la rimozione integrale della carta; rimangono solo cinque miniature, uniformi nello stile, realizzate con ogni probabilità dalla scuola itinerante cui ci si riferisce come *Queen Mary psalter workshop*.²⁵⁵ La generale omogeneità decorativa del codice suggerisce un'elaborazione unitaria del manoscritto a uno stadio precoce della stesura, confermando la tesi di una commissione unica che è andata probabilmente incrementando nel tempo con nuove aggiunte. Oltre a questo, come notato da Pearsall, la ricchezza delle decorazioni è un caso eccezionale a quest'altezza; unita al contenuto interamente in inglese medio e a forte componente romanzesca, fa pensare a un committente particolarmente benestante, ma non nobile:

[...] one that wished to be both edified and entertained; one that relished familiar piety and instruction, but one that also desired access, in the native tongue, to the historical dignities and fashionable *haut monde* of romance (nearly all the romances are based on known or putative French and Anglo-Norman sources). It is not a collection designed for 'popular' taste, and it is far from being the repertoire of a *disour*, though there is some overlap with manuscripts of that kind (e.g. Lincoln's Inn MS. 150). The taste that it appeals to and is designed for is that of the aspirant middle-class citizen, perhaps a wealthy merchant. It would have been a fairly expensive book; it is not, of course, in the *de luxe* class, and the quality of the illustration, decoration and penwork is modest and workaday, but the very presence of miniatures in a secular manuscript at such a date in England is a sign of some ambition.²⁵⁶

²⁵⁵ L. Dennison, "Liber Horn", "Liber Custumarum" and other manuscripts of the *Queen Mary psalter workshop*, in L. Grant (ed.), *Medieval Art, Architecture and Archaeology in London*, The British Archaeological Association, London 1990, pp. 118-134.

²⁵⁶ D.A. Pearsall - I.C. Cunningham (eds.), *The Auchinleck Manuscript*, p. viii. La stessa idea è stata riproposta più recentemente dallo stesso autore in D.A. Pearsall, *The Auchinleck Manuscript Forty Years On*, in S.G. Fein (ed.), *The Auchinleck Manuscript: New Perspectives*, pp. 11-25. Si veda anche l'osservazione di Wiggins: «Auchinleck is also remarkable for its time for what it does not include. There are no French or Latin texts, which are typically

La grafia dei copisti fornisce informazioni interessanti sull'origine e la datazione del manoscritto. I copisti mostrano una scrittura differenziata tra loro (per il copista 1, una gotica semiquadrata vicina alla rotunda, pulita e diritta) ed è notevole la anglicana formata del copista 3 che, come osservato da Bliss, suggerisce un'influenza cancelleresca:²⁵⁷ questo farebbe pensare a un copista che trascrive come mestiere secondario, suggerendo che il manipolo di amanuensi del ms. Auchinleck fosse composto di laici, uomini non appartenenti al mondo monastico. La datazione delle grafie, unita ai riferimenti sia alla morte di Edoardo II, sia all'ascesa al trono di Edoardo III (1327), insieme ad alcuni indizi secondari, come la descrizione di Lancillotto e Ginevra nel castello di Nottingham che evoca e mescola immagini tratte dalla *Mort Artu* e dalla cattura, avvenuta presso il castello di Nottingham nel 1330, di Roger Mortimer, l'amante di Isabella di Francia: tutti questi elementi collocano il manoscritto nel decennio tra il 1330 e il 1340.

Il codice è digitalizzato e consultabile interamente presso il sito <<https://auchinleck.nls.uk/>>, curato da David Burnley e Alison Wiggins. Il sito offre una trascrizione diplomatico-interpretativa di ogni testo con a fianco, in luogo del semplice segnale per la carta, un'icona che permette di visualizzare la scansione della relativa facciata nel codice.

found in other literary manuscripts from this date (such as the contemporary West Midland manuscripts BL Harley MS 2253 and BL Royal MS 12.c.xii). There are no pragmatic or 'household' items (such as recipes, remedies, accounts or prognostications) of the kind which tend to characterise many later miscellaneous volumes and to lead them to be described as 'household books'. By contrast, Auchinleck could be described as perhaps the first example of a collection specifically designed for enthusiasts of literary and historical texts in the English language». Cfr. D. Burnley - A. Wiggins (eds.), *The Auchinleck Manuscript*, National Library of Scotland 2003, <<https://auchinleck.nls.uk/>>.

²⁵⁷ Hanna sviluppa un ragionamento codicologico convincente che mostra i forti legami formali tra il ms. Auchinleck e la produzione legale coeva; si veda R. Hanna, *Reconsidering the Auchinleck manuscript*.

Tab. 1.3 - Tavola dei contenuti del ms. Auchinleck (NLS Adv. ms. 19.2.1), Edimburgo, National Library of Scotland

ms. Auchinleck²⁵⁸	
cc. 1r-6v	<i>The Legend of Pope Gregory</i> (copista 1)
cc. 7ra-13vb	<i>The King of Tars</i> (cop. 1)
cc. 14ra-16rb	<i>The Life of Adam and Eve</i> (cop. 1)
cc. 16rb-21ra	<i>Seynt Mergete</i> (cop. 1)
cc. 21ra-24vb	<i>Seynt Katerine</i> (cop. 1)
cc. 25ra-31vb	<i>St Patrick's Purgatory</i> (cop. 1)
cc. 31vb-35ra	<i>þe Desputisoun Bitven þe Bodi and þe Soule</i> (cop. 1)
cc. ?35rb-?37rb o 37va	<i>The Harrowing of Hell</i> (cop. 1)
cc. ?37rb o 37va-38vb	<i>The Clerk who would see the Virgin</i> (cop. 1)
cc. 39ra-?48rb	<i>Speculum Gy de Warewyke</i>
cc. ?48rb-?61va	<i>Amis and Amiloun</i> (cop. 1)
cc. ?61Ava-65vb	<i>The Life of St Mary Magdalene</i> (cop. 1)
cc. 65vb-69va	<i>The Nativity and Early Life of Mary</i> (cop. 1)
cc. 70ra-72ra	<i>On the Seven Deadly Sins</i>
cc. 72ra-?72rb or ?72va	<i>The Paternoster</i>
cc. ?72rb o ?72va-78ra	<i>The Assumption of the Blessed Virgin</i>
cc. 78rb-?84rb	<i>Sir Degare</i>
cc. ?84rb-99vb	<i>The Seven Sages of Rome</i>
cc. 100ra-104vb	<i>Floris and Blanche flour</i>
cc. 105ra-105rb	<i>The Sayings of the Four Philosophers</i>
cc. 105v-107r	<i>The Battle Abbey Roll</i>
cc. 108ra-146vb	<i>Guy of Warwick</i> (couplets) (cop. 1)
cc. 145vb-167rb	<i>Guy of Warwick</i> (strofe) (cop. 1)
cc. 167rb-175vb	<i>Reinbroun</i>
cc. 176ra-201ra	<i>Sir Beues of Hamtoun</i>
cc. 201rb-256vb	<i>Of Arthour & of Merlin</i> (cop. 1)
cc. 256vb-256A	<i>þe Wenche þat Loved þe King</i> (cop. 1)

²⁵⁸ Un punto di domanda indica luoghi lacunosi per carte di cui è rimasto un moncone; una A maiuscola indica un numero imprecisato di carte andate perdute dopo il numero indicato.

cc. 256A-259rb	<i>A Peniworþ of Witt</i> (cop. 1)
cc. 259rb-260vb	<i>How Our Lady's Sauter was First Found</i> (cop. 1)
cc. 261ra-262A	<i>Lay le Freine</i> (cop. 1)
cc. ?262va-267vb	<i>Roland and Vernagu</i> (cop. 1)
cc. 268ra-277vb	<i>Otuel a Knight</i>
cc. 278-279	<i>Kyng Alisaunder</i> (cop. 1)
cc. 279va-vb	<i>The Thrush and the Nightingale</i> (cop. 1)
c. 280ra	<i>The Sayings of St Bernard</i> (cop. 1)
cc. 280rb-280vb	<i>Dauid þe King</i> (cop. 1)
cc. 281ra-299A	<i>Sir Tristrem</i> (cop. 1)
cc. 299A-303ra	<i>Sir Orfeo</i> (cop. 1)
c. 303rb-303vb	<i>The Four Foes of Mankind</i> (cop. 1)
cc. 304ra-317rb	<i>The Anonymous Short English Metrical Chronicle</i> (cop. 1)
cc. 317va-323vb	<i>Horn Childe & Maiden Rimmild</i> (cop. 1)
cc. 324ra-325vb	<i>Alphabetical Praise of Women</i> (cop. 1)
cc. 326-327	<i>King Richard</i> (cop. 1)
cc. 328r-334v	<i>þe Simonie</i>

Non è possibile, naturalmente, sviluppare considerazioni ecdotiche particolarmente ricche con un *codex unicus*; è da sottolineare che Mills, nonostante si mostri certo che il testimone del ms. Auchinleck sia una copia,²⁵⁹ non fornisce prove stringenti al riguardo: gli unici indizi significativi sono, con le parole dello studioso, «the omission of words that were vital to the sense (932, 1081) or to the rhyme (324)». Di questi, la mancanza di una rima

²⁵⁹ M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rimmild*, p. 17. A questi Mills aggiunge anche alcune, poche, grafie devianti o prive di una lettera, che però non possono ragionevolmente essere portate a indizio: si tratta di errori imputabili innanzitutto al copista disattento (o incompetente, anche se questo non sembra essere il caso); un'imprecisione che si può verificare tanto nel trascrivere recependo la viva voce di un dettatore, quanto nel non rilevare l'errore dell'antigrafo, oppure nel trascrivere malamente, o nella stesura di un testo di nuova composizione. Ad ogni modo, questi indizi non provano che il testimone sia una copia.

in *-inne* al v. 324 (Mills congettura ragionevolmente un semplice locativo perduto *inne*) va contestualizzata in una colonna che presenta altre due omissioni di parole sintatticamente necessarie ma prive di peso semantico (*hadde* al v. 304 e *of* al v. 307) e ci si può chiedere se questa incuria diffusa sia poi così probatoria circa l'esistenza di un antigrafo, nonostante la posizione apicale dell'innovazione. Lo stesso si può dire delle altre due omissioni, il cui contesto è però meno irregolare. La questione rimane dunque sospesa, pur inclinando ad accettare l'esistenza di una fonte manoscritta.

1.3.2. METRO E GENERE

Horn Childe è un esemplare *tail-rhyme romance*: come unanimemente riconosciuto, questo è un genere la cui forma è ben codificata e coincide con uno standard alquanto rigido e strutturante.²⁶⁰ I testi seguono un sistema strofico dove ogni strofa, di dodici versi totali, si suddivide in quattro moduli di tre versi, costituiti da un distico rimato di tetrametri più, come suggerisce il nome *tail-rhyme*, una coda trimetra che rima con le altre code della strofa definendone l'unità, secondo tre schemi possibili: classe I a quattro rime, ossia AAbAAbCCbDDb, con i due distici delle prime due terzine che condividono la stessa rima; classe II a quattro rime, ossia AAbCCbDDbDDb, dove sono gli ultimi due distici a condividere la rima; classe III a cinque rime, ossia AAbCCbDDbEEb, dove ogni distico presenta una rima differente.²⁶¹ Nei 1136 versi rimastici di *Horn Childe*, suddivisi in

²⁶⁰ Si veda in proposito il volume di R. Purdie, *Anglicising Romance: Tail-Rhyme and Genre in Medieval English Literature*, D.S. Brewer, Cambridge 2008.

²⁶¹ Così nell'introduzione di *Amis and Amiloun*, edito da Kölbing; cfr. E. Kölbing (Hg.), *Amis and Amiloun: zugleich mit der altfranzösischen Quelle*, Henninger, Heilbronn 1884, p. xiv. Kölbing a sua volta sintetizza le nozioni in Wolf, ten Brink e Schipper: F. Wolf, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche: ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter*, C. Winter,

96 strofe, lo schema seguito generalmente è quello di classe I, talvolta offrendo assonanze in luogo delle rime. Inoltre, sono frequenti nei distici i casi di alternanza di versi trimetri e tetrametri, mentre i pochi versi a quattro piedi in posizione di coda sono tutti emendabili agevolmente. Le eccezioni a questo schema generale sono le strofe 31,²⁶² 33, 37, 44,²⁶³ 56, 58, 65, 69, 74, 80, 81 che presentano lo schema a cinque rime per strofa AAbCCbDDbE-Eb; strofa 42 presenta uno schema AAbCCbAAbAAb; strofa 41 AAbAAbCCbBBb, dove l'ultimo distico rima con la coda; similmente nella seconda terzina di strofa 78, che corrisponde a AAbBBbCCbDDb; l'ultima variante è in strofa 54, AAbAAbA-AbCCb, dove il secondo distico (rima *-an*) può essere letto come assonante con il primo e il terzo (rima *-am*) oppure come distinto.

Eccezioni peculiari sono le strofe 66, 67 e 96, le quali cadono in corrispondenza delle lacune materiali del testimone e dunque mancano di alcuni versi (tre, sei e quattro), più il binomio delle strofe 52-53, che presenta un totale di ventuno versi a causa di una terzina mancante. Quest'ultimo caso merita qualche cenno più approfondito. Riporto i versi in questione:

- 613 ¶ Þurth a forest as he schuld fare
 An armed kniȝt mett he þare
 615 & bad horn schuld abide
 To ȝeld his harneise lesse & mare
 Oþer iuste wheþer him leuer ware

Heidelberg 1841; B. ten Brink, *Bis zu Wiclifs Aufreten*, K.J. Trübner, Berlin 1877; J. Schipper, *Altenglische Metrik*. La definizione, per quanto datata, non ha mai subito riformulazioni; si veda in proposito il più recente U. Dürmüller, *Narrative Possibilities of the Tail-Rime Romance*, Francke, Bern 1975.

²⁶² Mills ricostruisce di fatto lo schema AAbAAbCCbDDb spostando in seconda posizione la terzina che nel testimone appare in fine di strofa.

²⁶³ Dove, osserva Caro, la mancata concordanza tra rima del primo e del secondo distico può essere facilmente emendata, congetturando un'alterazione dialettale successiva. Così anche per le strofe 65 e 81. Si intende la soluzione come possibile, non necessariamente probabile. Si veda J. Caro, *Kleine Publikationen aus der Auchinleck-Hs. X. Horn Childe and Maiden Rimmild*, «Englische Studien», 12 (1889), p. 343.

- Þe lawe is nouȝt to hide
 & horn of iusting was ful fain
 620 & seyð to þe kniȝt oȝain
 Ful leue me were to ride
 622 ¶ Þe kniȝt toke a schaft in hand
 & horn wele vnder fand
 Þat he couþe ride
 625 ¶ Horn tok on al so long
 A ful touȝ & to so strong
 Oȝaines him þat tide
 þe kniȝtes scheld he cleue atvo
 & of his plates he brac þo
 630 & frussed alle his side
 Out of his sadel he bar him þan
 He brac his arm & his schulderban
 633 He hadde afal vnride

Nelle loro edizioni, Caro, Mills e Wiggins interpretano questa irregolarità come una lacuna della strofa 52, giustificati dal contenuto, che lega strettamente vv. 622-624 e vv. 625-627 in una coppia tema-rema che difficilmente si può dare su due strofe distinte. In particolare, si nota la presenza della stessa rima per la coda di entrambe le strofe. Da una parte, questo offre uno spunto per congetturare le ragioni della lacuna: data l'unità episodica delle due strofe, è possibile che, in un simile contesto, una terzina a basso valore semantico si sia potuta perdere più facilmente senza che l'esecutore o il copista abbia notato lo scarto. Inoltre, dato l'uso di paragrafare le strofe, è più probabile che si tratti di una lacuna mnemonica che non di un salto dell'occhio, come invece ritiene Mills.²⁶⁴ L'assenza di un blocco di tre versi rende vistose le dimensioni ridotte della strofa lasciata monca; è possibile supporre che l'antigrafo fosse già in difetto o che, quando il copista, o il

²⁶⁴ Lo studioso parla di «loss of lines through eyeskip»; M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rinnild*, p. 17. Risulta difficile credere che una lacuna simile non sia stata notata nel corso della revisione del testo, che avvenne, come provato dalle correzioni presenti in tutto il codice e anche in *Horn Childe*, anche su elementi di minor visibilità come l'aggiunta al v. 470 di un *þai* omesso. Se non altro, è difficile imputare la lacuna al copista 1 del ms. Auchinleck.

decoratore nel segnare i paragrafi, poté accorgersi della lacuna, l'antigrafo non fosse più materialmente disponibile (ipotizzando che fosse stato dato in prestito o restituito a un proprietario altro) per aggiungere la terzina mancante. Tuttavia, data l'evidenza della lacuna sul foglio manoscritto, nonché dell'esistenza di un antigrafo, è altrettanto possibile se non più probabile optare per la caduta di un modulo mentre il testo veniva recitato, vista la datazione del testo quasi coincidente con la stesura del manoscritto; una lacuna che sarebbe dunque di natura orale anziché scritta. D'altro canto, questa spiegazione fa sorgere ulteriori problemi considerando che il testo era, con ogni probabilità, musicato. È ragionevole aspettarsi, data la struttura strofica, una parallela costruzione melodica e che dunque avesse una misura riconoscibile. Supporre una lacuna significa supporre l'impossibilità di alterazioni volontarie della strofa come insieme unitario. Ma a questa ipotesi si oppongono almeno due considerazioni. Innanzitutto, se può essere comprensibile la perdita di una clausola poco enfatica in un contesto incalzante e coeso come quello che mostrano le due strofe, molto più difficile è immaginare la perdita inconsapevole di una clausola musicale da una linea melodica. Né si può supporre che l'eventuale lacuna cada prima della fine di strofa 52, data l'unità stringente delle terzine che attualmente la compongono. A ciò si aggiunge la disposizione curiosa dei piedi di mosca, che cadono sia al v. 622, sia al v. 625, e sono da considerarsi entrambi, pena la perdita della corretta alternanza di inchiostro rosso e blu. La domanda che affiora, dunque, è se questo sia un caso di lacuna, o se invece non si tratti di una violazione metrica consapevole, voluta o quantomeno non evitata – in altre, parole, ci si chiede se qui manchi davvero qualcosa. In secondo luogo, il parallelo con la strofa saffica dell'innologia mediolatina,²⁶⁵ in cui il tema melodico corrispondeva a un singolo modulo 'distico più coda', porterebbe a pensare a una struttura musicale che coprisse

²⁶⁵ Come sviluppato in A. Putter, *The Singing of Middle English Romance: Stanza Forms and Contrafacta*.

in *Horn* un singolo distico più la *tail-rhyme*, ossia uno dei quattro moduli della strofa, la cui melodia veniva poi reiterata. In questo senso, la presenza di una strofa lunga, per quanto peculiare all'occhio, non parrebbe strana se cantata, tanto più in una situazione di omogeneità come quella delle ipotetiche strofe 52-53. Dürmüller, peraltro, attesta la presenza di almeno due varianti di *tail-rhyme stanza* in inglese medio, con due terzine anziché quattro o terzine di tetrametri in luogo dei distici, a dimostrazione di una mobilità nel tipo metrico della strofa in distici caudati.²⁶⁶ Concludendo: una terzina isolata non inficia l'omogeneità complessiva di *Horn Childe* e certo può essere l'esito di sbadataggini;²⁶⁷ interroga però circa l'idea strutturale che informa il testo, finora ritenuta assodata dalla critica e forse da indagarsi con più acribia in una direzione che sottolinei non tanto l'unità strofica, quanto quella delle singole terzine.

Come già ricordato, la forma *tail-rhyme* individua un gruppo specifico di romanzi in inglese medio: Pearsall sancisce il suo uso definitorio di un genere in contrapposizione al distico rima-to, ma già prima (Trounce, Schipper, ten Brink) era riconosciuta l'idea che queste opere formassero un insieme, già riconosciuto in epoca medievale, in ragione del metro. All'interno di questo, *Horn Childe* si ritaglia un suo spazio peculiare per via del contenuto storico-localistico²⁶⁸ e assai poco devozionale, un'eccezione alla tendenza individuata da Pearsall, che lega *rhyming couplets*

²⁶⁶ U. Dürmüller, *Narrative Possibilities of the Tail-Rime Romance*, p. 3. Gli esempi addotti sono nel primo caso *Sir Thopas* e *Sir Gowther*, nel secondo *The Avowing of Arthur*, *Sir Degrevant*, *Sir Perceval of Galles*. Escluso *Perceval*, sono tutte opere sicuramente più tarde di *Horn*, anche se bisogna considerare l'indubbia competenza di Chaucer e la scelta consapevole del metro adottato; si veda a questo proposito A. Wigfall Greene, *Chaucer's Sir Thopas: Meter, Rhyme, and Contrast*, «Studies in English», 1 (1960), pp. 1-11.

²⁶⁷ Da notarsi che un caso analogo si verifica nel *Sir Tristrem*, sempre nel ms. Auchinleck, dove in due strofe (corrispondenti ai vv. 87-98 e 870-880) si perde un modulo nella serie di quattro distici a rima AB.

²⁶⁸ Sull'abbondanza di riferimenti geografici precisi nei primi duecento versi del romanzo, dedicati alle due battaglie del padre di Horn, e sul generale gu-

con un tipo di «‘epic romance’ [...] more prosaic, realistic, historical and martial» e *tail-rhyme* con un «‘lyric romance’ [...] more emotive, more concerned with love, faith, constancy and marvellous». ²⁶⁹ Questo connotato accomuna *Horn Childe* ad altri *tail-rhyme romances* poveri di spirito religioso, come l'*Ipomadon*, e con i romanzi presenti che compongono il nucleo maggioritario del ms. Auchinleck, connotati da un vivo senso del contesto reale. ²⁷⁰ Tuttavia, come scrive Field, ²⁷¹ si osserva in *Horn Childe* una netta bipartizione stilistico-tematica tra i primi 246 versi «responsible for the poem’s ‘epic’ reputation» e il resto del poema. Come si vedrà meglio più avanti, questa prima parte è stata associata al genere cronachistico, ma senza indagini approfondite in merito, eccezion fatta per lo spunto offerto Daniel Wollenberg, che nella sua tesi dottorale mette a confronto brevemente *Horn Childe* e il *Liber Regum Angliae*, testimoniato dal solo ms. Auchinleck e posto subito prima di *Horn*. ²⁷² Analisi simili e

sto storico di questa prima parte, si veda R. Field, *Romance as history, history as romance*, pp. 170-171.

²⁶⁹ D.A. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*, p. 96. È probabile che Pearsall segua Trounce, il quale formula una valutazione complessiva del tail-rhyme come una forma le cui «dominant qualities» si identificano con l'essere «popular and religious in subject-matter and outlook, and lively in tone»; A.M. Trounce, *The English tail-rhyme romances, I*, «Medium Ævum», 1 (1932), p. 102. La proposta di Pearsall è confermata da testi come il *Guy of Warwick* del ms. Auchinleck, la cui duplicità metrica corrisponde alla differenza di contenuti tra prima e seconda parte; tuttavia, non mancano esempi contrari, menzionati dallo stesso Pearsall. Ad ogni modo, essa riscuote credito ancora oggi dopo più di cinquant'anni, come testimonia N. Mason Bradbury, *Popular Romance*.

²⁷⁰ Cfr. R. Field, *Romance in England, 1066-1400*, in D. Wallace (ed.), *The Cambridge History of Medieval English Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 170. Un elenco più generale di romanzi in inglese medio a forte componente storica è in Id., *Romance as history, history as romance*.

²⁷¹ Ivi, p. 170.

²⁷² D. Wollenberg, *The Invention of England: Danes and Identity in Medieval Romance*, Doctoral Thesis, University of Pittsburg, Pittsburg PA 2011, pp. 210-216.

più dettagliate porterebbero con ogni probabilità a risultati interessanti, tanto più alla luce dei già segnalati legami tra *Roman de Horn* e cronaca. Rimane comunque pervasiva la presenza di un repertorio comune di motivi e formule che, se forse è insufficiente per parlare di una vera e propria ‘scuola’ in assenza di informazioni più certe sugli autori,²⁷³ sicuramente obbliga a un confronto con il corpus in *tail-rhyme*, più probabilmente in prospettiva di ricezione o produzione coeva anziché di ipotesti, a causa della datazione alta di *Horn Childe* (di cui si parlerà fra poco). Invece, due fonti evidenti, con cui è ragionevole supporre *Horn* intrattenesse un rapporto di fraternità letteraria anche agli occhi dell’autore e che vengono segnalati da Mills,²⁷⁴ sono *Havelok the Dane* e la vicenda tristaniana, possibilmente la realizzazione offertane da *Sir Tristrem*.²⁷⁵ Per quest’ultimo, si è già citata la menzione esplicita dei due amanti che compare in *Horn Childe*, v. 311; occorre aggiungere inoltre alcuni prestiti significativi, la cui direzione non è così chiara e che potrebbero essere, con eguale probabilità, forme parallele indici di un comune repertorio di motivi. Se per *Sir Tristrem* potrebbero essere opportune ulteriori indagini, per *Havelok* la parentela apparirebbe invece confermata da un travaso di materiale, mantenuto sostanzialmente intatto, nelle strofe 18 e 25. La direzione di questo prestito è chiaramente da *Havelok* a *Horn*, come mostra la mancanza di un rapporto organico tra il materiale mutuato e il contesto in *Horn Childe*, diversamente

²⁷³ Come invece è sostenuto in A.M. Trounce, *The English tail-rhyme romances*, I, p. 99. La situazione insulare è radicalmente diversa, per esempio, da quella italiana, dove la presenza diffusa di nomi, luoghi e date consente di individuare realmente delle scuole poetiche.

²⁷⁴ M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rimmild*, pp. 55-56 e note ai versi segnalati.

²⁷⁵ Kölbing, Hartenstein, Loomis e Mills, ritengono che il riferimento sia precisamente al *Sir Tristrem*, forse con eccessiva sicurezza, visto che non si danno specifici richiami tra le due versioni, ma solo somiglianze, per quanto forti. Cfr. E. Kölbing (Hg.), *Sir Tristrem / mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar*, Henninger, Heilbronn 1882; O.A. Hartenstein, *Studien zur Hornsage*, p. 78; L.A. Hibbard Loomis, *Medieval Romance in England*, p. 97.

da *Havelok* dove l'insieme appare coeso e congruente. Entrambi questi prestiti, inoltre, possono essere letti sia come indici di due riferimenti letterari di *Horn Childe*, sia come conferma di due testi compartecipanti della tradizione letteraria cui inerisce *King Horn*. Infine, i due *Horn* condividono le etichette di romanzo popolare e, ovviamente, le affinità tra nuclei narrativi propri della cosiddetta materia d'Inghilterra, con il già menzionato accento storico, che è tratto comune del gruppo, ancor più spiccato in *Horn Childe* rispetto al suo predecessore.

1.3.3. LINGUA

Lo studio della lingua di *Horn Childe* si lega inestricabilmente alle analisi linguistiche del ms. Auchinleck, in particolare alle ipotesi sul contesto di copiatura del codice. Queste si vanno delineando in seguito all'articolo fondativo di Loomis sul possibile *scriptorium* laico londinese, la cui tesi rimane valida ancor oggi nel collocare geograficamente la produzione del codice e dunque il dialetto dei suoi trascrittori. La patina linguistica del copista 1, come si è già accennato, è di Londra o comunque localizzata sul confine del Middlesex. Nel suo articolo del 1963 *Some applications of Middle English dialectology*, appartenente a quel gruppo di articoli che avrebbero costituito la base teorica e pratica del *LALME*, Samuels cataloga il ms. Auchinleck tra i codici linguisticamente riconducibili all'area londinese, tramite una dimostrazione linguistica da allora indiscussa;²⁷⁶ per inciso, come mostrato dallo studioso, la presenza nel romanzo di tratti del Middlesex è evidente.²⁷⁷ Allo stesso tempo, i tratti settentrionali della lingua di *Horn Childe* sono stati riconosciuti dalla quasi totalità degli

²⁷⁶ M.L. Samuels, *Some applications of Middle English dialectology*.

²⁷⁷ Spiegando la *tranchante* e ormai datata opinione di Michel, secondo il quale «le Horn Childe and Maiden Rimmild du manuscrit Auchinleck, comme tous les autres articles de ce volume, ne porte aucune trace de dialecte du nord»; si veda F.X. Michel (éd.), *Horn et Rimenhild*, p. xl.

studi. Così Caro,²⁷⁸ il quale localizza il testo nel Nord del Midland o tra i dialetti più a Sud dell'area settentrionale.²⁷⁹ Inoltre, è da segnalare l'osservazione per cui, all'interno del verso, è presente un numero maggiore di tratti meridionali che non in rima. Il giudizio di Caro è stato ripreso da Hall nella sua edizione di *King Horn*²⁸⁰ ed è ancora oggi accettato.²⁸¹ Nella sua edizione critica, Mills,²⁸² distinguendo lingua dell'autore e lingua del copista, si rifà per quest'ultima agli studi di Kölbing, Zettl, Liedholm, Bliss e Perryman,²⁸³ fino a giungere a Samuels e al *LALME*, dove la

²⁷⁸ J. Caro, *Kleine Publikationen aus der Auchinleck-Hs.*, pp. 337-343.

²⁷⁹ Caro segnala, a conferma della collocazione centro-settentrionale, la preservazione di ags. /a:/ in quattordici occorrenze, con solo due esiti > /ɔ:/, e l'anteriorizzazione costante di ags. /y/ > /i/ (con un esito > /e:/ in *fere* del v. 930 da ags. *fyr*, coincidente con gli esiti di ags. /Y/ del tipo ags. *stīle, stīyle* > *stēle*). Con la sua ipotesi concordano, o quantomeno non la contraddicono, l'infinito e il participio passato dei verbi forti in *-n*, la compresenza delle forme *þai/he* per il pronome di terza persona plurale e la forma del pronome femminile *scho*.

²⁸⁰ J. Hall (ed.), *King Horn*, p. lii.

²⁸¹ A questi risultati si è opposto il solo Trounce, il quale dà maggior peso ai tratti meridionali «purest Norfolk» localizzabili in alcune rime, ritenendoli altrettanto originari di quelli, più diffusi, dell'inglese medio settentrionale; l'esito è una collocazione di compromesso nell'East Anglia, a metà strada fra Londra e lo Yorkshire, come espresso in A.M. Trounce, *The English tail-rhyme romances, III*, «Medium Ævum», 2, n. 1 (1933), p. 51. Tuttavia, questa è una lettura tendenziosa, che in realtà tenta di conciliare le teorie di Trounce sull'East Anglia come luogo d'origine dei *tail-rhyme romances* con i tratti linguistici di *Horn* (lo stesso studioso riconosce la presenza pervasiva di materiale «northerly in quality»), che devono collimare, nel quadro da lui tracciato, con la sua tesi che *Horn Childe* sia «the earliest of the tail-rhyme romances preserved to us» (il che è falso, come mostrato dai debiti verso *Sir Tristrem e Havelok the Dane*). L'operazione linguistica di Trounce riesce solo al prezzo di operare una forzatura geografica, come mostrato da George Taylor e Mills; si vedano G. Taylor, *Notes on Athelston (Continued from III, 29)*, «Leeds Studies in English», 4 (1935), pp. 56-57; M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rimmild*.

²⁸² M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rimmild*, pp. 29-43.

²⁸³ E. Zettl (ed.), *An Anonymous Short English Metrical Chronicle*, Oxford University Press, London 1935; A. Liedholm, *A Phonological Study of the Middle English Romance «Arthur and Merlin»*, R. Almqvist & J. Wiksells, Uppsala 1941; A.J. Bliss, *Notes on the Auchinleck manuscript*; J. Perryman (ed.), *The King of Tars*, C. Winter, Heidelberg 1980.

lingua del copista 1 è localizzata nell'area londinese. Allo stesso tempo, Mills sottolinea con più precisione l'incidenza del copista nel determinare la specifica patina dialettale di *Horn*, alla luce soprattutto dei richiami lungo tutto il codice, che il copista 1 tende a adattare al suo dialetto,²⁸⁴ e delle rime in *Horn Childe*, dove i casi in cui la rima per l'occhio è corrotta occorrono in numero maggiore rispetto agli altri *romances* del codice.

Per quanto riguarda la lingua dell'originale, o, come dice Mills, dell'autore, la testimonianza offerta dalle rime è scarsa e talvolta ambigua data la frequenza con cui si ripetono le parole in fine verso, fornendo dunque un campionario di termini alquanto ristretto. Tuttavia, lo studioso individua trentatré elementi dialettali ascrivibili all'originale, che sembrano indicare una localizzazione nel Nord Midland o più a Nord dell'Humber.²⁸⁵ In merito alle indicazioni geografiche nel testo, che fornirebbero un'ulteriore prova a sostegno dell'ipotesi di un'origine settentrionale,²⁸⁶ Mills, sulla scorta di Taylor, osserva come la quasi totalità dei luoghi possa essere circoscritta al North Riding, con l'eccezione di *Staynes More*, la quale tuttavia appare connotata da un'incer-

²⁸⁴ Un tratto peculiare del copista, segnalato già da Caro, è quello di conservare ags. /a:/ qualora essa compaia in lunghe sequenze di rime (come ai vv. 181-182, 184-185 *brade:rade:abade:made*). Osserva inoltre alcune *relic forms* non in rima, come *haylest*, *he* usato come terza persona plurale (che Caro indica come permanenza settentrionale, un ragionamento che collima con l'idea del Northern ME come area laterale), il femminile singolare *hye*, la marca -s adoperata sporadicamente per la terza persona singolare in alternativa a -þ (soprattutto nella seconda parte del testo, dopo la morte del padre di Horn).

²⁸⁵ Riporto alcuni tratti particolarmente significativi non segnalati da Caro: ags. *ægd* > *ed*, una forma laterale che compare anche in alcuni documenti dello Yorkshire; ags. *æld* > *old* (/ɔ:ld/ o /ald/), tratto centrale; ags. *jæ* > *je* come in *zete*, tratto tipico del Northern ME; la conservazione di ags. *an* e di /a:/; alcuni termini tipici dei testi dell'area settentrionale, come *irke*, *mirke* e *ded* ('morte', sostantivo).

²⁸⁶ Trounce aveva suggerito che il copista avesse attinto da una cronaca i nomi dei luoghi, che compaiono distribuiti su tutto lo Yorkshire: un'area troppo vasta, a suo dire, perché potessero essergli tutti noti. Una tesi che Mills contesta esplicitamente.

tezza geografica (l'unico riferimento a cui è accostata è il *Westmerland*, al v. 154) e che potrebbe essere stata nota all'autore solo per la battaglia che vi si era svolta nel 954.²⁸⁷

Lo studioso cerca inoltre di dare ragione delle varianti centro-meridionali presenti in rima e avanza due ipotesi: la prima, che *Horn Childe* abbia subito una sostituzione delle parole-rima prima della stesura del ms. Auchinleck; la seconda, che l'autore del testo abbia integrato nel suo lessico anche forme estranee al suo dialetto, ipotesi in accordo con il suggerimento di Mills che l'opera possa essere stata ideata a Londra. Tuttavia, come scrive Putter, è probabile che le forme Middlesex del codice testimonino un *target* londinese dell'intero progetto editoriale del ms. Auchinleck: è difficile dunque determinare una cronologia attendibile della disposizione stratificata dei dialetti, mancando una sufficiente chiarezza in merito alle dinamiche compositive dell'opera, soprattutto in relazione al contesto codicologico in cui essa ci è pervenuta. Rimane comunque assodata una compresenza di tratti settentrionali e londinesi a definire l'identità linguistica del testimone che possediamo di *Horn Childe*.

1.3.4. DATAZIONE

Il ms. Auchinleck è datato al 1331-1340 e fornisce un chiaro *ante quem* per la datazione di *Horn Childe*. La mescolanza di tratti linguistici implica una tradizione che si estenda prima della stesura del *codex unicus*. L'ipotesi avanzata da Mills di una possibile «Vorgeschichte» di *Horn Childe* è priva di certezze tangibili quanto l'Ur-Horn, mentre è concreta e attendibile la proposta di un *terminus a quo* per la *facies* con cui l'opera ci è giunta grazie

²⁸⁷ Sul nesso tra *Horn Childe* e la battaglia di Stainmore, dove morì Eric Asciadisangue, si vedano W.G. Collingwood, *The Battle of Stainmoor in Legend and History*, «Transactions of the Cumberland and Westmorland Antiquarian and Archaeological Society», 2 (1902), pp. 231-241; T.E. Casson, *Horn Childe and the Battle on Stainmore*, «Transactions of the Cumberland and Westmorland Antiquarian and Archaeological Society», 37 (1937), pp. 30-39.

alle già citate riprese testuali di *Havelok the Dane in Horn*, per le quali la direzione del prestito *Havelok* > *Horn Childe* è resa evidente dal contesto, oltre che da un simile ragionamento per alcuni parallelismi fra *Horn* e *Sir Tristrem*, anche se in questo caso l'argomento non è cogente o chiaramente direzionato. Se per Hartenstein la datazione del *Tristrem* al 1290 circa fatta da Kölbing si offriva come la data che più limitava la collocazione temporale di *Horn Childe* in un arco temporale contenuto, la tesi di Smithers, che nella sua edizione di *Havelok*²⁸⁸ ne propone una datazione al quindicennio tra 1295 e 1310, offre un margine ancora più ristretto.

Si arriva così a circoscrivere un intervallo che va dal 1300 al 1340, il quale corrisponde di fatto alle proposte di datazione avanzate dagli studi in merito: Bouterwek colloca *Horn* nella prima metà del Trecento, sotto Edoardo II, mentre Ritson propone la fine del regno di Edoardo I; Arens data *Horn Childe* un centinaio di anni dopo *King Horn*, seguendo per quest'ultimo la proposta tradizionale al 1225, e Dunn e Byrnes in *Middle English Literature* collocano la composizione di *Horn Childe* intorno al 1320. In anni più recenti, Marie-Françoise Alamichel riporta come periodo possibile l'inizio del Trecento.²⁸⁹

La datazione è inoltre legata da Matthew Holford a fattori contestuali.²⁹⁰ Lo studioso ritiene che i richiami realistici a fatti storici e dati geografici, che, come si è detto, sono due tratti di-

²⁸⁸ G.V. Smithers (ed.), *Havelok*, Clarendon Press, Oxford 1987, pp. lxi-v-lxv.

²⁸⁹ F. Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, vol. 3, J.F. Röwer, Göttingen 1801, p. 43; J. Ritson (ed.), *Ancient Engleish Metrical Romanceës*, vol. 1, pp. lxxxvi-lxxxvii; W. Arens, *Die anglonormannische und die englischen Fassungen des Hornstoffes*, p. 8; E.T. Byrnes - C.W. Dunn (eds.), *Middle English Literature*, H.B. Jovanovich, New York 1973, p. 114; M.-F. Alamichel, *Speech and Silence: English Language Literature from the Norman Conquest to 1350*, «Cahiers de Recherches Medievales», 19, n. 1 (2010), p. 39.

²⁹⁰ M.L. Holford, *History and Politics in «Horn Child and Maiden Rimmild»*, «The Review of English Studies», 57, n. 229 (2006), pp. 149-168.

stintivi di *Horn Childe*, «can be related to the romance's genesis in the early fourteenth century, a period which not only saw a revival of vernacular historical writing, but in which English power in Britain was fundamentally challenged, and when co-operation between king and magnates for the defence of the realm became a matter of extreme urgency». In altre parole, il romanzo rievocerebbe gli scontri di Edoardo I e suo figlio con le truppe scozzesi, guidate prima da William Wallace e poi da Robert Bruce e che minacciarono i confini inglesi fino al 1322. La proposta conseguente è una datazione «most likely around 1320-30», a ridosso, dunque, della stesura del ms. Auchinleck.

STILE E MISURA

Definire il concetto di stile è un'impresa destinata all'incompletezza: quanto più si cerca di tracciarne con precisione i confini, tanto più l'insieme appare sfocato, e viceversa. È noto che la parola *stylus* ha un uso ben preciso già in età classica, principalmente normativo. Come categoria retorica, lo *stylus* stabilisce delle associazioni di generi, modi di espressione, contenuti e funzioni per criteri di adeguatezza,¹ secondo le tre specie di *humilis*, *mediocre* e *gravis*. Questa tripartizione è poi ripresa e prescritta nella trattatistica medievale (si veda la *rota Virgilii* di John of Garland o Geoffroi de Vinsauf in *Documentum*, II, 3, 145: «Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandiloquus. Et tales recipiunt appellationes styli ratione personarum vel rerum de quibus fit tractatus»),² con rielaborazioni anche raffinate come nel *De vulgari eloquentia*, dove le tre specie divengono categorie linguistiche (*sermo*) concorrenti nel caratterizzare i tre stili di *tragedia*, *comedia* ed *elegia*.³ In secondo luogo, soprattutto nelle

¹ Per una disamina sintetica e precisa, rimando a B. Mortara Garavelli - S. Bartezzaghi, *Manuale di retorica*, Tascabili Bompiani 94, Bompiani, Milano 2018⁶, pp. 279-282.

² E. Faral (éd.), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Champion, Paris 1923, p. 312.

³ «Il nostro autore applica però questo schema non agli stili, ma ai livelli linguistici, e lo riformula in volgare *illustre*, volgare *mediocre*, volgare *humile*.

elucidazioni latine della retorica oratoria, lo stile viene legato alla *elocutio* e dunque all'idea di *ornatus*. Come riporta Concetto Del Popolo, «secondo questa concezione, i procedimenti di s[tile] sono o una 'deviazione', uno spostamento di significato, o una 'aggiunta' di ornamenti e di colori», traducendosi dunque nelle categorie dei tropi e delle figure di parola e pensiero.⁴ È necessaria una consapevolezza di questo abito mentale ancora indosso al tempo in cui furono composte le tre versioni della storia di Horn per non sovrainporvi un'idea novecentesca, così che sarà opportuno valutare i modi espressivi di un testo confrontandoli con la precettistica del proprio tempo.

Tuttavia, la stilistica come oggi intesa è l'esito del passaggio da una idea normativa e retorica (fattiva) a uno sforzo di comprendere i meccanismi effettivamente applicati nel tempo (descrittiva). Come per ogni termine che indichi una pratica analitica superiore agli impianti teorici in cui essa è stata di volta in volta incasellata, una definizione unanimemente condivisa di stile non esiste. Per non perdersi nella molteplicità di soluzioni possibili, occorre dunque chiarire il termine per come sarà qui impiegato. Innanzitutto, lo stile coinciderà con il livello espressivo del testo,⁵ in linea di principio sia letterario che non, ma operativamente

I tre livelli linguistici vengono altresì fatti corrispondere ai tre stili, indicati, secondo una diversa classificazione [...] come tragedia, comedia ed elegia»; D. Alighieri, *Vita nuova*; *De vulgari eloquentia*; *Rime*; *Ecloghe*, in G. Bàrberi Squarotti (ed.) - D. Alighieri, *Opere minori*, vol. 1, UTET, Torino 1983, p. 481 nota 14. In nota 13 (pp. 480-481) si legge: «Quanto alla triade *tragoedia-comoedia-elegia*, benché l'interesse dei retori medievali fosse prevalentemente orientato verso la coppia "tragedia"-«commedia», è tuttavia attestata la presenza di una triplice classificazione dei generi poetici (corrispondente alla divisione dello stile in alto, mediocre e umile, per cui v. nota seguente), in cui il terzo elemento è solitamente costituito dalla satira [...] Spunti per questa tripartizione potevano venire da [Orazio] o da Giovanni di Garlandia».

⁴ C. Del Popolo, «stile», in G.L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 2004.

⁵ La definizione è in primo luogo in Bally, per il quale lo stile è l'insieme dei «faits d'expression du langage du point de vue de leur contenu affectif»; C. Bally, *Traité de stylistique française*, Winter, Heidelberg 1909, p. 16.

solo letterario, nella sua dimensione esemplificativa o rematica.⁶ Tale livello di organizzazione del messaggio sarà chiamato anche *forma*. La *forma* del testo ha dunque una valenza semiotica sua propria, distinta da quella del piano più propriamente denotativo, che sarà chiamato anche *contenuto*. La distinzione pratica dei due piani si realizza in concreto tramite una diversa disposizione nella lettura (come chiarito da Genette),⁷ orientata dalla domanda sul *come* il testo comunica. Questo *come* riguarderà dunque i fenomeni formali del testo considerati come *scelte*⁸ consapevoli o

⁶ Si segue qui l'illustrazione semiologica dello stile offerta da Genette, dove "rematico" sta ad indicare il livello testuale letterale, il testo stesso pre-significato («non ce qu'il dit, mais ce qu'il est»); è un tentativo lessicale di uscire dalle secche del meno gestibile "forma". Si veda G. Genette, *Finzione e dizione*, trad. it. di S. Atzeni, Pratiche, Parma 1993.

⁷ Il semiologo recide il nodo gordiano ponendo il discrimine nella prospettiva dell'analisi, ossia nel cogliere le proprietà indagate nel loro essere *fini* oppure *mezzi*: «È vero tuttavia che molte "proprietà del discorso" possono essere considerate tanto tematiche quanto stilistiche, a seconda che le si tratti come fini o come mezzi. Se un musicista o un pittore dimostra nel corso della carriera una predilezione per la composizione di cantate o per i quadri di paesaggio, questo fatto potrà essere considerato come stilistico, in quanto costituisce un modo di praticare la sua arte. Ma se un concorso, ad esempio il premio di Roma, impone di comporre una cantata o di dipingere un paesaggio, questo tratto non potrà più passare per tipico (se non del premio di Roma), dunque per stilistico, e bisognerà badare esclusivamente alle proprietà formali di quella cantata o di quel quadro (ad esempio: tecnica seriale, tecnica cubista) per identificare lo stile di quel musicista o di quel pittore». Ivi, pp. 113-114.

⁸ Su questo punto concordano e sono da ricordare (tra i vari) Marouzeau, Spitzer, Leech e Short. Se l'introduzione del concetto di scelta stilistica è in Marouzeau, Spitzer è colui che per primo è capace di sussumere e sublimare questa idea in una pratica analitica efficace. In Spitzer lo stile è diretta espressione dell'animo di chi scrive e gli *écarts*, gli scarti dalla norma coincidono con quelle scelte salienti, con i luoghi favorevoli dove riconoscere il proiettarsi dell'identità autoriale nel testo. Questa idea sottende ancora, in tempi più recenti, le parole di Leech e Short quando scrivono che «style consists in choices made from the repertoire of the language». Si vedano J. Marouzeau, *Traité de stylistique appliquée au latin*, Les belles lettres, Paris 1935; A. Schiaffini (ed.) - L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, trad. it. di M.L. Spaziani, Laterza, Roma 1975²; G.N. Leech - M.H. Short, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, London 1981.

inconsapevoli compiute sulla base di un insieme di possibilità che istituiscono un asse paradigmatico. Il fatto che gli stilemi siano svincolati dalla consapevolezza autoriale pone, usando il lessico di Spitzer, il cosiddetto ‘etimo spirituale’ all’interno dell’opera stessa, come sistema o come totalità percepita;⁹ l’autore come sorgente immediata dello stile, eccezion fatta per i dati extratestuali reperibili, coinciderà con il principio compositivo deducibile da quella totalità (il cosiddetto autore implicito). La somma degli stilemi copre l’interezza del testo nelle sue manifestazioni formali ed è un insieme che tende idealmente alla coesione,¹⁰ sia come coerenza, sia come dialettica, raggiungendola in gradi diversi a seconda del caso. Tuttavia, questo insieme è nei fatti disomogeneo e può essere discontinuo circa le sue caratteristiche; in conseguenza di ciò, risulta analiticamente distinguibile, rendendo

⁹ Come scrive Segre, commentando Bally, «gli stati d’animo sono osservati come sistema di possibilità, e che gli effetti per evocazione valgono soprattutto come indizi, perciò costituiscono anch’essi un sistema generale», che in Bally coincide sostanzialmente con un’idea grammaticale di lingua; C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Einaudi Tascabili 243, Einaudi, Torino 1993, p. 26. Anche per Spitzer, lo stile è un’individualità che si definisce come sintesi organica e relazione con il contesto letterario; in Genette, poi, l’idea di sistema è connaturata all’impostazione strutturalista, anzi, «non c’è dunque discorso più stile, e non c’è discorso senza stile, come non c’è stile senza discorso: lo stile è l’aspetto del discorso, e l’assenza di aspetto è una nozione palesemente priva di senso». Si veda G. Genette, *Finzione e dizione*, p. 108.

¹⁰ Ciò che, parlando della stilistica di Gianfranco Contini, è definito da Mengaldo «un’idea, uno stampo insomma idealistico, del testo come armonia compiuta o in via di compiersi, piuttosto che come insieme di fasci di tendenze che possono anche essere contraddittorie, oltre ad essere sempre “aperte”». La lettura di Mengaldo illumina tramite l’idealismo continiano un nodo stilistico di capitale importanza, ossia l’alternativa tra un’idea dubitativa di stile e un’idea unitaria di stile. Bisogna essere infatti consapevoli della possibilità di assumere un atteggiamento più o meno sospettoso riguardo alla presenza, nelle scelte stilistiche riscontrabili in un testo, di una coesione ultima del senso di queste; un’oscillazione che ha come vertici, entrambi irragionevoli, o un’ingenuità truistica, o una diffidenza preconcetta. Si veda P.V. Mengaldo, *Per la storia e i caratteri della stilistica italiana*, in I. Paccagnella - E. Gregori (a cura di), *Leo Spitzer: lo stile e il metodo: atti del XXXVI Convegno interuniversitario: Bressanone-Innsbruck, 10-13 luglio 2008*, Esedra, Padova 2010, p. 3.

isolabili dei luoghi testuali a maggior perspicuità (gli *écarts* di Spitzer), così come gli stilemi sono differenziabili per pervasività e salienza. Inoltre, ogni stilema è funzionale a uno scopo, che può essere ricondotto all'autonoma volontà comunicativa dell'autore, a paradigmi formali dati dal contesto socioculturale (tanto più in un testo medievale, quando la 'stilistica' era ancora una codifica di precetti), oppure a caratteristiche espressive della lingua o di una sua variante diasistemica;¹¹ dunque, come già suggerito, esso va studiato collocandolo storicamente. Questo senso del contesto si traduce anche in una necessità di consapevolezza riguardo alla natura del testo: quanto più esso sarà l'esito di modifiche nel tempo, mostrando dunque varianti diacroniche, o quanto più sarà rifratto in realizzazioni diversificate, mostrando dunque varianti sincroniche, tanto più esso avrà un'alta probabilità di presentarsi come stratigrafia di direttrici stilistiche che è possibile comparare criticamente (è la variantistica di Contini¹² o la *mouvance* di Zumthor¹³). Infine, la concettualizzazione degli stilemi mutua sia da categorie retoriche, sia da categorie linguistiche, ma non deve lasciarsene imbrigliare, limitandosi così a ciò che già è definito. In altre parole, e più in generale, lo stile è, primariamente, quanto è nel testo e, di questo, ciò che l'io critico percepisce, non la definizione che se ne offre (e che pure orienta la percezione). Prevale

¹¹ Genette nota che lo stile non può essere ridotto all'io autoriale dietro al testo, così che ogni stilema, anche quello più personale, nasce da un incrociarsi di scelte intenzionali e di «molte determinazioni involontarie nelle tracce di appartenenza a tale o talaltro ambito sociale: stile d'epoca, di classe, di gruppo, di genere e altri». Ma già Spitzer scriveva: «a me pare che proprio l'elemento storico implichi il fattore meccanico dell'ereditarietà, la cui influenza antispirituale è abbastanza nota attraverso la "grammatica storica": si ereditano le conquiste stilistiche di un singolo, così come il linguaggio in generale». Si vedano G. Genette, *Finzione e dizione*, p. 110; L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, p. 34.

¹² Rimando solo a G. Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, G.C. Sansoni, Firenze 1943; Id., *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970.

¹³ Formulata in P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, trad. it. di M. Liborio, Feltrinelli, Milano 1973.

dunque, almeno tentativamente, una visione dello stile innanzitutto come problema circostanziale del testo affrontato.

Diversamente, appare più difficile una definizione precisa di stilema. Il termine coincide con un tratto, un aspetto dello stile come insieme, ma le dimensioni possibili di tale elemento testuale e il suo livello di astrazione come categoria possono variare notevolmente. È stilema lo stile dei dialoghi rispetto all'insieme stilistico di un'opera, così come è stilema l'uso di metonimie, oppure la preferenza accordata a un certo sostantivo in luogo di altri. Ancora: è stilema l'uso frequente di ripetizioni, così come è stilema l'uso più frequente di formule rispetto alle anafore, entrambe afferenti alla macrocategoria della ripetizione, ed è stilema l'uso più frequente di formule riferite agli scontri campali in luogo di formule pertinenti a una casistica amorosa. L'ambiguità insita nel termine appare insanabile, a meno di non ampliare il lessico introducendo distinzioni ulteriori, il che non sarà fatto nel presente lavoro. Si tenga dunque in considerazione l'elasticità di 'stilema' nell'indicare frazioni dello stile totale di un'opera.

2.1. *Metodo d'indagine: stilistica qualitativo-quantitativa*

Una volta chiarito il concetto di 'stile', bisogna illustrare la pratica investigativa che si applicherà, i metodi che si seguiranno, insomma, la stilistica alla base dello studio. In particolare, è necessario motivare la scelta di accompagnare stilistica e stilometria (che sarà qui intesa nel suo senso più ampio di indagine quantitativa sullo stile),¹⁴ due discipline che, nonostante la prossimità evidente, si sono sviluppate storicamente su binari in genere

¹⁴ È da ricordare che la coniazione del termine non è coeva alle applicazioni informatiche per l'attribuzione autoriale, ma risale agli scritti di fine Ottocento di Wincenty Lutosławski, dove essa fu applicata per stabilire una cronologia tra le opere di Platone; si veda A. Pawłowski - A. Pacewicz, *Wincenty Lutosławski (1863-1954): Philosophe, helléniste ou fondateur sous-estimé de la stylométrie?*, «Historiographia Linguistica», 31 (2004), pp. 423-447.

poco intersecanti, soprattutto guardando alla relativa autonomia dei progressi informatici della stilometria.¹⁵ Il connubio di metodi qualitativi e quantitativo-computazionali è già stato auspicato da altri ricercatori. Citando Wittig:

A formal approach, organized around the methods of formulaic analysis and focused on stylistic patterns, would provide us with the necessary background for a structurally oriented study of style. [...] In the preparation of this study, however, it quickly became obvious that a computer count, the only reliable catalogue of formulaic phrases, was not possible at this time. Although the computer concordance programs developed for such studies as Joseph Duggan's formulaic index of the *Chanson de Roland* are now widely available for modification and use in similar computer-aided formulaic assessments, the task of readying for the computer such a large number of lines of Middle English verse is a formidable one.¹⁶

Le parole della studiosa, scritte pensando ai *romances* in inglese medio, offrono una valida introduzione al tema poiché, nel sottolineare il valore di un'indagine quantitativa delle formule, ne esprimono sia l'utilità, sia la difficoltà di realizzazione. Sia *King Horn* che *Horn Childe* presentano una frequenza d'uso significativa di formule e in generale di ripetizioni; di più, la formula in particolare è stata identificata come dominante stilistica nei due testi. Tuttavia, questo non toglie che le indagini non si siano spinte oltre la rilevazione del fenomeno generale o la secca elencazione; l'interpretazione stilistica nella sua realtà circostanziata richiede di fare i conti delle singole attestazioni. In altre

¹⁵ Una relazione le cui affinità sono invece ben espone nel recente M. Salgaro, *Stylistics, Stylometry and Sentiment Analysis in German Studies. The Operationalization of Literary Values*, Brill - V&R unipress, Göttingen 2023, pp. 7-32. Un esempio di applicazione che converge con i modi della presente analisi è l'uso del software *Analisi lessicale* compiuto in F. Stella, *Generic Constants and Chronological Variation in Statistical Linguistics on Latin Epistolography*, in T. Andrews - C. Macé (eds.), *Analysis of Ancient and Medieval Texts and Manuscripts: Digital Approaches*, Brepols, Turnhout 2014, pp. 159-179.

¹⁶ S.A. Wittig, *Stylistic and Narrative Structures in the Middle English Romances*, University of Texas Press, Austin TX 1978, p. 16.

parole, è indispensabile un censimento puntuale delle occorrenze, in prima istanza nei testi oggetto di studio, ma non solo. L'interpretazione dei dati quantitativi raccolti richiede un confronto con un gruppo di controllo: per stabilire che una determinata formula in *King Horn* appare con una frequenza degna di nota, occorre uno standard, un valore di riferimento. Questo può essere offerto dall'enciclopedia dello studioso, il suo 'orecchio', come tradizionalmente avviene nella stilistica qualitativa – la capacità di auscultazione sensibile del testo è parte del genio di Spitzer, Auerbach, Contini¹⁷ –, oppure il censimento puntuale deve essere esteso anche ad altri testi idonei, ossia congruenti secondo un qualche aspetto che stabilisca un insieme, come operato anche da Wittig. La raccolta delle occorrenze di un singolo fenomeno su più testi è un'attività meccanica – diciamo pure lunga e tediosa, che porta facilmente con sé errori umani dovuti alla durata del processo e all'alienante ripetitività. Contare le virgole non è piacevole, e sono pochi i *naturaliter* asceti.¹⁸ Se si moltiplicano i fenomeni, la mole di lavoro lievita esponenzialmente; capitasse poi di dover variare alcuni parametri nell'indagine (per esempio restringendo il campo ai soli fenomeni in una certa posizione), c'è da augurare al ricercatore che l'illuminazione giunga a un punto precoce del conteggio, pena l'obbligo di dover nuovamente ripercorrere, per un'ennesima volta, gli stessi versi o le stesse righe. Fu questo tipo di problemi che spinse padre Roberto Busa

¹⁷ Sulla presenza in realtà diffusa di valutazioni quantitative anche in sede di indagini stilistiche pre-informatica, si vedano le parole di Guido Milanese: «Nel lavoro dell'umanista, in realtà, gli aspetti quantitativi sono pervasivi, ma dati per impliciti e quindi sottovalutati (si pensi ad esempio al lavoro di *recensio* nella preparazione di un'edizione critica). Il consapevole miglioramento dell'aspetto quantitativo rende migliore il risultato qualitativo della ricerca»; G. Milanese, *Filologia, letteratura, computer: idee e strumenti per l'informatica umanistica*, Vita e pensiero, Milano 2020, p. 11.

¹⁸ Parlando del dantista Michele Barbi, Guglielmo Gorni dedica pagine di palpabile concretezza al lavoro monumentale e sfiancante dell'editore filologo in G. Gorni, *Il Dante perduto: storia vera di un falso*, Einaudi, Torino 1994, pp. 61-64.

a rivolgersi alla IBM negli anni Cinquanta;¹⁹ oggi, gli strumenti che possediamo permettono di fare simili rilevazioni in tempi estremamente rapidi e su una mole estremamente ampia di testi, con risultati nella raccolta attendibili al punto da essere pressoché indubitabili, aggirando il possibile errore umano.²⁰ I *caveat* esistono e saranno subito affrontati; tuttavia, rimane la possibilità, offerta dall'informatica umanistica, di un sostanzioso aiuto nel lavoro.

¹⁹ Scrive Andrea Di Maio al riguardo: «In effetti c'è un'eccessiva sproporzione fra il nostro uso delle parole e lo studio che ne facciamo: lo studio è troppo poco. Il linguista può cercare nell'informatica l'aiuto necessario per uno studio sistematico delle parole, senza avere prevenzioni, ma senza neanche farsi illusioni»; A. Di Maio, *L'“informatica linguistica” di padre Roberto Busa come metodo investigativo e come approccio al medioevo*, «Medioevo», 15 (1989), pp. 325-362. Più diretto Lorenzo Tomasin: «Non solo grazie alle risorse digitali si è potuto disporre di biblioteche sempre più ampie e di depositi di informazioni più ricchi di qualsiasi singola biblioteca reale; ma la possibilità di gestire quei dati è divenuta incomparabilmente più comoda, veloce e precisa rispetto a forme di lavoro tradizionali quali la lettura sistematica, la schedatura, la collezione di dati. Alcune delle ricerche nei campi di cui mi occupo sarebbero anzi risultate impossibili – per l'ampiezza o la complessità dei dati coinvolti –, o sproporzionate rispetto alla fatica richiesta per realizzarle, senza l'aiuto degli strumenti informatici»; L. Tomasin, *L'impronta digitale: cultura umanistica e tecnologia*, Carocci, Roma 2017, p. 37.

²⁰ Sempre Di Maio, riprendendo padre Busa, fornisce un'ottima sintesi dei pregi delle tecniche di censimento informatico: «[...] l'elaborazione informatica di un testo gode infatti di *velocità* (il computer rende possibile nella pratica ciò che senza il computer sarebbe possibile solo teoricamente), *esaustività* (si procede non più per campionature o per intuizioni “rapsodiche”, ma con l'esplorazione sistematica di tutte le parole del testo), *verificabilità* (l'adozione di metodi induttivi e statistici per l'analisi testuale sottopone le interpretazioni a una costante verifica), *oggettività* (leggere un testo con la mediazione del computer ci impone di spogliarci di tutte le nostre precomprensioni linguistiche e culturali e di esplicitare tutto il non-detto che il contesto aggiunge ad ogni parola del testo), *atomicità* (l'adozione della logica cartesiana dell'informatica ci obbliga a sminuzzare i grandi procedimenti logici e linguistici in operazioni micro-logiche elementari)»; A. Di Maio, *L'“informatica linguistica” di padre Roberto Busa*; R. Busa, *Informática e linguística*, «Brotéria», 2 (1986), pp. 310-322.

La formularità e la ricorrenza di lemmi singoli, come anche di schemi sintattici, coincidono con una frequenza d'uso di determinati tratti espressivi e presuppongono un'analisi della loro diffusione, intratestuale e intertestuale; tutti dati quantitativi, pertinenti alla stilistica dei corpora.²¹ Non solo: l'occhio statistico può percepire tratti stilistici, consci o inconsci, che difficilmente si mostrerebbero altrimenti allo studioso.²² Su questa analisi delle ricorrenze di lemmi o *patterns* poco significativi a un primo sguardo,²³ o comunque facenti parte del sottobosco stilistico di sfondo all'opera, si fonda la stilometria *stricto sensu*, ossia l'indagine stilistica quantitativa a fini attributivi, i cui risultati permettono di riconoscere, oltre a un'eventuale paternità, anche tratti meno evidenti dell'*usus scribendi*.²⁴ Va da sé che tali dati si mostrano più facilmente a una ricognizione 'disinteressata', non pregiudi-

²¹ Il termine stilistica dei corpora traduce l'inglese *corpus stylistics* e indica didascalicamente la disciplina che si occupa di analisi stilistiche tramite l'ausilio di corpora digitali.

²² «So let us see quantitative stylistics as serving a role in the 'circle of explanation' [...] as follows. On the one hand, it may provide confirmation for the 'hunches' or insights we have about style. On the other, it may bring to light significant features of style which would otherwise have been overlooked, and so lead to further insights; but only in a limited sense does it provide an objective measurement of style»; G.N. Leech - M.H. Short, *Style in Fiction*, p. 38.

²³ Tendenzialmente si fa riferimento alle *function words*, ossia le parole con funzione spiccatamente grammaticale o sintattica prima che semantica (in particolare preposizioni, congiunzioni e alcuni avverbi). Sull'analisi delle *function words* si sono concentrati gli studi fondativi della disciplina, sopra tutti quello sui *Federalist Papers* di Mosteller e Wallace: F. Mosteller - D.L. Wallace, *Applied Bayesian and Classical Inference: The Case of The Federalist Papers*, Springer, New York 1984².

²⁴ «Stylometry – the statistical analysis of literary style – does not seek to overturn traditional scholarship by literary experts and historians, rather it seeks to complement their work by providing an alternative means of investigating works of doubtful provenance. At its heart lies an assumption that authors have an unconscious aspect to their style, an aspect that cannot consciously be manipulated but which possesses features that are quantifiable and that may be distinctive. By measuring and counting these features, stylometrists hope to uncover the “characteristics” of an author»; D.I. Holmes - J. Kardos, *Who Was the Author? An Introduction to Stylometry*, «CHANCE», 16, n. 2 (2003), pp. 5-8.

cata dal senso del discorso (il quale, tanto più è coerente con la sua forma, tanto più indirizza naturalmente verso le dominanti stilistiche) e che tende a scoraggiare i censimenti a mano, data la probabilità maggiore di non portare subito a risultati interessanti e richiedendo dunque di essere ripetuta con diversi parametri di ricerca.²⁵

Le possibilità illustrative delle indagini menzionate finora sono quanto spinge a rivolgersi anche allo strumento informatico. Anche: infatti le formule, gli schemi e le scelte lessicali hanno un portato di senso (pure le costanti poco significative), sia come ancoraggio a una tradizione testuale cui si riferiscono, sia come organizzatori dei significati nel testo stesso. Dunque, la comprensione del loro valore stilistico non può ridursi alla mera valutazione numerica e deve per forza indagarne la qualità, pena la perdita di valore ermeneutico per l'indagine. Su questa linea si muove una critica ripetuta alla stilistica dei corpora e alle tecniche stilometriche, e della quale bisogna tenere conto, proveniente soprattutto dagli ambienti dei non addetti ai lavori: nel campo dell'informatica umanistica, i risultati delle ricerche, in particolar modo quelle applicate a testi letterari medievali, sarebbero spesso insoddisfacenti, sia a fronte della mole di lavoro richiesta,²⁶ sia

²⁵ Questa tesi sottende il pensiero dei teorici della stilistica *corpus-driven*, dominata da una visione olistica del testo che dovrebbe suggerire di per sé le categorie con cui essere analizzato. Personalmente, non mi accodo a questa linea metodologica, preferendo in linea di massima un metodo *corpus-based*, che faccia tesoro delle conquiste linguistiche cui gli studi sono giunti finora e delle categorie usuali. Quest'ultimo sarà grossomodo il metodo adottato nella creazione del corpus per questa tesi, come si vedrà più avanti; tuttavia, alcuni spunti metodologici potranno risultare compatibili con l'estremo opposto del *corpus-driven method*. Per una presentazione più articolata delle due posizioni e ancora valida, nonostante sia ormai un poco datata, si veda E. Tognini-Bonelli, *Corpus Linguistics at Work*, J. Benjamins, Amsterdam 2001, pp. 65-98.

²⁶ Che può essere significativa: ne sono un esempio le edizioni digitali di testi, assai diffuse in Italia e in special modo nella filologia germanica nazionale, che può vantare la realizzazione di uno strumento polivalente e assai curato come EVT (*Edition Visualization Technology*, sviluppato da un gruppo il cui responsabile è Roberto Rosselli del Turco, filologo germanico), felice esito

come effettivo contributo alla ricerca. Anziché lasciarsi trascinare nelle apologie, meglio cercare di cogliere quanto c'è di proficuo in osservazioni che hanno il loro fondo di verità. La prima notazione è spiegata dalle parole di Leech e Short:

To find out what is distinctive about the style of a certain corpus or text we work out the frequencies of the features it contains and then measure these figures against equivalent figures which are 'normal' for the language in question. The style is then to be measured in terms of deviations – either higher frequencies or lower frequencies – from the norm. [...] But even this simple illustration exposes the difficulties of the quantitative definition of style. How does one determine the average length of an English sentence? Does one use conversation, written prose, modern novels, etc., as one's standard for determining the norm of 'the language as a whole'? None of these could individually be regarded as representative. To arrive at the average length of an English sentence, one should ideally amass a complete corpus of the language at a given period. [...] The operation would be totally impracticable. [...] A second and more serious objection to this definition concerns the impossibility of completeness in another direction. How is it possible to list exhaustively all linguistic features that may be found in a text? [...] it would be difficult to imagine the number of working years it would take to arrive at a complete frequency description of a novel, let alone 'the language as a whole'.²⁷

Se l'obiezione appare realistica per la letteratura inglese recente, che dire della letteratura medievale, nota per affioramenti in buona parte casuali, talvolta frammentari, per la quasi totali-

collaterale dell'edizione digitale del *Vercelli Book*, il ms. CXVII conservato presso la Biblioteca Capitolare di Vercelli; cfr. R. Rosselli Del Turco (ed.), *The Vercelli Book: a machine readable transcription*, beta 2, 2016, <<http://vbd.humnet.unipi.it/beta2/>>. La preparazione dei dati e il loro studio occupano normalmente diversi anni di impegno, a volte più di un decennio, da parte di *équipes* eclettiche, che operano nel silenzioso e umbratile raccoglimento condito da altri gruppi di lavoro quali i curatori dei grandi dizionari o gli allestitori di poderose edizioni critiche cartacee; imprese i cui risultati di sintesi vivono dell'insieme e difficilmente sono frazionabili in contributi diversi dall'occasionale spunto metodologico, frutto della prassi, o dagli «studi preparatori, sempre studi preparatori e ricerche preliminari», con le parole di G. Gorni, *Il Dante perduto*, p. 63.

²⁷ G.N. Leech - M.H. Short, *Style in Fiction*, p. 35.

tà letterari e sempre scritti, ossia fortemente connotati rispetto allo standard? Ogni pretesa di esaustività è semplicemente risibile. Dunque, pur considerando l'oggettiva capacità di estrapolare ed elaborare quantità maggiori di dati omogenei rispetto alla memoria normale di un individuo, importa riconoscere che tale contributo è comunque limitato da una ricchezza di informazioni che esubera i tentativi di comprenderla. Di più, è necessario commisurare l'impegno profuso nello strumento con i risultati ottenibili. Uno studio su questa relazione potrebbe essere estremamente utile, anche se è facile immaginare un andamento che decresca secondo una progressione esponenziale: per migliorare la comprensione di un insieme linguistico o letterario, oppure di un singolo testo, occorrerà una mole sempre maggiore di dati, e dunque un aumento vertiginoso del lavoro preparatorio, con l'esito paradossale di perdersi nei meandri di uno strumento nato per accelerare (e automatizzare) processi umani.²⁸

La seconda notazione, invece, è la più frequente e mette in rilievo la difficoltà che spesso si incontra a esprimere risultati interpretativi organici da indagini su dati quantitativi.²⁹ L'obie-

²⁸ Con conseguenze anche metodologiche: è giusta la tesi sostenuta, tra gli altri, da Tiziana Mancinelli ed Elena Pierazzo che il computer implica non tanto a ridurre i tempi di lavoro, ma invece un cambiamento di metodi e risultati; si veda in proposito, ed esempio, T. Mancinelli - E. Pierazzo, *Cos'è un'edizione scientifica digitale*, Carocci, Roma 2020. Una riflessione acuta su quanto questo sia o meno realtà è stata svolta negli anni da Willard McCarty; rimando qui al solo W. McCarty, *A Telescope for the Mind?*, in M.K. Gold (ed.), *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, Minneapolis MN 2012. Rimane il fatto che, soprattutto per la stilometria (il discorso è infatti diverso per quanto riguarda l'ecdotica), il cambiamento nei metodi e nei prodotti si ottiene delegando operazioni alla rapidità computazionale del computer e alla sua inesorabilità meccanica.

²⁹ A questo proposito, Tomasin è un critico particolarmente lucido, pure se schierato: «[...] la tecnologia ha portato negli ultimi anni aria nuova, schiudendo vie inesplorate alla conoscenza e offrendo metodi e strumenti innovativi. Il rischio, tuttavia, in questo campo è che i mezzi – cioè in concreto gli strumenti di lavoro – siano scambiati per i fini, cioè per gli oggetti precipi di una ricerca che non verte sulle macchine, ma appunto sull'uomo e sulla sua cultura, di cui

zione, in altre parole, è che gli strumenti informatici di raccolta e aggregazione dati portano di frequente a risultati «scientificamente superficiali» (nelle parole di Tomasin) a causa di una loro ingenua applicazione. È vero, infatti, che l'analisi delle distribuzioni di frequenza o di altri fattori numerici non coincide automaticamente con un'idea più chiara del testo nella sua identità, formale o di contenuto; e la critica è verificabile. Giusto quindi richiamare l'importanza di non confondere i mezzi con lo scopo, che è sempre, in ultima analisi, una più profonda comprensione dell'oggetto testuale. Tuttavia, che l'informazione sia superficie da attraversare è un problema che sempre si è posto nella cultura umanistica e non solo; gli abusi e le sciatterie sono prima di tutto del ricercatore, non del mezzo. Davanti alle contestazioni sulla produttività delle indagini informatiche in campo letterario, basti dunque riaffermare che è possibile e necessario interpretare i dati quantitativi, così come si fa con i dati qualitativi.

Arrivati a questo punto, si pone il problema per nulla scontato di attuare le possibilità interpretative, ossia di *come* leggere i risultati di un'indagine stilistica che si giovi di scandagli computazionali. A tale proposito, ritengo sia opportuno scostarsi da una tendenza consolidatasi nella stilometria, vale a dire l'uso precipuo di tecniche mutuata dalla statistica, solitamente bayesiana. La predominanza di questi strumenti è congenita alla disciplina, come appare chiaro considerando che il lavoro di Mosteller e Wallace sui *Federalist Papers*, seminale per la stilometria, è opera per l'appunto di due statistici e tenendo conto che esso ha

le macchine sono solo uno dei molti prodotti secondari. [...] tecniche quali il monitoraggio delle opinioni a fini commerciali con software capaci di indagare il sentimento della rete attraverso la rilevazione e il collegamento di parole chiave, vengono applicate alla letteratura per ricostruire in modo più o meno automatico, rapido, efficiente, i nessi esistenti fra personaggi, o fra temi, o fra luoghi nel paesaggio letterario. O gli stati d'animo dominanti in un autore letterario o di un'intera epoca [...] le *Digital Humanities* si prestano a diventare territorio di applicazione di ricerche scientificamente superficiali e dimentiche dei precisi e solidi basamenti scientifici che le scienze umane si sono date nei secoli della loro elaborazione»; L. Tomasin, *L'impronta digitale*, pp. 42-43.

fornito la base metodologica degli sviluppi successivi, da Burrows in poi.³⁰ Se è vero, come affermava padre Busa, che i dati quantitativi reperiti tramite censimenti informatizzati richiedono metodi nuovi d'indagine («il vino nuovo non deve essere messo negli otri vecchi»),³¹ tuttavia occorre considerare che i principali destinatari degli studi stilometrici non sono esperti di statistica, ma umanisti. Una eventuale innovazione nei metodi e l'ampliamento dei parametri sulla base dei quali un testo viene studiato, il contributo che l'informatica umanistica pretende di apportare, tutto questo sarà tanto più efficace, dal punto di vista ermeneutico, quanto più terrà conto del terreno in cui si innesta. A mio avviso, uno dei problemi gravi del rapporto tra umanisti digitali, soprattutto *stylometrists*, e altri umanisti è l'incomunicabilità.³²

³⁰ Pur con le dovute differenze, come esplicitato anche in J.F. Burrows, *Word-Patterns and Story-Shapes: The Statistical Analysis of Narrative Style*, «Literary and Linguistic Computing», 2, n. 2 (1987), pp. 61-70.

³¹ Citazione tratta da A. Di Maio, *L'“informatica linguistica” di padre Roberto Busa*; per una variante sul medesimo tema si veda anche il capitolo introduttivo di M.J. Driscoll - E. Pierazzo (eds.), *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, Open Book Publishers, Cambridge 2016, <<https://books.openedition.org/obp/3381>>. Va anche detto, a onor del vero, che parte delle ragioni dietro alle parole di padre Busa sono da ricercarsi nell'avvertita dicotomia tra scienze dure e studi umanistici, che ai tempi delle riflessioni di Busa iniziava a divenire oggetto di studio con l'ormai imprescindibile saggio di Snow, *The Two Cultures* (cito la traduzione italiana più recente: A. Lanni (a cura di) - C.P. Snow, *Le due culture*, trad. it. di A. Carugo, Marsilio, Venezia 2005) e per la quale l'autore dell'*Index Thomisticus* individuava una soluzione nell'applicazione di metodi statistici ai problemi letterari. Con le parole di Di Maio e Piccolo, la «tradizionale opposizione fra scienze esatte e scienze umane è infine superata (o per lo meno temperata) dall'utilizzazione di metodi matematico-statistici in campo umanistico»; A. Di Maio - G. Piccolo, *Roberto Busa: Tra “cervello meccanico” e “cervello spirituale”*, «La civiltà cattolica», 165, n. 3937 (2014), pp. 67-78.

³² Un esempio in controtendenza, da prendersi come esempio positivo di un avvicinamento consapevole e curato tra stilometria con forte impianto statistico e stilistica tradizionale, è il già citato volume di M. Salgaro, *Stylistics, Stylometry and Sentiment Analysis in German Studies*, che raccoglie il frutto di anni di lavoro di Salgaro e Simone Rebora. È un'opera di rielaborazione sintetica estremamente efficace, che si muove nella stessa direzione del presente

Il dato è lampante: esemplifico citando da Burrows, un classico della stilometria:

Eigen analysis serves this purpose well. In this process, the interrelationships among all the correlation-coefficients are resolved into a series of 'eigen vectors', whose respective 'eigen values' indicate their relative contributions to the shape of the whole matrix. Vector A, then, is a 'line of best fit' for all the coefficients and its eigen-value, usually represented as a percentage, shows how well it fits. Vector B is a line of best *residual* fit. And so on for each lesser vector.³³

Non vi è qui una sola riga comprensibile a un tradizionale studioso di letteratura, il quale difficilmente avrà studiato matrici e autovettori (*Eigenvektor*). Un altro esempio è offerto da un pur non recentissimo contributo di Girón, Ginebra e Riba³⁴ dove gli autori occupano otto delle dieci pagine di testo con una dettagliata discussione matematica di chiara pertinenza con il problema affrontato, ma totalmente impenetrabile per chi non abbia frequentato almeno un modulo di statistica all'università – d'altro canto, e giustamente, gli autori hanno pubblicato l'articolo sull'«American Statistician». Ancor più evidente è lo iato percepibile dando uno sguardo alla manualistica di NLP (*Natural Language Processing*, che è la disciplina, corrispondente grossomodo alla 'informatica linguistica' di padre Busa, in cui si fa rientrare la stilometria) e leggendo quali sono le competenze richieste. Citando da uno dei classici, l'introduzione di Hinrich e Manning:

We also assume a reasonable knowledge of mathematical symbols and techniques, perhaps roughly to the level of a first year undergraduate course, including the basics of such topics as: set theory, functions and

lavoro e anticipa possibilità che, per il momento, negli studi di medievistica mi sembra abbisognino ancora di tempo e ricerca per entrare nel vocabolario critico.

³³ J.F. Burrows, *Word-Patterns and Story-Shapes*, p. 62.

³⁴ J. Girón - J. Ginebra - A. Riba, *Bayesian Analysis of a Multinomial Sequence and Homogeneity of Literary Style*, «The American Statistician», 59, n. 1 (2005), pp. 19-30.

relations, summations, polynomials, calculus, vectors and matrices, and logarithms.³⁵

Supporre che studiosi di letteratura con un curriculum standard possano soddisfare questi requisiti non appare credibile. Di più, è impossibile che questi possano valutare i procedimenti attraverso i quali si giunge ai risultati di tali indagini. Se infatti una spiccata chiarezza espositiva può rendere intellegibili le implicazioni riguardanti lo stile negli approdi dei percorsi statistici, l'esperto di stilistica cui interessano quelle implicazioni difficilmente possiederà le competenze per giudicare i metodi adottati e, se le possiederà, non le avrà ottenute con una formazione canonica in Lettere. Questo non significa che gli strumenti concettuali matematici non sarebbero utili, anzi: riuscire a districarsi in enormi grovigli di informazioni richiede tecniche per distinguere agilmente e sicuramente i filoni di dati significativi, il che è una delle prerogative della statistica. Tuttavia, nel tempo breve di un libro che non vuol essere anzitutto teorico, ritengo prioritario salvaguardare il dialogo tra stilometria e stilistica.

Le alternative, quindi, sono due: o veicolare formule e algoritmi rendendoli intellegibili tramite un'esposizione limpida e una pedissequa (sfiancante) spiegazione passo per passo; oppure rinunciare allo strumento nella misura in cui questo supera le competenze, ragionevolmente ipotizzabili, di un umanista. La seconda opzione è quella adottata per il presente studio e presenta alcuni precedenti validi, come il contributo (non più recente) di Manfred Markus sullo stile della vita di san Thomas Becket nel *South English Legendary*.³⁶ Essa implica, soprattutto, una rimodulazione dello strumento informatico: i censimenti non offrono

³⁵ C.D. Manning - H. Schütze, *Foundations of Statistical Natural Language Processing*, MIT Press, Cambridge MA 1999, p. 39.

³⁶ M. Markus, *The Language and Style in the Becket Story of the "South English Legendary": Towards a Computerized Analysis*, in K.P. Jankofsky (ed.), *The South English Legendary: A Critical Assessment*, Francke, Tübingen 1992, pp. 102-119.

più dati da elaborare matematicamente, ma servono innanzitutto a reperire informazioni celermente, compilando schede di occorrenze in tempo minore rispetto al censimento manuale; rendono poi osservabili e confrontabili misurazioni di frequenza; consentono infine di operare comparazioni su vasta scala. Un livello dunque inferiore di trattamento dei dati in sé,³⁷ ma, si spera, più adeguato al pubblico del libro.

Anche dal lato della stilistica qualitativa, considerando la multiforme tradizione di studi, qualunque decisione pratica diviene tutt'altro che scontata e chiede di essere chiarita. La via scelta per questo lavoro è di seguire il metodo che connota in particolare gli studi italiani,³⁸ ossia di tentare di obbedire, per quanto possibile, ai problemi e ai suggerimenti che la lettura del testo e il confronto con la tradizione degli studi paiono avanzare a chi scrive, prediligendo il fatto pratico all'aderenza a un impianto teorico. Questo chiaramente non significa la rinuncia a un metodo consapevole o a un confronto con le diverse piste di analisi stilistica già autorevolmente percorse. Al contrario, la solidità teorica di un procedimento si verifica anche nella sua capacità di dialogare e far risuonare altri studi, altre prospettive. L'assunto di partenza del presente lavoro è uno solo: al fine di evitare il più possibile una lettura staccata dal testo reale, interessata oppure riduttiva, il metodo deve essere dettato dall'oggetto di

³⁷ È comunque la tecnica di *data mining* testuale più diffusa e che, come mostrato da Jo Guldi, non è esente da difficoltà nell'applicarsi; cfr. J. Guldi, *Critical Search: A Procedure for Guided Reading in Large-Scale Textual Corpora*, «Journal of Cultural Analytics», 3, n. 1 (2018), pp. 1-35. Rimando inoltre, senza dettagliare, alla manualistica in merito prodotta da Sinclair, maestro della *corpus analysis*; in particolare, si vedano J.M. Sinclair, *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford University Press, Oxford 1991; Id., *Trust the Text. Language, Corpus and Discourse*, Routledge, New York - London 2004.

³⁸ Sulla scuola italiana di stilistica, due efficaci sintesi sono P.V. Mengaldo, *Leo Spitzer: lo stile e il metodo*; L. D'Onghia, *Momenti della critica stilistica in Italia negli anni 1972-2011*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 41, n. 1 (2012), pp. 93-105.

studio.³⁹ La frase non appare priva di problemi, se si considera che è sempre lo studioso che percepisce il testo e dunque, inevitabilmente, la ‘voce’ dell’oggetto vibra sulle corde del ricercatore; ma questo è un fatto che non può essere eluso in qualsivoglia circolo ermeneutico. Importa, da una parte, la consapevolezza della parzialità della propria prospettiva; dall’altra, il tentativo di disporsi in ascolto del testo, ossia l’essere aperti a mutare il proprio inevitabile pregiudizio sulla base dei dati che si raccolgono via via.⁴⁰ Una conseguenza di questa disponibilità all’ascolto del testo è la necessità di considerare, entro i limiti del ragionevole, le diramazioni interdisciplinari dell’indagine. La comprensione dei fenomeni linguistici o ecdotici oppure legati al codice letterario è frantumabile solo nell’analisi, perché lo stile, come si è già visto, si struttura organicamente nei suoi vari aspetti.

Concretando la priorità dell’oggetto dell’indagine sulla teoria, il metodo per lo studio degli stilemi tenderà dunque a porre in rilievo anzitutto il dato testuale così come si presenta, formulando solo in seguito una interpretazione. Riguardo a questo modo di procedere, che potrebbe sembrare a prima vista disarticolato o poco efficace nella spiegazione dei risultati, è opportuno soffermarsi. Come scrive Carlo Ginzburg:

Se le pretese di conoscenza sistematica appaiono sempre più velleitarie, non per questo l’idea di totalità dev’essere abbandonata. Al contrario: l’esistenza di una connessione profonda che spiega i fenomeni superficiali viene ribadita nel momento stesso in cui si afferma che

³⁹ Scrive Bottirolì che «se si accentua unilateralmente l’importanza del metodo, si è facilmente portati a trascurare la differenza di complessità tra gli oggetti. Svincolato da ogni interazione con gli oggetti, il metodo diventa arrogante; e [...] dall’arroganza narcisista alla *bétise* la distanza è breve»; G. Bottirolì, *Che cos’è la teoria della letteratura: fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006, p. 190.

⁴⁰ Gli assunti sono mutuati dal circolo ermeneutico di Gadamer come esposto in *Verità e metodo*: G. Vattimo (a cura di e trad. it. di) - H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1988⁵. Anche il circolo spitzeriano è in fondo una concettualizzazione, limitata, di una prassi che di fatto coincide con il circolo ermeneutico di Gadamer.

una conoscenza diretta di tale connessione non è possibile. Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla.⁴¹

È l'idea di segno (o *spia*, secondo il titolo del saggio di Ginzburg): un particolare significante che introduce alla totalità del significato, o, secondo il celeberrimo aforisma di Aby Warburg, «Dio è nel particolare». Non bisogna dimenticare che il particolare introduce alla totalità, ma *non è* la totalità; così come, se Dio è nel dettaglio, allo stesso tempo *non è* il dettaglio. Tuttavia, il principio di relazione rimane. Questa prospettiva ermeneutica è vicina all'idea del testo «come armonia compiuta o in via di compiersi» che Mengaldo attribuisce a Contini: se il testo è un insieme di direttrici di significato ordinate, ossia in relazione tra loro, ciascuna di queste direttrici avrà impressa, almeno in parte, la chiave che tiene unita la totalità. In questo il ragionamento collima anche con il circolo spitzeriano e l'idea di *click*. Con ciò non si vuole escludere la possibilità di contraddizioni disarmoniche, errori e aporie: tuttavia, le riflessioni di Ginzburg e Contini implicano che la possibilità di un significato organico abbia una priorità ermeneutica sulla possibilità di una sua mancanza. Se un passo o uno stilema contraddice l'insieme e non dà senso, questo andrà dimostrato escludendo ogni ragionevole interpretazione che possa essere coerente, non viceversa; se non altro, questa è la posizione che si adotterà qui.

Cosa dunque apportano le parole di Ginzburg riguardo al metodo da impiegarsi nell'analizzare lo stile delle tre versioni della storia di Horn? Il portato principale è l'idea che ogni manifestazione stilistica nel testo sia funzionale a uno scopo, che tenda a una certa direzione. Così come il segno è una tensione fra significante e significato, il nesso tra stilema e funzione si traduce in una traiettoria principale, come un vettore. La presenza di una *kenning* in un testo, oltre ad aprire ipotesi circa le relazioni in-

⁴¹ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti emblematici spie: morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, p. 191.

tertestuali che l'opera intrattiene, è indice di una tendenza al discorso sintetico, ellittico e referenziale. Il tipo di aperture e tensioni del segno stilistico corrisponderà ai diversi aspetti attribuiti al concetto di 'stile': oltre allo stile *stricto sensu*, implicazioni ecdotiche, autoriali (almeno come autore implicito), relative al contesto socioculturale e alla lingua impiegata. Come un vettore, queste traiettorie possiedono una direzione e una intensità, difficili da misurarsi, ma quantomeno sensibili; la loro somma determina la percezione d'insieme. Continuando l'esempio di sopra, se nel testo la *kenning* individuata è solo una di molte altre, sarà possibile collocare con ragionevole sicurezza l'opera all'interno di una certa tradizione discorsiva, nonché affermare, nel caso di una certa frequenza di *kenningar* convolute, che lo stile dell'opera favorisca l'oscurità e un grado non indifferente di elaborazione poetico-artistica del discorso. Se invece la *kenning* si troverà isolata in un testo privo di altri composti poetici, sarà più ragionevole parlare di un relitto – che, in tal senso, sarà ancora più interessante poiché indice, forse, di un rapporto conflittuale o in spegnimento con una certa tradizione. Questa somma progressiva di dettagli minuti porta alla costruzione di una visione d'insieme che poggia quanto più possibile sul dato testuale.⁴²

La differenza tra il modo di procedere che si adatterà qui e il paradigma indiziario descritto da Ginzburg (e tipico della stilistica qualitativa), che trae conclusioni sulla totalità dal poco ma

⁴² Può essere opportuno specificare che quanto descritto non coincide con la prospettiva del *distant reading* formulata da Moretti (si veda F. Moretti, *Distant Reading*, Verso, London 2013); ciò che interessa qui non è identificare schemi generali, ma comprendere l'oggetto concreto e puntuale, posto naturalmente in un adeguato contesto di raffronto. Piuttosto, per rimanere in tema, si intende coniugare qui la pratica che negli studi americani si è rinominata *close reading* (la quale poi, al netto dei tentativi di teorizzazione, tutti olistici, non è che l'antica arte di leggere con intelligenza non astratta; si veda D. Greenham, *Close reading. Il piacere della lettura*, trad. it. di C. Delorenzo, G. Einaudi, Torino 2023) con una raccolta più sistematica e probante di dati testuali grazie all'informatica.

ricco di significato, sta nella esplicita valorizzazione del dato quantitativo come indice di salienza. In breve, saranno aggregati tra loro numerosi indizi al fine di avere un quadro il più possibile integrale dell'insieme complessivo dello stile, sfruttando la velocità dei censimenti informatici. Dunque, se più stilemi o tratti stilistici concorderanno nel suggerire una certa traiettoria o funzione, questa lettura acquisirà valore in forza del numero di occorrenze che la confermano (mode statistiche) o di un andamento dei dati coerente (distribuzione) – una conferma di fatto quantitativa, la quale, come detto anche sopra, corrisponde a una esplicitazione di ciò che normalmente si chiama, sottolineando aspetti diversi, 'orecchio letterario' o 'sensibilità' o 'familiarità con il testo'.

In tutto questo ragionamento la logica è, in fondo, spicciola, e forse l'astrazione e la spiegazione possono risultare eccessive, soprattutto a chi è pratico del mestiere. Ma è importante nella misura in cui mette in chiaro i motivi dietro a un modo di procedere e argomentare che potrebbe apparire incerto e anche un poco tedioso. Se infatti l'idea del testo come stile emerge da un'osservazione attenta e paziente dei diversi tratti stilistici considerati nelle loro singole manifestazioni, una linearità dell'argomentazione non può che essere un caso fortuito o un ordine sovraimpresso a posteriori, cosa che invece è assai più semplice in uno studio euristico, anzi, ne costituisce il punto di forza. In quest'ultimo modo di procedere, l'efficacia sta nella chiarezza: un gruppo ristretto di idee ben definite ricercato all'interno di un corpus. D'altro canto, il rischio è di facilitare così una lettura direzionata dei dati, non necessariamente da parte dello studioso, che può aver solo riordinato un processo indiziario di indagini e selezione, ma da parte del lettore. È certamente più semplice e digeribile un discorso lineare con pochi scarti, poiché dispensa chi legge da tutte le fatiche della scoperta, ponendolo di fronte all'interpretazione compiuta. Tra questo modo di argomentare e l'estremo opposto della matassa stilistica così come si presenta all'occhio del ricercatore, si è optato per una via di mezzo. I dati

stilistici saranno ordinati e disposti per categorie, così che l'esposizione segua una logica comprensibile; mentre l'interpretazione complessiva, il 'dove si vuole andare a parare', sarà lasciato affiorare man mano che si accumulano dati stilistici, assommando le direttrici che vengono progressivamente messe in luce. Insieme, una selezione delle informazioni sarà giocoforza presente per ragioni di spazio: ma essa cercherà di essere ridotta alla sola sintesi di tratti riconoscibili (uno o più casi esempio che illustrino un insieme), non all'arbitraria cernita di quegli aspetti dello stile che si confanno a una idea previa del testo. Il risultato sarà un quadro stilistico a molte facce, da cui sarà possibile trarre, tramite ulteriori processi di sintesi, schemi generali e dinamiche profonde, cercando al contempo di mantenere il contatto con la concretezza del materiale testuale.

2.2. Lo stato dell'arte sullo stile delle tre versioni

Chiarite le dovute premesse di concetto e di metodo, una tradizione di studi sullo stile delle tre versioni già esiste e, soprattutto per *King Horn*, è sufficientemente consolidata e ricca da richiedere un'analisi dettagliata. Offro ora una sintesi delle conclusioni cui la critica è giunta, considerando una versione per volta.

2.2.1. LO STILE DEL ROMAN DE HORN

Data la natura formale ed estetica dello stile, è facile trovare commenti stilistici sul *Roman de Horn*, più o meno di superficie, anche in resoconti antologici/manualistici dell'opera, che qui non saranno considerati, mutuando essi i concetti dagli studi specificatamente dedicati allo stile di *Horn*. Ci si occuperà pertanto di lavori miratamente stilistici o in cui la stilistica svolge un ruolo importante nell'argomentazione. Restringendo così il campo, si ottiene un numero relativamente ridotto di contributi, che dunque saranno presentati singolarmente in ordine cronologico.

Il primo di questi è una tesi dottorale, sostanzialmente dimenticata dalla critica successiva,⁴³ e occorre dire purtroppo, data la ricchezza di informazioni e spunti. La tesi di Max Nauss, *Der Stil des anglonormannischen Horn*, discussa presso la Friedrichs-Universität (attuale Martin-Luther-Universität, con sede a Halle e Wittenberg) nel 1885, non è l'osservazione «der Sonderheiten im Stil», ma piuttosto «der gesammten zur Verwendung kommenden Stilmittel»,⁴⁴ ossia un elenco di fatti stilistici (dove il termine qui coincide con 'retorici') privi di interpretazione. Che Nauss consideri essenzialmente C (alcune rare volte anche O) e l'assenza di una lettura organica dei dati raccolti sono limiti che non tolgono il valore essenziale del contributo, dove si enumerano dettagliatamente figure e stilemi; soprattutto, esso rappresenta un *unicum* per cura del dettaglio nella ricerca dei dati stilistici nella versione anglonormanna, diversamente dai contributi seguenti, più fini nell'analisi, ma le cui ricognizioni testuali tendono ad essere all'ingrosso.

Riguardo alla dicotomia esplicito-implicito, Nauss nota nel *Roman de Horn* una prevalenza dell'espressione diretta: tra gli strumenti allusivi di Thomas, Nauss contempla in particolare alcuni rari epiteti usati con funzione denotativa, ossia in assenza del connotato (come C 630 *cel uaillant orfenin* riferito a Horn, o in C 474 *la gentil* per Rigmel), come si vede anche con i pagani (*li fels*, *li mastin*, *li glutun*) e con le tipiche perifrasi riferite a Dio (*li reis omnipotent*, *li haut creator* e varianti) – mentre gli epiteti accompagnati dal termine connotato (attributivi) sono relativamente frequenti. Sul versante, invece, dell'espressione diretta e concreta, Nauss mette in risalto le negazioni, che siano con *ne rien*, *nuls* o simili, rafforzate con l'aggiunta di una componente materica,

⁴³ Citata in nota, quasi di sfuggita, solo in W. Arens, *Die anglonormannische und die englischen Fassungen des Hornstoffes*, Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt a.M. 1973, p. 248, nota 26. Il testo non compare neppure nella bibliografia finale.

⁴⁴ M. Nauss, *Der Stil des anglonormannischen Horn*, Doktorarbeit, Halle-Wittenberg, Halle a.S. 1885, p. 3.

comparativa o metaforica, del tipo di C 1580 «Que l escu *ne li uaut l ele d une geline*». Un simile processo si osserva anche per alcune poche affermazioni e comparazioni (come C 2356 «Ne l ne siet ki ioe sui *si ioe uail un butun*» e C 1888 «Kar ne crei *plus uos diz ke le uent ki baleie*»). Analizzando la frequenza di formulazioni analitiche, Nauss riporta un numero importante (150, di cui solo alcune però elencate) di forme *estre* + part. pres., del tipo di C 13 «Icist norrira horn cum deu *fu purueant*»; così, non sono rare le occorrenze in cui il verbo di una costruzione composta risulta sostantivato (come C 381 «Kar ne ueut de seruir ke nul *seit pleigneor*», o C 216 «De mun pere ne sai si uus *fist onc damage*», oppure le forme con verbi come *mettre* che richiedono preposizione, come C 1658 «La terre art e destrut e *met a guastement*»), mentre più raffinate sono le formule eufemistiche o metaforiche per indicare la morte, con uso di sostantivi sinonimi come *dampnation* in C 1309 «Si s *merrom* si deu plest tuz *a dampnation*». Frequenti perifrasi sostantivali si osservano anche in luogo di attributi: diffuso è il binomio *de pris* e buona parte delle connotazioni geografiche sono realizzate con la forma *de* + toponimo. Ugualmente, non mancano le perifrasi avverbiali (come C 414 «Qu il tost ne se uenge *par mut grant noblei*»). Sotto il termine *Zergliederung*, Nauss elenca diverse dittologie, il cui numero pare indice di una tendenza al *dicolon*; così, i fenomeni di accumulazione (*Häufung*) contemplano elenchi a due o più termini (come C 692, riferito a Horn, «Li beaus & li gentilz li corteis l alose»), oltre ad alcune zeppe avverbiali (del tipo *communement*) o di dimensioni sintagmatiche (come *en meinte guise*), cui più avanti si riferisce ancora analizzando i pleonasmii. Tuttavia, in diversi casi tra quelli elencati dallo studioso, interpretare la ripetizione/accumulazione come semanticamente vuota è discutibile e così, in luogo di formulazioni pleonastiche, sembra meno semplificante leggere versi quali C 1025 «Vostre pere m ad fait nurrir *par sun comant*» o C 2524 «Mut en est *en sun quoer corocus e dulaunt*» come espressioni di un didascalismo anche puntiglioso, ma non privo di intenzione. Un tono didattico è leggibile anche nella frequenza di paralleli-

smi in cui si accostano una prima frase negativa seguita da una frase positiva di senso opposto, come in C 1717 «Ne l refuserai pas ainz prendrai cest anel» e nelle costruzioni circolari quale in C 3417-3418 «Ne troeue ki par mal en tienge parlement / Tant ad tuz bien fait n en sieuent blasmement», dove l'inizio del periodo introduce un concetto che viene articolato o motivato nel centro e ripreso alla fine. Così, lo studioso nota le diverse occorrenze in cui l'autore si ritaglia lo spazio di una massima a commento della situazione (come C 1218 «Kar rien ne poet perir ki en li ad creaunce»), che Nauss valuta stranamente come incongruenti con un tono epico, pur non essendo lontane dal v. 1015 «paien unt tort et crestien unt dreit» nella *Chanson de Roland*.

Dal punto di vista sintattico, sono particolarmente interessanti i casi di epifrasi, strutture iperbatiche in cui si trova coordinazione in luogo di subordinazione, quale C 1680 «Kar tant redudent horn & sa roiste fierte». È uno stilema che Nauss legge giustamente come afflato epico: una paratassi concettuale che sembra anticipare l'affastellarsi di «lance della stessa lunghezza e dalla punta uguale» nel *Roland* come letto da Auerbach. E sono dati altrettanto interessanti, per quanto non interpretati da Nauss, sia il fatto che le poche subordinate che lui intende come sostitutive di più probabili coordinate siano tutte relative introdotte da un pronome relativo assoluto, sia la frequenza di subordinate introdotte da *cum/si cum* oppure *kar*, sia il ricorrere di temporali, solitamente introdotte da *quant*, in coda a un discorso diretto relativamente lungo, che invece è normalmente introdotto dal formulaico *çoe dit*. Legate al discorso diretto, dove solitamente compaiono, sono anche le formule condizionali del tipo *si joe pus* o *si vus plest/si deu plest*, legate a una principale rivolta al futuro. Appare dunque nella sintassi il coesistere di modi epici e cortesi, apodittici e argomentativi. Lo studioso congetture tracce dell'immedesimazione di Thomas con la narrazione sia nelle diverse esclamazioni, i giudizi espliciti e le già menzionate massime presenti nel testo, sia nell'uso del futuro come in C 116 «Ia li *front* tiel present k unc mais ne recut tal», dove il narratore si mette sullo stesso piano

temporale del racconto. In questo secondo caso, convince di più parlare di immedesimazione con l'ascoltatore, dove l'anticipazione è uno strumento per dare coesione e movimento al nartrato, parallelo alle diverse formule allocutive o di ricapitolazione (come C 368 e 444 «e sun autre uallet *dunt desus fui cuntaunt*» e «*Or purrez ia oir cum el cummencera*»).

Analizzando i mezzi retorici *stricto sensu*, sono elencati pochi casi di figure di significato come metafore, sineddoci, metonimie e similitudini, mentre appare più consistente il numero di allitterazioni e di anafore. Delle formule rilevate da Nauss, la maggior parte sono lette dallo studioso come moduli cortesi: così è per le formule di augurio, ringraziamento e che esprimono promesse, connotate dal verbo *graanter*. Le iperboli sono per la maggior parte formulari oppure realizzate secondo immagini topiche (*manirirt*, con le parole di Nauss). Il contenuto delle lasse viene definito dallo studioso unitario ma non sempre autoconclusivo o isolato, come dimostra il già citato uso di locuzioni temporali per dare una sintassi diacronica ai dialoghi su più lasse o l'uso, né raro né frequente, di riprese verbali a inizio lassa di quanto precede. Inoltre, il contenuto mostra una distribuzione logica e coerente, così che tendenzialmente le descrizioni e le riflessioni sono poste a inizio lassa.

Nauss chiude la tesi dando risalto allo stile formulare e concreto del *Roman de Horn*, senza esprimersi su quanto il romanzo segua o si discosti dall'uso coevo. Sottolinea inoltre il peso dato dalla misura del verso o da altre esigenze metriche nel motivare alcune scelte stilistiche, ma le prove addotte per quest'ultima affermazione sono esigue. Ad ogni modo, le conclusioni che è possibile trarre da questo lavoro sono ben di più, come si è visto: una compresenza di tratti epici e cortesi, sia in stilemi sintattici che in stilemi lessicali o semantici; il tono didascalico, operante a più livelli; l'uso parsimonioso di figure retoriche di significato (ma non assente); la materica vitalità del testo. Tutti fattori che sarebbero stati ripresi nelle analisi stilistiche successive, dove non si ha però la stessa ricchezza di prove.

Dopo Nauss, troviamo l'articolo dedicato da Söderhjelm a confutare la co-attribuzione di *Roman de Horn* e *Tristan* allo stesso Thomas suggerita da Michel. Con un'analisi contrastiva, Söderhjelm mostra come, diversamente da Thomas d'Angleterre, *mestre* Thomas predilige la descrizione concreta e dettagliata all'astrazione tristaniana, un «besoin de vite et de réalité»:

[...] il ne faut pas chercher cette espèce de langue poétique, qui nuance les mouvements du cœur et qui, avec une variété inépuisable d'expressions, nous montre les luttes intimes d'une âme humaine. Quand il traite cet ordre de sentiments, il ne l'exprime que par ses effets extérieurs: quand Rimel ou Lemburc souffrent des peines d'amour, elles font appeler Horn pour s'abandonner à lui, elles lui envoient des cadeaux, Lemburc veut entrer dans un couvent parce qu'il ne l'aime pas, elles se pâment rien qu'en le regardant. Mais quand il s'agit de faits réels et surtout de faits auxquels on peut donner un vernis d'élégance, alors sa muse est dans son élément. Il a l'œil fin pour les choses extérieures, et il a un style très bien approprié à ce genre de descriptions; il voit dans son imagination comment tout se passe, il saisit le moindre mouvement, les moindres traits de l'action et de l'extérieur des personnages agissants, et il les fixe immédiatement en les présentant sous la forme la plus vive et la plus pittoresque. C'est par cette accumulation de petits faits, dont aucun n'échappe à son imagination et qu'il exprime avec tout leur relief, que ses tableaux ont tant de vivacité et donnent au lecteur une impression de vérité si frappante.⁴⁵

Realismo, accumulazione di fatti, esteriorità sono tutte proprietà dell'*Horn* anglonormanno, il cui gusto per il dettaglio viene esemplificato dallo studioso con il contatto dell'anello gettato dal protagonista nel corno potorio con le labbra di Rigmel, oppure il tecnicismo nel descrivere l'esecuzione canora di Lenburc e Horn alla corte irlandese, o lo sciorinare luoghi e nomi con notevole competenza geografica. La deduzione più acuta è il riconoscere dietro a questi fatti di stile l'esigenza di concretezza del *Roman de Horn*, di contro alla rarefazione sensoriale e alla vaghezza del *Tristan*. Si legano a questo alcune tra le

⁴⁵ J.W. Söderhjelm, *Sur l'identité du Thomas auteur de Tristan et du Thomas auteur de Horn*, «Romania», 15, n. 60 (1886), p. 590.

somiglianze che Söderhjelm ravvisa con lo stile delle *chanson de geste* («On pourrait dire que le *Horn* est un reflet de l'épopée germanique projeté sur le fond des chansons de geste françaises»), ossia l'assenza del meraviglioso arturiano⁴⁶ e le ricche descrizioni dei combattimenti, secondo moduli propri della gesta oitanica, cfr. vv. 1705-1706 dell'edizione critica «Ke le quir e le fust tut quaisse e depart, / E par mi le hauberc li ront e char e lart». Ma l'abbondanza di particolari appare indistintamente in tutto il racconto; può riguardare le battaglie come gli episodi amorosi, la precisione iperbolica delle misure nel lancio del masso o gli indumenti tipici del vestiario di corte. L'uso di metafore è presente, ma riguarda solo alcune allusioni cifrate di Horn, che lo studioso segnala come «très poétique». Un ultimo dettaglio di stile su cui Söderhjelm purtroppo non si attarda è il didascalismo patente dell'opera: l'autore di Horn non manca mai di esplicitare le cause degli avvenimenti e non si dà personaggio che non sia almeno brevemente introdotto. L'osservazione si colloca bene vicino al gusto descrittivo menzionato prima, ma questo parallelismo non viene sviluppato nel contributo. La frequenza dei termini clericali, dei riferimenti biblici e dei momenti di preghiera è già stata sottolineata in precedenza e anche Söderhjelm non manca di notarla. Così, non mi soffermo sulle sue osservazioni linguistiche, che sono totalmente comprese e superate da quanto osservato da Pope. Si può affermare, in sintesi, che Söderhjelm, pur non conoscendolo, conferma e approfondisce le osservazioni di Nauss tramite un lavoro comparativo che dà maggiore sicurezza alle conclusioni già tratte grazie a una penetrante visione d'insieme.

Arrivando a Pope, l'editrice del *Roman de Horn* dedica diverse pagine allo stile del testo;⁴⁷ tuttavia, contrariamente a Söderhjelm,

⁴⁶ Per inciso, il sogno profetico, che Söderhjelm pone come eccezione all'assenza del meraviglioso, si colloca anche tra i motivi miracolistici tipici della gesta, e non è solo del gusto romanzesco per il soprannaturale profano.

⁴⁷ Tutte contenute nel secondo volume dell'edizione critica: M.K. Pope - T.W.B. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, Blackwell Publishers, Oxford 1964.

la sua è una più estesa analisi, puntuale, ma, al pari di Nauss, priva di momenti di sintesi. Come già accennato, Pope riconosce il duplice apporto di epica e romanzo nel delineare il quadro letterario di riferimento dell'opera: l'ambientazione è in un passato remoto, come nei romanzi, ma non storico (cfr. Ashe)⁴⁸ o preternaturale (cfr. Söderhjelm), mentre, per quanto riguarda la topica di *Horn*, sottolinea la presenza sia di motivi epici, come già in Söderhjelm, sia di richiami trasparenti alla poetica ovidiana, forse mutuata in parte dal *Roman d'Enéas*. Di quest'ultima sono indice la rappresentazione di amore come malattia con una sua sintomatologia riconoscibile (cfr. vv. 2881-2883, «E Lenburc remise est en mut grant passiun / Kar amur tut li art le quoe e le pumun / S'ele mescine n'ad murra sanz garisun») e con metafore note, come la freccia (*quarrel*, cfr. vv. 1147-1148). Il *topos* epico del pianto dell'eroe non compare qui, ed è relegato alle fanciulle o a personaggi secondari, come i compagni di Horn al momento del suo esilio. Anche Pope sottolinea le sontuose descrizioni della vita di corte, nonostante segnali anche alcune sparute occorrenze, come l'esibizione della testa dei capi pagani uccisi, le quali a suo parere stonano con l'etichetta cortese. Va detto però che, con ogni probabilità, la sensibilità della corte inglese differiva in certa misura da quella continentale, secondo la distanza che tipicamente separa le sedi periferiche dal centro culturale, come provano ad esempio gli studi di Weiss sull'uso letterario di attribuire l'atto del corteggiamento alle principesse anziché ai maschi protagonisti dei romanzi anglonormanni.⁴⁹ Ci si può dunque domandare quanto un atto rude, ma con un chiaro significato e numerosi precedenti letterari, potesse essere in disaccordo con il decoro agli occhi della nobiltà insulare.

⁴⁸ Cfr. L. Ashe, *Fiction and History in England, 1066-1200*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 121-124.

⁴⁹ J. Weiss, *The wooing woman in Anglo-Norman romance*, in M. Mills - J. Fellows - C.M. Meale (eds.), *Romance in Medieval England*, D.S. Brewer, Cambridge 1991, pp. 149-161.

Pope considera poi la narrazione nient'affatto impersonale, dove non solo Thomas si nomina in più occorrenze, ma esprime anche pareri personali, talora segnalati con verbi d'opinione (*joe crei, si cum crei e devin*) e alcuni commenti ironici, come al v. 1632 dell'edizione critica «Quant l'ateinst si li fist de sun brand un present», un'osservazione assente in Nauss. Già presente nella tesi di Nauss, invece, è la notazione sull'uso di toni gnomici o proverbiali che s'accorda con un tono didascalico, così come il «craze for genealogies that took so strong a hold on the chansons de geste in the later twelfth century» e che investe anche i comprimari, per esempio la serva di Rigmel, Herselot. Per quanto riguarda l'uso dei dialoghi, questi svolgono un ruolo importante, sia a fine descrittivo, sia come motore narrativo, come nei colloqui tra Rigmel e Herland o tra Rigmel e Horn; compare qualche rara espressione corale, tipica delle *chansons de geste* (come vv. 70 «Dient tuit enuiron Broiuanz est bien parlanz», o 1384-1385 «Sire çoe dient tuit cist ad dit richement / Kar li donez adubs si n serom tuit joient») e si osserva un solo passaggio da discorso diretto a discorso indiretto ai vv. 2114-2115. Pope sostiene che non ci sarebbero lamenti a soliloquio o monologhi psicologici, ma questo solo per una categorizzazione particolarmente restrittiva: se guardiamo ai vv. 986-993, la risposta di Rigmel a Herselot si trasforma nel noto contraddittorio interiore della topica ovidiana, oppure, ai vv. 1253-1282a, la preghiera a Dio della principessa di fatto ha il tono della *lamentatio* amorosa; questo oltre alle due occasioni menzionate da Pope, il dilemma di Herland ai vv. 665-696 e il brevissimo monologo di Lenburc, vv. 2454-2456.

Per quanto concerne gli strumenti retorici, spicca l'uso di Thomas delle similitudini che non si restringe al repertorio della gesta e che Pope, a differenza di Nauss, esalta nelle non frequenti apparizioni, come ai vv. 16-18, «Cum esteile iornals quan lieu-et al matin / Sur les altres reluist ki li sunt pres ueisin / Sur tuz ses cumpaignuns resplent Horn» o al v. 614, «Cumme cinne sunt blanc & innel cum faukun», oppure, possibilmente desunta dalla tradizione dei bestiari, al v. 4442, «Ainz fui cum cheuroel quant

ad ueu l archier». Inoltre, è frequente l'uso della allitterazione, già osservato da Nauss, ma che Pope collega alla tradizione mediolatina, talora in interi versi, come v. 2522 «& en mutes manieres durement manee», spesso in dittologie (*bel e bon, ne lais ne letrez, en tentes o en tref*) e anche la studiosa sottolinea l'incidenza della coazione al *dicolon*, come in *dit e mustree, plest e agree, ire e maltalent*, con funzione sia enfatica, sia di zeppa, e in generale l'uso di costruzioni reduplicanti, del tipo *main a main, per a per*, etc. Il ricorrere frequente a epiteti descrittivi, talora anche in gruppi di tre o quattro, già sottolineato da Nauss, genera un assembramento che, stando a Gunnar Biller,⁵⁰ sarebbe a quell'altezza cronologica una prerogativa di *Roman de Troie e Ille et Galeron*. La ripetizione *in extenso* dei messaggi da parte dei messi, tipica della gesta, è presente anche in *Horn*, per quanto si segnali un'applicazione del *topos* meno meccanica: si confronti con i vv. 2426-2427 dove si legge l'esplicitazione, nelle parole del protagonista, della stima riconosciuta a questa capacità mnemonica; inoltre, più volte nel testo si sottolinea come Horn sia in grado di rispondere alle domande nell'ordine in cui sono poste, notazione di evidente valore retorico che qualifica l'eloquenza dell'eroe.

Si arriva quindi allo studio comparativo di Werner Arens,⁵¹ le cui considerazioni stilistiche sul *Roman de Horn* riposano quasi interamente sull'analisi di Pope. L'apporto innovativo di Arens, coerentemente con l'impianto strutturale del suo lavoro, consiste soprattutto in una quantificazione dell'architettura stilistica per quanto concerne la distribuzione dei dialoghi nell'opera. Lo studioso suddivide il romanzo in otto parti, in base alla collocazione geografica degli episodi:

⁵⁰ G. Biller, *Étude sur le style des premiers romans français en vers*, Wettergren & Kerber, Göteborg 1916, p. 145.

⁵¹ W. Arens, *Die anglonormannische und die englischen Fassungen des Hornstoffes*, pp. 242-249.

- Parte I (Suddene): 114 versi, dall'inizio fino all'arrivo alla corte di Hunlaf;
- Parte II (Bretagna): 2068 versi, fino all'esilio di Horn;
- Parte III (Irlanda): 1747 versi, che comprendono tutti gli episodi irlandesi;
- Parte IV (Bretagna): 652 versi, il ritorno da Rigmel durante il matrimonio con Modin;
- Parte V (Suddene): 439 versi, la riconquista del Suddene;
- Parti VI-VIII (Bre-Irl-Sud): 206 versi, il secondo salvataggio di Rigmel e la conclusione.

La distribuzione proporzionale dei versi dialogati rispetto ai versi narrativi in ogni parte è la seguente: parte I, 4:1 (86 versi di narrazione : 22 versi di dialogo), parte II, 1:1 (1024 vv. : 1044 vv.), parte III, 4:3 (992 vv. : 775 vv.), parte IV, 7:6 (348 vv. : 304 vv.), parte V, 2:1 (311 vv. : 146 vv.), parte VI, 5:1 (160 vv. : 28 vv.) e parte VII, 16:1 (la parte VII essendo composta di diciassette versi). In totale, i versi dedicati al discorso diretto sono 2481, i versi narrati 2760. Nelle parti II e IV si verifica un bilanciamento quasi orizzontale; del totale dei versi a discorso diretto, 109 sono dedicati a monologhi, 628 a declamazioni, e i restanti 1744 a scambi di battute; lo studioso sottolinea inoltre la rarità di dialoghi serrati, presenti ai soli vv. 527-530 e 1022. Arens distingue sommariamente fra una direttrice narrativa di carattere epico e una direttrice dialogica di carattere drammatico, deducendo questa distinzione dalla separazione epica-dramma in Otto Ludwig⁵² (una sovrapposizione di modelli concettuali moderni alquanto azzardata). Stabilendo, alla luce dei dati quantitativi sopra riportati, l'importanza della modalità dialogica in *Horn*, fa uso di questa conclusione come puntello alla commistione di epico e romanzesco già sottolineata, fra i tanti, da Pope. Purtroppo, lo

⁵² Arens si riferisce al paragrafo *Formen der Erzählung* in A. Stern - E. Schmidt (Hgg.) - O. Ludwig, *Otto Ludwigs gesammelte Schriften*, vol. 6, Grunow, Leipzig 1906, pp. 202-206.

studioso non si spinge oltre nell'elaborazione quantitativa; la conclusione è un'impressione generale di prevalenza del narrato rispetto al discorso diretto, il che, nella categorizzazione adottata da Arens, si tradurrebbe in un gusto epico. Così, *epideiktisch* (non *episch*, come si legge) sarebbe la tendenza alla *descriptio*, che Arens sottolinea essere dedicata sia all'aspetto fisico, sia ad opere d'arte e paesaggi, ma lo studioso non dettaglia ulteriormente.⁵³

La lettura sociopolitica del romanzo insulare proposta da Susan Crane⁵⁴ è nota a chiunque si occupi di queste opere: la sua tesi che testi come *Horn* o *Havelok* avallino, con spirito innovatore, le istanze di autonomia proprie della classe baronale franco-inglese è argomentata tramite lo studio di un ampio numero di romanzi. Il lavoro è reso particolarmente efficace dal confronto serrato fra le versioni anglonormanne e medio inglesi di una stessa vicenda, laddove esistenti, come nel caso di *Horn*, un confronto che risulterà più chiaro parlando di *King Horn*. La studiosa apre la sua disamina definendo il *Roman de Horn* «ornamental and archaizing in style, yet acutely contemporary in its concerns and aristocratic in its sympathies», una frase che illustra già il posizionamento della studiosa. Per Crane, le descrizioni della vita di corte e i riferimenti geografici farebbero parte di un gusto antiquario su cui si proietta la novità della lassa in alessandrini rimati, con numerosi enjambement e le discusse ce-

⁵³ È davvero probabile che Arens scriva 'epico' per 'epidittico', come dimostra la sua affermazione poche righe dopo, riprendendo *Letteratura europea* di Curtius, che la *descriptio* è un elemento tipico del genere epidittico; una svista per pressione analogica sfuggita all'autore. Metto a confronto i due estratti dello studio di Arens: p. 247: «Hinzu kommt die *descriptio*, die ein Hauptbestandteil des *epischen* Stils ist und zur Schilderung menschlicher Schönheit, aber auch zur Darstellung von Kunstwerken und Beschreibung von Örtlichkeiten verwendet wird»; p. 248: «In auffallend hohem Maße bedient er sich der *descriptio*, die schon in der Antike ein Hauptstück des *epideiktischen* Stils bildet»; in ambo le citazioni, corsivi miei.

⁵⁴ S. Crane, *Insular Romance: Politics, Faith, and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*, University of California Press, Berkeley CA 1986, pp. 24-40.

sure liriche. Questa interpretazione, però, imperniata sull'idea di innovazione, che sembra essere l'orizzonte euristico o la chiave di lettura su cui poggia tutto lo studio, mescola alla minuziosità di Thomas un senso di aristocratica nostalgia che Crane afferma ma non illustra, risultando in questo poco convincente; è invece vero, e non nuovo, che il *Roman de Horn* fonda la sua poetica su un «thickening press of detail», che dà al poema «his solidity and conviction». Così, un altro dato significativo su cui si sofferma Crane è la «great affinity for doubles», da lei enfatizzata solo nelle evidenti reduplicazioni nella fabula, ossia il soggiorno alla corte normanna di Hunlaf e quello alla corte irlandese di Gudreche, le due principesse innamorate di Horn, il duplice tradimento di Wikele e il duplice ritorno sotto mentite spoglie, il ripetersi fatale di padre in figlio, da Aaluf a Horn, da Denerez a Wikele e da *mestre* Thomas a Gilimot. Questa impostazione binaria della struttura del racconto ben si affianca alla deducibile coazione al *dicolon* di cui si è già parlato; la lettura che Crane ne propone è quella, facile, di una continuità storica (oggi come ieri, o i 'corsi e ricorsi' di Vico) oppure di una teleologia coerente (Horn deve diventare re perché destinato a esserlo).

Prima di passare all'ultimo contributo specifico sullo stile del *Roman de Horn*, va segnalato, per l'accordo che mostra con quanto già esposto e per l'unicità della sottolineatura, quanto John Burnley scrive sulla presenza dell'*effictio* in *Horn*.⁵⁵ L'*effictio* come fenomenologia descrittoria, la cui codificazione è anche in retori dell'epoca quali Geoffroi de Vinsauf o Mathieu de Vendôme,⁵⁶ è tipica della letteratura cortese con ascendenza ovi-

⁵⁵ J.D. Burnley, *Courtliness and Literature in Medieval England*, Longman, London 1998, pp. 37-39.

⁵⁶ Il termine *effictio* indica una descrizione dalla testa ai piedi secondo moduli fissi, tendenzialmente applicata alla bellezza femminile. Cfr. *Poetria Nova*, vv. 554-667, in particolare vv. 598: «A summo capitis descendat splendor». Così nell'*Ars versificatoria* di Mathieu de Vendôme, dove in I, 56 riprende la descrizione offerta da Massimiano di Elena di Troia – così è comunemente identificata la *Graia puella* dell'elegia V, la cui *effictio* è ai vv. 29-36 –, anche

diana (così nel *Roman d'Enéas* o nell'*Ipomedon*). Burnley mette in rilievo l'aderenza al canone dell'*effictio* che si osserva nella descrizione che di Horn offre Rigmel ai vv. 1255-1261 dell'edizione critica:

- 1255 Cheueus ad lungs e blois que nul n en est sun per
 Oilz ueirs gros duz rianz pur dames esgarder
 Nies e buche bien faite pur duz beisiere prester
 La chiere ad riaunte e le uisage cler
 Mains blanches e braz lungs pur dames embracer
 1260 Cors bien fait e deuge ke n i ad qu amender
 1261 Dreites iambes beaus piez pur sei bien chaucer⁵⁷

Come scrive Burnley, l'organizzazione della descrizione «betrays its dependence upon rhetorical exercises», risultando però, a parere dello studioso, in una descrizione effeminata, «to modern taste rather bizarre». Il giudizio finale non è del tutto condivisibile, qualora si considerino descrizioni maschili che pure mutuano modi e forme dell'*effictio*, presenti in autori fondamentali come Ovidio (si veda la descrizione di Adone nelle *Metamorfosi*), oppure nel *Narcissus et Dané*. Rimane ad ogni modo la prova tangibile della presenza di moduli retorici ovidiani in *Horn*, che conferma le osservazioni già in Pope in merito all'importanza di questo riferimento stilistico.

se forse ancora più vicina è l'*effictio* nell'elegia I dell'*Appendix Maximiani*, vv. 7-20; cfr. E.R. D'Amanti (a cura di) - Maximianus, *Elegie*, Mondadori per la Fondazione Lorenzo Valla, Milano - Roma 2020, pp. 62-65; A. Franzoi (a cura di) - Maximianus, *Le Elegie di Massimiano: testo, traduzione e commento*, Hakkert, Amsterdam 2014, p. 224. Per l'edizione delle due *artes*, si veda E. Faral (éd.), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*.

⁵⁷ Il testo riportato è tratto da C 1167-1173, che trova corrispondenza sostanzialmente esatta in O 1254-1260. È da notare che Pope ravvisa qui una eco della descrizione di Castore e Polluce nel *Roman de Troie*, cfr. M.K. Pope - T.W.B. Reids (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, p. 139.

Concludo la rassegna con le parole che Judith Weiss dedica al *Roman de Horn* introducendo la traduzione da lei curata.⁵⁸ La studiosa apprezza l'arte esibita dal testo, «incontestably the finest of the romances in the French of England», la cui «underlying folk-tale content received literary shaping at the hands of a sophisticated and erudite poet»; questi, pur essendo «[the] earliest of the insular romance poets is also the most sophisticated», capace di creare «at leisure a rich, elaborate world». La cura nelle descrizioni è sottolineata anche da Weiss, la quale ricorda che l'attenzione meticolosa ai dettagli materiali e sociali, per quanto «characteristic of romance narrative», in *Horn* «surpasses the achievements of most romances». Alla strutturazione binaria identificata da Crane e al gusto per le genealogie notato da Pope, Weiss aggiunge l'osservazione che Thomas tende a imparentare tra loro i personaggi del romanzo: questo dettaglio, che la studiosa lega al 'mondo piccolo' della nobiltà, tessuta di un intrico di relazioni, ha delle suggestive implicazioni sul senso di coesione offerto dal *Roman*, percepibile alla lettura ma che merita una più attenta analisi della tecnica con cui è realizzato. L'unità del testo si traduce anche negli eventi «carefully plotted» e nelle azioni «motivated and explained», e questa di collegare la solidità della narrazione con il didascalismo e la cura dei dettagli è un'altra intuizione di Weiss dai risvolti formali importanti, da indagarsi. In merito agli stilemi legati al genere letterario, la studiosa loda la capacità di variazione nell'impiego di formule epiche negli episodi guerreschi, notando che la paratassi, che affiora asistemica nelle battaglie, non è però esclusiva dell'ambito bellico, ma si trova anche nei momenti più propriamente cortesi del racconto. Ci si può dunque chiedere quanto in Thomas il senso della forma si leghi a un contenuto o a un tema e quanto essa non sia invece un *modus narrandi* più neutro, non specifico del genere, ma anche questo è uno studio da farsi. Ultima notazione: gli alessandrini,

⁵⁸ J. Weiss (ed.), *The Birth of Romance: An Anthology. Four Twelfth-Century Anglo-Norman Romances*, J.M. Dent, London 1992, pp. 1-12.

il cui apporto a una narrazione più distesa e ricca rispetto all'uso di ottonari è già riconosciuto in Pope, sono legati da Weiss anche al valore artistico dei dialoghi; la studiosa richiama l'attenzione anche sulla diversità formale tra il discorso diretto nei contesti marziali, definito «conventional», e quello degli episodi curtensi, meno rigido e «livelier».

Per sintetizzare il quadro offerto dagli studi esistenti, si nota un uso retorico consapevole nell'*Horn* anglonormanno, legato a doppio filo con una spinta verso il realismo e il dettaglio nelle descrizioni, che a sua volta lascia trasparire il didascalismo dell'autore. Thomas è un poeta colto, che si rifà coscientemente a precedenti latini e che conosce sia i modi della *chanson de geste*, sia il mondo della corte con i suoi costumi letterari. È un poeta, soprattutto, con un io narrativo vivo, come si evince dal gusto per le espressioni proverbiali. Lo stile di Thomas è dunque uno stile dotto, di un uomo pratico dell'arte. Le prove di queste impressioni generali sono talora dettagliate (come negli studi di Nauss, Pope e per i riferimenti alla tecnica ovidiana), talora meritevoli di indagini più accurate: così per il rapporto dialogo-narrato e per l'affiorante coazione al *dicolon*, oppure i momenti liminali di questo stile mescolato, dove istanze stilistiche diverse dialogano tra loro, alla cui comprensione potrà fornire supporto una maggior solidità dei dati quantitativi.

2.2.2. LO STILE DI *KING HORN*

Rispetto alla mole relativamente ridotta di studi sullo stile del *Roman de Horn*, il numero di lavori inerenti a *King Horn* richiede un metodo diverso nell'esposizione. Non saranno dunque presentati i singoli contributi cronologicamente disposti, ma si procederà affrontando gli stilemi intorno ai quali si è esercitata la critica.⁵⁹ La datazione alta di *King Horn* ha comportato che

⁵⁹ Da ciò deriva l'alternarsi relativamente fitto di citazioni da diversi autori; per evitare una proliferazione di note che vada a discapito della chiarezza, anticipo qui i riferimenti agli studi e alle pagine considerati in questo stato

le comparazioni con la restante produzione romanzesca medio

dell'arte, segnalando solo, a fianco delle citazioni a testo, la pagina o le pagine corrispondenti: J. Hall (ed.), *King Horn: a Middle-English Romance*, Clarendon Press, Oxford 1901, pp. liiii-lvi; J.R. Lumby - G.H. McKnight (eds.), *King Horn, Floris and Blancheflur, the Assumption of Our Lady / First Edited in 1806 by J. Rawson Lumby and Now Re-Edited from the Manuscripts, with Introduction, Notes, and Glossary by George H. McKnight*, Kegan Paul, Trench, Trübner for the English Dialect Society, London 1901, pp. xx-xxi; W.H. French, *Essays on King Horn*, Cornell University Press, Ithaca NY 1940, pp. 1-2; G. Kane, *Middle English Literature: A Critical Study of the Romances, the Religious Lyrics, and Piers Plowman*, Methuen, London 1951, pp. 48-49; A.C. Baugh, *Improvisation in the Middle English Romance*, «Proceedings of the American Philological Society», 103, n. 3 (1959), pp. 418-454; L.A. Hibbard Loomis, *Medieval Romance in England: A Study of the Sources and Analogues of the Noncyclic Metrical Romances*, B. Franklin, New York 1960, p. 86; D.A. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*, «Mediaeval Studies», 27 (1965), pp. 105-107; D.B. Sands (ed.), *Middle English Verse Romances*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1966, p. 15; D. Mehl, *The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Routledge & Kegan Paul, London 1968, pp. 49-51; J.R. Hurt, *The texts of King Horn*, «Journal of the Folklore Institute», 7, n. 1 (1970), pp. 47-59; W. Arens, *Die anglonormannische und die englischen Fassungen des Hornstoffes*, pp. 249-258; S.A. Wittig, *Stylistic and Narrative Structures in the Middle English Romances*; W.A. Quinn - A.S. Hall, *Jongleur: A Modified Theory of Oral Improvisation and Its Effects on the Performance and Transmission of Middle English Romance*, University Press of America, Washington 1982; J.M. Ganim, *Style and Consciousness in Middle English Narrative*, Princeton University Press, Princeton NJ 1983, pp. 37-54; R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition Based on Cambridge University Library MS. Gg. 4.27(2)*, Garland, New York - London 1984, pp. 73-92; K.E. Gadowski, *Narrative Style in King Horn and Havelok the Dane*, «The Journal of Narrative Technique», 15, n. 2 (1985), pp. 133-145; S. Crane, *Insular Romance*, pp. 24-40; E.N. De, *Patterns of Coherence: A Study of Narrative Technique in "King Horn"*, «Essays in Medieval Studies», 3 (1986), pp. 149-161; A.C. Spearing, *Readings in Medieval Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1987; R. Allen, *The date and provenance of King Horn. Some Interim Reassessments*, in E.D. Kennedy - R. Waldron - J.S. Wittig (eds.), *Medieval English Studies Presented to George Kane*, St. Edmundsbury Press, Suffolk 1988, pp. 99-126; C. Parrish Jamison, *A Description of the Medieval Romance Based upon "King Horn"*, «Quondam et futurus», 1 (1991), pp. 46-47; L. Rizzà, *The Structure of King Horn*, «Textus», 11 (1998), pp. 81-98; D.S. Brewer, *The Popular English Metrical Romances*, in C.J. Saunders (ed.), *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary*, Blackwell Publishers, Oxford - Malden MA 2004, pp. 45-64; N. Mason

inglese identificassero in *Horn* un archetipo formale: così in McKnight, Mehl, Jamison, Rizzà o nel più recente *Companion to Medieval Poetry*. Prendo a esempio le parole di McKnight:

[...] there is much in common between *King Horn* and the romances of the 13th and 14th centuries. The language in *King Horn* seems to be already again crystallizing into new conventional forms. In spite of the different demands of the metre of *Horn* from those of the later, more regular, forms of versification, there are a very great number of stereotyped phrases common to *King Horn* and to the contemporary and succeeding romances composed in the other metre. [...] In these respects the composer of *K. H.* no doubt at times follows the conventional mode of composition of his time, but he is probably also at times an innovator, for several scenes in *Horn* seem to have been prototypes directly imitated in later romances. (p. xxi)

Recensendo gli studi sullo stile di *King Horn* ci si imbatte in un fenomeno curioso, coerente con questa concezione prototipica del testo: un numero notevole di contributi che ruotano attorno agli stessi, pochi fenomeni. In particolare, i lavori paiono permeati da una onnipresente idea del testo desunta da un dato stilistico che subito salta all'occhio; su questa idea occorre soffermarsi, prima di entrare nel dettaglio. Il dato stilistico, unanimemente riconosciuto, è la *facies* di *Horn* disadorna e insieme tendente al brachilogismo. Kane afferma che *Horn* «has almost no technical merit, for its author had very little notion of trying for an effect but was sufficiently occupied with the exigencies of simply moving his story on» (p. 48); Pearsall invece, soppesando meglio i termini, sostiene che «there is little attempt at 'literary' or rational articulation of the narrative» (p. 106); *tranchante* l'opinione di Sands:

Bradbury, *Popular Romance*, in C.J. Saunders (ed.), *A Companion to Medieval Poetry*, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, p. 297; A. Taylor, "Her Y Spelle": *The Evocation of Minstrel Performance in a Hagiographical Context*, in K.K. Bell - J.N. Couch (eds.), *The Texts and Contexts of Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 108: The Shaping of English Vernacular Narrative*, Brill, Leiden - Boston 2011, pp. 71-86.

[...] so bare and formulaic in language and narrative technique is *Horn* that we are hard put to say just what sort of a man the poet was. [...] There is, in fact, a distinct facelessness about *Horn*; it is as if all archetypic-romance motifs were gathered in and compressed to their barest essentials, united by the most rudimentary transitions, and let stand without more ado. (p. 15)

Da una parte, questo stile narrativo (quasi a dire un non-stile, nelle parole di Sands) ha mosso parte della critica a supporre una vicinanza con la ballata, soprattutto nella sua accezione di testo orale e ‘popolare’: così Pearsall o Loomis, la quale reputa che «the bareness of scene, the simplicity of motive, and lively vigor of action, give the English *Horn* a popular, ballad-like quality» (p. 86); oppure in Ganim, secondo cui le «often mechanical narrative techniques of *King Horn* are related to its balladic quality», poiché nelle ballate «transitions between episodes are usually understood rather than stated» e le scene «are simply juxtaposed» (p. 42). Più recentemente, nel *Companion to Medieval Poetry*, Nancy Mason Bradbury scrive che, nonostante «its air of historicity earns for it a place among ‘epic’ romances, the English tale’s narrative and poetic art is very much of a type we now recognise from later ballads, folk tales and fairy tales» (p. 297); ma pure Allen, nel suo articolo *Date and provenance*, anziché guardare alle più evidenti necessità metriche di rima e misura, preferisce suggerire un legame tra la sintassi dalle tinte arcaizzanti e un ipotetico «musical score», elencando inversioni e forme non apocopate che, scrive, «look to me like the typical syntax of a song or ballad» (pp. 118-119). Anche Arens si accoda a questa tendenza e offre un’immagine pregnante dell’autore-menestrello che compone e canta per il popolino:

In der Erzählsituation ist das Verhältnis des Minstrels zu seinen Zuhörern dem des Märchenerzählers zum Kinde vergleichbar. Nur die spannende Erzählung fesselt. Dies war für den Minstrel die einzig verpflichtende Norm. Er wollte gut unterhalten, und darauf mußten seine erzählerischen Mittel und persönlichen Fähigkeiten abgestellt werden. Seine Erzähltechnik ist von dieser Erzählhaltung wesentlich geprägt und bestimmt. (p. 251)

Infatti, come per la ballata, così l'esecuzione di *Horn* è stata tendenzialmente associata alla figura del giullare. Oltre al già menzionato *Jongleur* di Quinn e Hall, in tempi più recenti Andrew Taylor ha scritto che «the strongest grounds» per associare *Horn* e menestrelli «lie in its form, both in its structure of repeated departure and return and its formulaic diction», tanto da affermare che «*Horn* was drawing, with some precision, on a contemporary practice» (pp. 74-75). A differenza di Arens, Taylor non associa una valutazione personale sullo stile di *King Horn*. Tuttavia, l'idea di una natura oral-popolare che operi a detrimento della ricerca tecnica in *Horn* è presente anche altrove, come nelle parole di Esha Nyogi De, quando afferma che «a poem originating in oral performance is likely to be tailored to the limited receptive and retentive capacities of a listening audience» (p. 149), e trova la sua massima espressione in Anthony C. Spearing, sulla falsariga delle considerazioni pedagogiche di Bernstein riguardo al *restricted code*. Spearing scrive che «a poem such as *King Horn* was undoubtedly composed for oral delivery, and [...] had to be understood by listeners most of whom would have had their competence and their tastes formed by listening only». Esemplificando poi con alcuni versi tratti da Keats, afferma:

Keats's lines, it would seem, could hardly be understood at all by listeners if they had not already read them, or at the very least if they were not in the habit of making a close study of written texts. (p. 25)

Pare chiaro che Spearing non abbia frequentato la letteratura scaldica, sicuramente composta per l'esecuzione a voce e indubbiamente di grande complessità, o prodotti simili della tradizione anglosassone; come scrive Wittig, «almost all of the literature of the Middle Ages was published by oral delivery, including much stylistically converts and nonredundant poetry» (p. 15). Ma il ragionamento di Spearing è importante per comprendere considerazioni a prima vista opposte nelle conclusioni, come quelle di Mehl:

King Horn has in some ways the same abrupt narrative technique as the ballads, with many sudden transitions, short snatches of dialogue which seem to take place in an empty space, brief scenes with hardly any 'stage directions', and the bridging of long periods of time by a few words. This narrative style is on the whole very simple and lacking some of the more subtle devices we find in the lays. Nevertheless, it is not without dramatic force. [...] Indeed, brevity and speed seem to be his chief aims. This rapid pace and concentration on the plot arc particularly suited to a poem written for recitation. As the beginning shows, the romance is put into the mouth of a minstrel [...] This beginning should not, however, be taken as evidence of oral composition or transmission. The skilful compression and accentuation of the story-material betrays the hand of a careful and conscious artist. (pp. 49-50)

Come si legge, nelle parole di Mehl, pur intese a discutere soprattutto la composizione del *romance* anziché la ricezione, agisce tuttavia la medesima convinzione di un legame tra oralità e mediocrità tecnica: riconoscendo i meriti letterari di *Horn*, Mehl ritiene *dunque* necessaria una composizione e una trasmissione per iscritto dell'opera. Più frequente, però, è il caso inverso, in cui la percezione di *Horn* come di un testo stilisticamente difettoso conduce all'ipotesi dell'oralità. Le implicazioni estetiche di questo supposto legame, con la conseguente valutazione negativa dell'opera, sono già nelle parole di Sands citate sopra, e hanno altri rappresentanti sia in Schofield, sia in Kane. Agli occhi di quest'ultimo, la vicenda «is loosely episodic, distorted by gratuitous duplication, inartistically expressed in a prosody which sometimes looks and possibly is incompetent» (p. 48). Un'opinione meno severa, ma non distante, è in Crane, quando la studiosa sostiene che «this style is a function of the romance's early date; *King Horn* is not yet at the point of toning and varying formulaic locutions to fit different situations», con la conseguenza che non è chiaro «whether the recurrence of formulas represents deliberate verbal echoing or simply the application of a limited number of locutions to a relatively larger number of situations» (p. 29). Questi giudizi hanno dato luogo a diverse reazioni più o meno veementi, esemplificabili con quanto si legge in French:

The implications here are more misleading than the statement, for the reader will probably infer that *King Horn* was an example of popular, not courtly, composition; that as an achievement in narration it was imperfect; that it was, as later romances surely were, a vulgarized product, for the crowd rather than for gentlefolk. It seems to be set beyond the pale of polite and fashionable writing. [...] Almost the opposite is the case. It is no feeble descendant of a splendid epic; it does not bear the relation to its source that the *Hind-Horn* ballads bear to itself. No more is it a vulgarization of something much grander, or a feeble harbinger of romance. It does not owe the peculiar effect it produces to any shortcomings in its execution. Rather is it an accomplished work on the technical side, with a sure and practiced art behind it. (pp. 1-2)

Il tono apologetico di French, che oppone opinione ad opinione, mi pare celi, in realtà, lo stesso scandalo per la narrazione asciutta di *King Horn*. Questa è poi tanto più evidente se messa a confronto con la versione anglonormanna, della cui prolissità didascalico-pittorica si è già parlato: con le parole di Loomis, in paragone al *Roman de Horn*, «*King Horn* (KH) seems as abrupt as it is virile and primitive» (p. 86). È l'apparente assenza di tecnica che ha fornito l'argomento cardine in favore dell'idea di *King Horn* come la versione 'pura e primigenia' della vicenda, una tesi che ha avuto il suo più autorevole sostenitore in Hall, raccogliendo un largo seguito: oltre a Loomis – e a Kane, che si produce in osservazioni simili –, il tema appare ancora leggibile in filigrana nelle considerazioni metriche di Crane su *King Horn*, per cui l'opera, «rising from a seriously weakened if not interrupted English verse tradition, is in the process of finding the very rhythms and locutions fundamental to narrative verse, through reference to Layamon, to French verse, and no doubt to unpreserved popular verse» (pp. 28-29). È interessante notare, infine, come lo stesso giudizio sullo stile di *Horn* dia esiti diversi in un paragone con la *recepta* tradizione anglosassone, portando McKnight a dire che che «the manner of expression, and the general movement of the story are quite different from those peculiar to Anglo-Saxon poetry, lacking almost entirely the parallelism, – the appositional construction and the heaped-up epithets, or *kennings* of the earlier

stories», risultando in un movimento narrativo diretto e in una «imagery very simple and popular» (p. xx).

La valutazione della tecnica formale di *King Horn* appare dunque vincolata, nella tradizione critica, al trittico orale-popolare-semplice. Ora, l'esempio della poesia scaldica offre un'immagine immediata della falsità di questa presunta catena di implicazioni. Se, da una parte, è ragionevole dire che il *target* influenza la complessità maggiore o minore di un'opera, così come anche il *medium* pone dei vincoli al riguardo, dall'altra molta di questa complessità è determinata dal gioco letterario le cui regole il testo segue. Ma ancor più interessanti sono alcune considerazioni emerse in seno alla storia degli studi sullo stesso *Horn*. Per quanto l'antitesi oralità/letterarietà sia un a priori ben radicato nella tradizione accademica, quest'ultima non vi si è sempre conformata passivamente, come già in alcune delle citazioni riportate. In particolare, lo stesso Spearing che, anche in forza dei suoi assunti teorici, sembra sostenere così decisamente il legame tra oralità e semplicità stilistica, scrive:

King Horn above all, lack the manifest figuration based on metaphor and simile to which twentieth-century readers are accustomed to respond in a conscious way when they read poetry, with the result that we are scarcely able to grasp that their verbal form is having any specific effect on us. To such narratives might be applied by analogy an aphorism by the French film theorist Christian Metz: 'A film is difficult to explain because it is easy to understand.' [...] Yet with this narrative, as with cinematic narrative, the transparency or invisibility of the medium is really an illusion: the medium is there, and it shapes our responses even when it escapes observation or comment. (pp. 24, 28)

The medium is there: e, si può aggiungere, come non si dà forma senza funzione, così non si dà funzione senza forma. Un testo ha sempre una direzione che ne plasma la tecnica: che essa sia adeguata o meno allo scopo è argomento estetico che non cancella l'esistenza di scelte formali compiute dall'autore lungo l'interesse dell'opera. Con le parole di Susan Wittig, «style is not a superficial facade tacked to the surface and some absent-minded

attempt at decoration; it is an intrinsically functional element of the work of any utterance, a unified product of the author's intention, the author's sense of the audience and their expectations, and the author's attitude toward the subject» (p. 12). Questa mi pare la prospettiva più penetrante e meno ingenua per dare conto dello stile piano di *King Horn*, sia esso voluto o subito. Non si vuol dire così che un fattore come l'oralità non entri in gioco nel dare ragione dello stile del testo; ma questo rapporto è più problematico di quanto la metanarrazione accademica sembra usualmente mostrare.⁶⁰ Inoltre, si sana in questo modo l'altrimenti inevitabile iato fra critica ed ecdotica, dove la valutazione dell'*usus scribendi*, come si è visto in precedenza, è essenziale all'editore; ne è un positivo esempio Pearsall, quando scrive che «the clipped, short-breathed lines of the Cambridge *Horn*, with their sparse, abrupt syntax and lack of articulation, are the perfect complement of the narrative's lyric quality and may be considered a deliberate choice» (p. 107). Infine, prima di entrare nel merito degli stilemi propri dell'opera, è da notarsi che i grandi assenti nella retorica del testo, come osserva Spearing, sarebbero la metafora e la similitudine, cui va aggiunta l'allitterazione come fenomeno strutturante. La prima sarebbe presente solo nell'immagine che Horn offre di sé come pescatore nel suo primo salvataggio di Rymenhild dal matrimonio con Modi (si vedano C 1133-1146, L 1133-1148, O 1168-1183), una metafora che gioca sul sogno premonitore della principessa prima del tradimento di Fykenhild. La seconda comparirebbe solo nelle descrizioni della bellezza di Horn e nel parallelismo tra il corno con il suo suono possente e Horn con la fama che saprà ottenere.⁶¹ Il dato notevole è che il

⁶⁰ Anche in questo caso le parole di Wittig a p. 137 mostrano grande lucidità: «The whole poem is relatively brief and simply constructed by comparison to the longer poems – and yet even that apparent simplicity is deceptive, for it conceals subtle narrative shapes whose recognition requires a thorough acquaintance with the genre (as its audience must have had)».

⁶¹ Su quest'ultima, cfr. vv. C 205-212 «Þanne hym spak þe gode king / Wel bruc þu þin euening / Horn þu go wel schulle / Bi dales & bi hulle / Horn þu

Roman de Horn, unanimemente riconosciuto nella sua fine elaborazione formale, presenta in egual modo un numero quasi nullo di metafore o similitudini. Ci si può dunque domandare quanto di ereditario ci sia nelle scelte stilistiche di *King Horn*, e, tanto più, quanto queste rispecchino un registro limitato per carenze tecniche o, invece, per volontà rappresentativa. Sull'assenza dell'allitterazione, si sono già citati i rilievi di Wissmann e West nelle loro indagini sulla struttura metrica del testo: entrambi gli studiosi, pur osservando alcune allitterazioni paragonabili a quelle osservabili nel verso lungo, riconoscono che essa è un fenomeno troppo sporadico per esser metricamente strutturante. Dunque, alcune allitterazioni sono riconoscibili: ma per capire quanto esse siano stilisticamente importanti occorrerebbe un'indagine specifica che consideri caso per caso e adotti una prospettiva diversa da quella metrica di Wissmann e West.

Quali sono, dunque, le scelte stilistiche osservabili in *Horn* su cui la critica si è soffermata? Innanzitutto, l'io autoriale nel testo, onnisciente e al tempo stesso elusivo. Onnisciente perché,

lude sune / Bi dales & bi dune / So schal þi name springe / Fram kyng to kyng». È da sottolineare il diverso trattamento che i versi ricevono negli altri due testimoni: in O 215-222 leggiamo: «Hon child qwad þe king / wel brouke þou þi naming / Horn him goth snille / Bi dales an bi hulle / And þoruuth eche toune / Horn him shilleþ soune / So shal þi name springe / Fram kinge to kinge», e similmente in L 213-220: «horn child quoþ þe king / wel brouc þou þy nome 3yng / horn him goþ so stille / bi dales & by hulles / horn haþ loude soune / þurh out vch a toune / so shal þi nome springe / from kyng to kyng», dove la similitudine è impeccabilmente svolta senza ambiguità retoriche lungo tutti e quattro i distici. Come si vede, *Horn þu* di C 207 e 209 si legge come nome proprio più nominativo ('Horn, tu'), dando luogo dunque a una possibile metafora (come interpreta anche Spearing) che tuttavia si scioglie chiaramente in una similitudine con il *so* di C 211, mentre in OL, più coerentemente con l'insieme, *horn him* si legge come nome comune più accusativo ('un corno gli', dove l'interlocutore che diventa l'uditorio nel suo insieme), con il significato di *goth bi* in L 215-16 e O 217-218 come forma transitiva (ma non attestata, per quanto proposta anche da Hall) di *gon* secondo l'accezione 2c (a) del *MED*, oppure come forma frasale (sempre non attestata) di *geten* (1) secondo l'accezione 3b. Difficile scegliere dove stia la *lectio facilior*; su questi versi, rimando al prossimo capitolo.

come spiega Gadomsky, «he stays behind the scenes to manipulate his characters and mold their dialogue to fit his intentions for audience response»; la voce narrante «gives us clues to each character's personality and thus shapes our expectations», ci offre «the itinerary of the romance, from which we anticipate the characters' actions» (p. 137). Allo stesso tempo, come dice Arens, il narratore non è mai in primo piano e mostra un atteggiamento oggettivo e distaccato, che lo studioso lega a uno stile narrativo di matrice epica. Questo si oppone a quanto osservato nella versione anglonormanna, dove invece la figura di *mestre* Thomas, oltre ad avere un nome, affiora con maggior frequenza nel testo tramite massime, commenti e inviti agli ascoltatori. Il paragone con il *Roman de Horn*, un prodotto, come si è visto, della cultura cortese, mostra l'inconsistenza delle considerazioni di Jamison, per la quale «*King Horn* seems to be presented in the high style, appropriate for a courtly audience» sulla base del posizionamento del narratore, «uninvolved and formal» (p. 47). Come l'autore di *King Horn* è connotato da una sua *facelessness*, così anche le pochissime descrizioni di tempo e spazio sono estremamente parche, lasciando una geografia e una temporalità di cartapesta. Con le parole di Ganim:

The characters move like wind-up toys, jerkily moving here and there, setting each other in motion. For all the local directions, the space they move in seems to be a vacuum. We have no sense of distance or of real movement. The 'woods' and 'tower' are barely mentioned enough to exist in our minds as mental props. Instead, the narrative depends on an element of time, of getting everything together at the proper moment to carry on the rescue, and everything else seems to rush forward at once to that end, collapsing as it does. [...] The narrative indications of space and time, the transitions between episodes, and the ways in which characters are moved about the canvas of this poem all contribute to the poem's one-dimensional impression [...] For all its battle and bluster, however, *King Horn* presents a closed world. We tend not to relive the incidents of the plot. Description is pared. Instead, we are referred to our own knowledge in such incidents; we are forced to translate the code of *King Horn* into experience. (pp. 41, 42, 46)

Lo stesso tipo di considerazioni si trova anche in Hurt,⁶² Allen, Crane, e nel *Companion to Romance*.

L'assenza di dettagli si lega ad altri due stilemi, uno narrativo e l'altro più propriamente retorico. Il primo, considerato da Arens, Allen e Bradbury, è il valore simbolico che gli enti acquisiscono nel candore asettico del racconto. Come scrive Bradbury nel *Companion to Medieval Poetry*, «the tale's spare abstraction confers on each of its small number of material objects potential magical powers, as well as potential symbolic meaning», cosicché «the boat, the horn, the ring, the fish and net – all of these symbolic objects signify powerfully because the rest of the tale is so spare: they loom so large because, unlike a realistic fiction full of authenticating detail, *King Horn* has so few concrete particulars» (p. 298). Il secondo, invece, è la ripetizione di motivi e formule in luogo di descrizioni puntuali, uno stilema su cui si sono diffusi quasi tutti coloro che si sono occupati dello stile di *Horn* e sul quale occorre ora soffermarsi con particolare attenzione.

L'uso di formule e motivi ricorrenti è un fatto noto a chiunque si occupi del romanzo in inglese medio e in *King Horn* il fenomeno è stato particolarmente studiato; come scrive Crane, «repetition is unquestionably the defining quality of *King Horn's* style» (p. 29). Assai nette le considerazioni di Hurt in merito quando afferma che, sul piano narrativo, «the story of *King Horn* is so thoroughly conventional that it might almost be told in a series of Thompson's motif headings» (p. 49), rispecchiando poi questo giudizio in ambito più prettamente stilistico.⁶³ In merito all'importanza di *Horn* come caso esemplare nel panorama coevo, scri-

⁶² Scrive Hurt: «there is no attempt at realistic description, merely a stock sequence of 'journey' elements, which may be expressed in formulas», p. 56.

⁶³ Anche se i versi analizzati da Hurt alla ricerca di motivi e formule mostrano un censimento a maglie fin troppo larghe, secondo una tendenza euristica ravvisabile anche in altri studi legati alla *Oral Theory*, mescolando *topoi* di genere, pertinenti alla letterarietà, con formule *stricto sensu*, tematiche o espressive, in ambo i casi intese come indici di oralità; ma questa è un'ambiguità congenita alla teoria.

ve Pearsall che «*Horn* seems to us of crucial importance, for it embodies, partly by derivation from Layamon, a conventional technique and conventional phraseology in unalloyed form». Esistono elenchi di formule e diversi metodi d'indagine applicati; in particolare, spicca tra gli altri il ricco lavoro di Susan Wittig, *Stylistic and Narrative Structures in the Middle English Romances*. Qui la studiosa mette a frutto il metodo della *tagmemic linguistics* di Kenneth Pike,⁶⁴ che nell'applicazione di Wittig si traduce nel riconoscimento di strutture linguistico-narrative di sempre maggiore ampiezza e progressivamente condizionanti, una sequenza di scatole cinesi dove le formule formano insieme coesi di motivi che a loro volta si aggregano in scene e queste, infine, in episodi. Lo studio organico della struttura del romanzo, svolto comparando occorrenze da diverse opere, tra le quali *Horn*, è un tentativo convincente di legare lo stilema della ripetizione al ricorrere di motivi costanti nella produzione romanzesca medio inglese.⁶⁵ Come osserva Bradbury, «at every level, the story of *Horn* is fashioned out of ready-made units»; l'uso di formule trae la sua efficacia dal fatto di essere «metonymic: each recurrence offers a small part of a traditional field of reference as a representative of the whole field» (p. 299). Sulla ripetizione in quanto tale, scrive Wittig:

⁶⁴ La *tagmemic linguistics* è una teoria linguistico-sociologica che si basa sull'identificazione di schemi categoriali (*patterning*); i fondamenti della disciplina sono in K.L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Mouton, Den Haag - Paris 1967².

⁶⁵ L'osservazione, per quanto singolarmente strutturata, naturalmente non è nuova: per un esempio, cfr. M. Mills (ed.), *Six Middle English Romances*, J.M. Dent, London 1973, p. xiv, dove amplia una citazione da E. Rickert (ed.), *The Romance of Emaré*, Kegan Paul, Trench & Trübner, London 1906, p. xxvi: «[...] the simmetry is worked out on the smallest scale as well as the largest. As Rickert pointed out in her edition of the text: "*Emaré* is peculiar, even among romances of its class, for the large proportion of repetition that it contains. Whenever the idea recurs the phrase, line, sentence, stanza, or even group of stanzas, is repeated, with only slight necessary changes." And the small-scale parallels do much to reinforce the impact of the large ones».

[...] to even the casual reader, the most striking feature of the style of the Middle English romance is its redundance [...] Much more work needs to be done on the adjectival formulas, since those phrases are very often the only local for whatever limited character analysis the poet engages in. It is obvious through these examples, however, that the characters cannot be other than extremely stylised and typical; the language itself does not allow for individualisation. Adverbial formulas of time, place, and manner are among the most used phrases in all the poems. Despite of the fact that the narratives demonstrate a bewildering variety of scenes and setting, artistic devices used for setting the stage are all very similar, so that the settings themselves become part of a formalized chronology and landscape. (pp. 12 e 28)

Tutte queste parole si adattano perfettamente al caso di *Horn*, la cui «poetic economy», agli occhi di Wittig, «is remarkable (although certainly not unique among these narratives)», così come «the narrative variety (the poet's ability to manipulate motifs and scene)» (p. 141). La distinzione tra le due frasi nel periodo è importante, perché corrisponde al distinguo fra ripetizione (*poetic economy*) come stilema espressivo, che coincide con la formula, e ripetizione come fatto narrativo, ossia il motivo; due aspetti interdipendenti dello stesso caso.⁶⁶ Su tale interdipendenza poggia l'organicità dell'ipotesi strutturale di Wittig, che riesce così a legare micro-fenomeni espressivi e macro-fenomeni narrativi senza slabbrature concettuali. Anche in *Horn* le due categorie trascolorano ripetutamente l'una nell'altra, con una corrispondenza spesso biunivoca di formule e motivi. Di conseguenza, è frequente, negli studi sull'argomento, una mescolanza dei due piani,

⁶⁶ La distinzione è parallela a quella ben esposta da Duggan, e mutuata da Wittig, in «predicate formulas», ossia «those which provide the essential actions of the plot, generally verbal in nature, some attached exclusively to certain motifs [...], other still denoting specific actions but less restricted in context», e «descriptive formulas», ossia «substantival, adjectival and adverbial phrases relatively unrestricted as to the type of motif in which they appear»; J.J. Duggan, *The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft*, University of California Press, Berkeley CA 1973, p. 108. La distinzione sarà ripresa più approfonditamente nel cap. IV.

come si osserva nello studio di Laura Rizzà. Rizzà costruisce la sua indagine strutturale di *Horn* sul principio del doppio:

There is an obvious repetition of lines, characters, and episodes in this romance. [...] The form that repetition and duplication take in *Horn* is the double form. [...] What distinguishes the double form from a formula is the function. When the discrete components of the double are added together, they create a composite pattern. This pattern emerges when the lines with their contexts are juxtaposed. The cumulative effect of the echoic double is part of the structuring of the romance. Essential to this and the following kinds of double is a similar sequence of narrative events in both parts of the double [...] (pp. 81, 82 e 84)

L'analisi di Rizzà e la sua proposta di raggruppare le ripetizioni in tre tipologie di doppio («echoic double», «divisive double» e «composite double»), fondate su dati pertinenti alla stilistica e alla narratologia, ha il pregio di echeggiare le simili considerazioni sul *Roman de Horn* già ricordate in precedenza, in particolare l'«affinity for doubles» osservata da Susan Crane (e che Crane, infatti, attribuisce anche a *King Horn*). Il problema della tesi del *double* come categoria stilistica e strutturale del testo è la sua forte dipendenza da dati narrativi, che sono probabilmente ricevuti (dall'Ur-Horn oppure dal *Roman de Horn*, che presenta esattamente gli stessi sdoppiamenti), ma non è altrettanto chiaro quanto assimilati e sviluppati stilisticamente. Vale a dire: se il doppio è chiaramente uno schema portante nel racconto (le due principesse, i due amici, i due salvataggi, il ripetersi degli avvenimenti di padre in figlio), non è chiaro tuttavia quanto il numero due strutturi anche lo stile. Una prova del contrario è la riproposizione formulare dei versi sull'anello di Horn, che Rizzà cita come esempio e che ha una sua importanza se confrontata con l'evoluzione simbolica dell'anello da una versione all'altra, avviene tre volte, non due.⁶⁷ Ma se ne potrebbero citare altre, come il numero

⁶⁷ Cfr. C 613-614, 873-874 e 1483-1484, che hanno paralleli quasi esatti in OL, con un interessante adattamento della formula nell'ultimo distico dei tre: se in C Horn guarda sempre l'anello e quindi pensa alla principessa, nel terzo distico in OL l'eroe guarda l'anello e Rymenhild, che effettivamente è presente

di viaggi (tre perigliosi o carichi di tensione), le terre visitate (tre: Suddene, Bretagna e Irlanda) e via dicendo. La distinzione del piano stilistico e narrativo rischia, altrove, di impoverire la lettura con rigidità poco produttive, ma in questo caso non è oziosa, soprattutto se si vuol comprendere il valore funzionale nello stilema della ripetizione in *Horn*; duplicazione e moltiplicazione sono fenomeni ben diversi.

Tre sono le funzioni principali che la critica ha attribuito alla ripetizione in *Horn*, mutuando da considerazioni simili sull'intero corpus romanzesco medio inglese. La prima è che la reiterazione di formule, schemi e motivi stabilisce delle aspettative che possono essere attese o disattese, un orizzonte intratestuale con il quale l'opera può giocare; il fenomeno è ben spiegato da Ganim per il versante narratologico, con un interessante parallelismo «between the resources of the hero and the poet, who seems able to recombine his repertoire of conventions in often original and unlikely ways». La seconda è, nelle parole di Allen, la dimensione archetipica che i personaggi assumono, le loro caratterizzazioni consistendo essenzialmente in formule – un esito parallelo alla saturazione simbolica degli enti sullo sfondo di una narrazione ridotta all'essenziale. La terza è il senso di sicurezza che la ripetizione genera nell'ascoltatore, confermandolo in ciò che sa. La replica delle azioni si staglia con evidenza geometrica nella «spareness of the diction» del romanzo, costruendo un universo dove il pubblico trova legittimate le proprie convinzioni in forza della martellante pressione paratattica delle formule – non diversamente dagli assiomi della *Chanson de Roland* o dagli odierni slogan. Così in Ganim, per il quale «the limited perspectives of *King Horn* are by no means a flawed version of realism», ma sono invece «a version of reality», dove, nonostante la trama sia

nella sala. Riguardo a una possibile interpretazione della differenza tra C e OL, rimando ai prossimi capitoli. Sull'evoluzione del motivo dell'anello tra le diverse versioni, cfr. W. Arens, *Die anglonormannische und die englischen Fassungen des Hornstoffes*, pp. 220-235.

intessuta di fatti drammatici, lo stile «suggests a kind of safety» (pp. 45-46). Scrive anche Wittig:

This redundance serves a vital purpose in the poems. The repetition of factors ensures that the message contain will be preserved and communicated through its many oral performances, each of which provides an opportunity for distortion; and the predictability just the product of such repetition increases the audience's agreement with the ideas offered in the narrative. [...] All of these facts suggest that formulaic language is psychologically a highly efficient means of conveying a message - at least as long as the members of the audience participate in the langue that generates the message and as long as they are not unsympathetic to formulaic discourse per se. [...] The language of these narratives functions not only as a medium of narrative, but as a powerful social force which supports, reinforces, and perpetuates the social beliefs and customs held by the culture, perhaps long past their normal time of decline. [...] It is equally true that the same language cannot be the vehicle for new discoveries either about itself or about the nature of the world that it defines and describes. What we see revealed the stylistic patterns of these poems is an implicit faith in the already established workings of the world on the social, the political, and the natural levels, an unquestioning assumption of regularity and stability and unfailing order that provides a structure of understanding and order in life but at the same time reduces the opportunities for innovation and change. (pp. 13, 43, 45)

Manca ancora uno studio specifico della formularità di *King Horn* come stilema: l'enumerazione più ricca del fenomeno è naturalmente in Allen, che se ne serve nel tentativo di stabilire l'*usus scribendi* autoriale a fini di critica testuale, ma la studiosa non si sofferma a dettagliare il quadro stilistico che ottiene dalle sue analisi. Elenca invece quarantadue rime formulari, ossia rime la cui ripetizione nel poema comporta il ricorrere concomitante di altre parole, secondo lo stesso modello che Quinn e Hall assurgono a principio compositivo di *Horn*. Di queste, sottolinea il valore tematico per le formule in rima *londe:honde*, *sonde:honde:ir-londe*, *(at)stonde:londe*, *stronde:londe:honde* e *londe:schonde*, le quali contengono in nuce il legame tra la terra e la sua protezione, un'idea di regalità come custodia del regno che è un tema portante in *Horn*; e qui si fermano le considerazioni di Allen in merito.

Wittig riporta in tabella le percentuali relative alla presenza di formule nel suo corpus di romanzi; tra questi, *King Horn* presenterebbe un 18% di versi sui 1644 totali⁶⁸ contenenti una o più formule. Il dato parrebbe significativo, in quanto uno tra i più bassi della tabella,⁶⁹ ma il conteggio è di limitata utilità perché non affiancato da un elenco delle formule considerate; Wittig esplicita solo che il conteggio si basa su un'interpretazione rigida della definizione di formula data da Parry. Più chiara, invece, quando si sofferma su alcune formule che servono per il suo grande caso esempio di analisi tagmemica del testo, ma qui purtroppo la studiosa non riporta esempi specifici di *Horn*. Anche le occorrenze formulari in *Horn* segnalate da Baugh sono il contributo minore alla sua altrimenti ricca rassegna, in accordo con le statistiche di Wittig: *he gan gon*, la compresenza in verso o distico di *amoreze* + *þo þe day gan springe*, i distici «*Þe sarazyn he hitte so / Þat is hed fel to ys to*», «*At eureche dunte / þe heued of wente*», «*Þe paens þat er were so sturne / Hi gunne awei vrne*» e «*Of alle þe kynges kniȝtes / Ne scapede þer no wiȝte*», «*He smot him þureȝ þe herte*» e «*But ywis hem was ful wo*». L'elenco di Baugh ha lo

⁶⁸ Difficile definire come Wittig sia giunta a questo numero dato che C consta di 1530 versi, L di 1546 e O di 1569. Ad ogni modo, il totale dei versi condivisi da tutti i testimoni sommato a quello dei versi propri solo di alcuni testimoni è pari a 1746 versi. I criteri per distinguere versi condivisi da versi propri di un singolo testimone o gruppo di testimoni sono esplicitati oltre.

⁶⁹ Riporto qui i dati percentuali indicati da Wittig (titolo - versi totali - percentuale di versi contenenti formule), in ordine di percentuale crescente: *Lai le freine*, 340 vv., 10%; *Sir Landeval*, 500 vv., 11%; *Sir Launfal*, 1044 vv., 16%; *King Horn*, 1644 vv., 18%; *Sir Degare*, 1076 vv., 21%; *Havelok the Dane*, 2822 vv., 21%; *Sir Isumbras*, 804 vv., 22%; *Sir Amadace*, 864 vv., 22%; *Sir Perceval*, 2288 vv., 22%; *Horn Childe*, 1138 vv., 24%; *Roswall and Lillian*, 885 vv., 25%; *Octavian* (redazione meridionale), 1962 vv., 25%; *Sir Tryamour*, 1719 vv., 25%; *Earl of Toulous*, 1224 vv., 26%; *Ywayn and Gawayn*, 4032 vv., 27%; *Sir Eglamour*, 1377 vv., 29%; *Squyr of Lowe Degre*, 1131 vv., 30%; *Libeaus Desconus*, 2131 vv., 30%; *Sir Torrent*, 2669 vv., 31%; *Bevis of Hampton*, 4332 vv., 34%; *Eger and Grime*, 1474 vv., 35%; *Sir Degrevant*, 1920 vv., 38%; *Octavian* (redazione settentrionale), 1731 vv., 39%; *Floris and Blancheflur*, 1083 vv., 41%; *Emaré*, 1030 vv., 42%.

scopo principale di dimostrare l'ampio dispiegamento di formule nel romanzo in inglese medio, senza voler interpretare o mettere a sistema i dati raccolti nella loro specificità. Sembrerebbe però, dai dati di Wittig e Baugh, che la formularità tanto enfatizzata di *King Horn* sia in realtà relativamente ridotta in paragone al resto della produzione romanzesca anche coeva, come nel caso di *Floris and Blauncheftur*. Questa discrasia tra percezione qualitativa e quantitativa suggerisce che un'indagine più approfondita, seguendo parallelamente entrambi gli indirizzi, potrebbe essere particolarmente produttiva nel comprendere la specificità dello stilema in *Horn*.

Un altro dato stilistico analizzato è la distribuzione e l'impiego del discorso diretto. L'accento posto da diversi studiosi, in particolare Ganim e Allen, sulla frequenza di discorsi diretti che si esauriscono nella ricapitolazione di fatti già avvenuti mi pare indicativo di un'assenza di dialogo tra gli studi sulla versione anglonormanna e sulla versione in inglese medio. Credo che la spiegazione fornita per lo stesso fenomeno nel *Roman de Horn*, ossia come un'esibizione di competenza retorica da parte di Horn, sia egualmente valida per *King Horn*, come afferma in parte Gadowski quando scrive che «the direct repetition of phrases from earlier narrative comments reminds the audience that it is, in fact, formulaic narrative, although given more authority by being spoken by the messenger» (p. 135); insieme, è una spiegazione meno ingenua della «Freude an rednerischer Unmittelbarkeit und Rhetorik» proposta da Arens (p. 256). È altresì vero che, in una narrazione che fa coincidere fabula e intreccio, come non accade nella versione anglonormanna, la ricapitolazione discorsiva esibisce una accentuata consonanza con la ripetizione di cui si è appena parlato ed è funzionale agli stessi scopi individuati per la ridondanza formulare. Come per il *Roman de Horn*, lo studio più approfondito sul discorso diretto in *Horn* è svolto da Arens. Anche per *King Horn*, lo studioso distingue le occorrenze discorsive per episodi narrativi, ottenendo la seguente tabella:

Tab. 2.1 - Distribuzione del discorso diretto
in *King Horn* secondo Arens

	vv. totali	narrato	discorso	dialogo	monologo
I. Suddene	122	100	22	6	16
II. Westernesse	660	260	400	270	130
III. Irlonde	270	150	120	95	25
IV. Westernesse	290	150	140	85	55
V. Suddene	140	80	60	54	6
versi rimanenti	100	85	15	-	15
Totale	1582	825	757	510	247

Come notato anche da Arens, stupisce che la proporzione fra testo narrato e dialogato in *King Horn* sia congruente con quanto visto nel *Roman de Horn*. Arens afferma che il contrasto fra narrato asciutto e dialoghi della versione inglese produrrebbe un effetto diverso sul lettore/ascoltatore rispetto al precedente francese, ma l'osservazione rimane non argomentata. L'interpretazione stilistica che Arens offre per l'elevata percentuale di dialoghi in *King Horn* è che questi servirebbero a rendere vivo il racconto, imprimendo una spinta al movimento narrativo che faciliti la ricezione da parte di un pubblico incolto, secondo la sua già menzionata idea di menestrello; le ipotesi di ricezione di Arens sono probabilmente viziate da un concetto semplicistico del pubblico, ma la lettura del fenomeno in quanto tale come coerente con una tendenza alla drammatizzazione è condivisa anche da Spearing. Anche Arens si sofferma sulle ripetizioni del narrato come discorso diretto, ma le lega all'uso della ripetizione che Curtius osserva nella retorica mediolatina dei secc. XII-XIII. Lo spunto di un confronto con la tradizione retorica mediolatina è suggestivo, ma ci si può chiedere quanto essa abbia realmente influenzato la produzione romanzesca medio inglese; il legame non può essere dato per scontato, come invece nello studio di Arens. Allo stesso modo, l'affermazione parallela che Arens fa di una «Tendenz zur Rhetorisierung der *epideiktischen

Erzählung»⁷⁰ (p. 258) in *Horn* è poco chiara nei suoi riferimenti, né si vede perché, nel caso specifico di *Horn*, la tendenza al discorso diretto debba corrispondere a una inclinazione alla retorica. Rimane valido lo spunto per un confronto più serrato con la retorica coeva (si è già citato Geoffroi de Vinsauf) che potrebbe essere stata assimilata in certa misura dallo stile del romanzo.

Io autoriale, ripetizione e formularità, discorso diretto: questi sono i cardini delle indagini stilistiche svolte su *King Horn* finora. Oltre a ciò, alcuni altri fatti stilistici sono stati frequentati, in misura minore, ma con spunti di grande interesse. Innanzitutto, la sintassi. La *spareness of diction* del testo su cui ci si è dilungati è stata considerata tendenzialmente nei suoi aspetti tematici (ossia come sequenza paratattica di episodi), anziché formali; così, se di questa percezione del testo la sintassi può apparire come un corollario d'indagine, pochi tuttavia se ne sono occupati puntualmente. Spearing parla di un linguaggio paratattico, usando il termine sia per descrivere una narrazione per episodi accostati, sia fornendo un esempio di paratassi vera e propria.⁷¹ Ganim offre

⁷⁰ Di nuovo, nelle parole di Arens si ha un errore di battitura, del tipo visto in nota 168, così che *epideiktischen* viene nuovamente (e di nuovo erroneamente) scorciato in *epischen*, un'omissione qui ancora più comprensibile dato che la parola viene sillabata *epi-schen*, andando a capo da una riga all'altra.

⁷¹ I versi presi da Spearing sono C 1017-1022: «Þe word bigan to springe / Of Rymenhilde weddinge / Horn was in þe watere / Ne miȝte he come no latere / He let his schup stonde / & zede to londe». Il paragone con OL mostra però che la paratassi di C non è condivisa dagli altri testimoni: cfr. L 1025-1032 «matynes were yronge / & þe masse ysonge / of rymenild þe ȝynge / & of Mody þe kyng / ant horn wes in watere / ne mihte he come no latere / he let is ship stonde / ant com him vp to londe» e O 1054-1061 «Þe soneday was hy sp[ronge] / And þe messe hy songe / Of reymylde þe ȝonge / And of mody þe kinge / And horn was in watere / Myȝt he come no latere / He let scyp stonde / And zede hym op to londe». Posto che la narrazione in questo punto presenta uno stacco particolarmente netto, con un cambio di scena *ex abrupto*, sul piano sintattico la coordinazione per asindeto di C 1019 «Horn was in þe watere», che tanto dà del senso grammaticale di paratassi in questi versi, è sostituita in OL da una congiunzione coordinativa che non stravolge lo stile del brano, ma ne attenua l'impatto.

alcune osservazioni sparse, di natura comparativa: rispetto agli esiti più tardi e più raffinati del romanzo, come il *Sir Gawain*, o a Chaucer, il romanzo medio inglese degli esordi manca di «syn-tactic flexibility», di un «sense of flow, subordination, and connection of incidents» (p. 48; come si vede, anche qui l'analisi sintattica si muta subito in narratologia); per Ganim, la mancanza di «subordination, causality, structure, continuity» (p. 50) sarebbe l'altro lato della medaglia di una narrazione altamente drammatica. Allen, invece, ipotizza sulla base della propria indagine delle varianti che l'autore «used a more inflected noun, adjective and verb system than the scribes C, O and L» (p. 73); un'osservazione che di per sé avrebbe forti implicazioni possibili su una sintassi virtualmente poco vincolata, ma Allen non si spinge oltre. È un peccato, perché le notazioni codicologiche riportate in precedenza porterebbero a immaginare un trattamento stilistico diversificato, similmente a quanto osservato nei testimoni del *Roman de Horn*, con un testimone in particolare, C, che potrebbe presentare una maggior spinta alla paratassi, secondo il canone epico, rispetto agli altri due (si confronti con l'esempio in nota 65).

In seconda battuta, è da sottolinearsi un rilievo di Crane in merito alle descrizioni del protagonista. La studiosa nota che, mentre nel *Roman de Horn* l'eccellenza dell'eroe è misurata «in terms of specific noble graces, physical beauties, and personal virtues [...] through constant comparison with his followers or the court in general», in *King Horn* «a series of hyperboles without context place Horn alone on a timeless pinnacle of merit» (p. 31); una descrizione comparativa nella versione anglonormanna, superlativa in quella medio inglese. L'osservazione rimane al livello di spunto, ma un'indagine più approfondita in tal senso pare promettente.

Un aspetto sottolineato dal solo Spearing è la frequenza in *Horn* di sineddochi: sebbene, come riconosce lo studioso, sia difficile in alcuni casi distinguere l'uso linguistico comune dallo stilema, esempi come quelli di C 111-112, «Þe children hi broȝte to stronde / Wringinde here honde», richiamano alla mente usi ri-

cercati del dettaglio trasversali ai sistemi letterari. Difficile ricondurre questo fatto espressivo ad una precisa tradizione senza ulteriori dati; sicuramente è un indice di senso artistico e di un certo grado di raffinatezza tecnica. Purtroppo, anche in questo caso le osservazioni di Spearing mescolano subito il piano stilistico con quello narrativo, arrestandosi ad un suggerimento meritevole.

Infine, riguardo alle rime, è già stata richiamata la raccolta di rime formulari di Allen e il tentativo di ricostruzione della tecnica compositiva proposto da Quinn e Hall in *Jongleur*. Purtroppo, anche se le liste di rime frequenti sono essenzialmente sovrapponibili, nessuno dei due resoconti offre una chiara elencazione delle formule relative, rendendo difficile verificare, sulla base dei dati presentati, la validità delle asserzioni in merito al legame tra rime e formule in *Horn*. Può essere inoltre opportuno dare ragione dell'inattendibilità delle valutazioni qualitative e statistiche di Quinn e Hall, così da chiarire perché le conclusioni stilistico-compositive da loro tratte siano da rigettarsi. Innanzitutto, la distinzione, essenziale al discorso da loro sviluppato, tra rime a ripetizione 'sistematica' e rime a ripetizione 'convenzionale' si poggia su letture discutibili. Prendendo gli esempi forniti sul cosiddetto «-edde cluster» (l'insieme di distici che rimano in -edde),⁷² imperniati sulla parola-rima *bedde*, ossia C 299-300 «Heo sette him on bedde / Wiþ Apulf child he wedde», C 839-840 «& Cutberd ros of bedde / Wiþ armes he him schredde», C 949-950 «A king hire wile wedde / & bringe to his bedde» e C 1195-1196 «Heo feol on hire bedde / Þer heo knif hudde», si osserva che, escluso il caso di C 839-840 dove *bedde* è probabilmente richiamato dal verbo *ros of*, in ogni altra occorrenza l'uso di *bedde* è motivato dal contesto legato alla camera da letto. Se, come dicono anche Quinn e Hall, «the recurrence of *bedde* in each of the above couplets obviously does not determine the phrasing of *Horn's* lines as such», viene da chiedersi in cosa consista la supposta sistema-

⁷² W.A. Quinn - A.S. Hall, *Jongleur*, pp. 39-40.

ticità della parola-rima in questione.⁷³ In secondo luogo, l'analisi statistica è strutturata in modo da garantire un notevole *bias* cognitivo. I due studiosi, compiendo un'analisi esclusivamente intratestuale, distinguono tre categorie di rime in *Horn*, sulla base della frequenza d'uso: la categoria I comprende le rime presenti solo in uno o due distici, la categoria II le rime che compaiono in un numero di distici da tre a nove, e la categoria III le rime con dieci o più distici, dove la distinzione numerica tra gruppo II e III è arbitraria e non motivata. Eliminando dal novero le rime della categoria I, chiaramente non sistematiche e che occupano il 14% dei versi totali dell'opera, rimane un 86% dei versi di *Horn* che presenta rime occorrenti tre o più volte. Di queste, Quinn e Hall presentano una lista, mostrando, per ogni rima (per esempio *-ake*), le parole-rima che condividono la stessa conclusione rimata e che, a parere di Quinn e Hall, sono parole-rima sistematiche (per esempio *take* e *sake*), esplicitando il rapporto tra parole-rima e occorrenze di quella data rima (per esempio 2/14, due parole rima su quattordici versi, ossia sette distici, con rima *-ake*) e, per queste parole-rima sistematiche, la percentuale di distici in cui esse compaiono sul totale di distici che usano quella rima (per esempio *take* e *sake* compaiono in sei distici su sette, pertanto compaiono nell'86% dei distici in rima *-ake*). Questi i numeri presentati; ma, come appare chiaro, si tratta di statistiche prive di interpretazione o di riferimenti contestuali. Quando Quinn e Hall scrivono che «we can now determine some meaningful average», sulla base delle quali distinguere «each cluster's deviation from *King Horn's* norm», manca una qualsivoglia idea del correlativo testuale di tale ipotetica norma di riferimento. Il problema è che una media, presa di per sé, non spiega nulla. Si tratta peraltro di

⁷³ Più interessante, caso mai, notare l'affinità delle parole-rima *bedde-wedde*, che compaiono accoppiate in due occorrenze, un possibile esempio di binomio 'facile' a forte coesione semantica, confermato dagli esempi tratti da *Havelok the Dane* che Quinn e Hall riportano nella medesima pagina, tra i quali per ben quattro volte su undici la coppia di parole-rima è *bedde-wedde* (vv. 1113-1114, 1127-1128, 2770-2772 e 2926-2927).

dati in certa misura impliciti, almeno nelle distribuzioni che individuano: secondo una logica combinatoria, è facile intuire che, possibilmente, i *cluster* di rime nella categoria II presenteranno una minor varietà di parole-rima della categoria III, ossia che rime particolarmente frequenti corrisponderanno probabilmente a un maggior numero di parole-rima. Ad ogni modo, il problema cruciale rimane l'ambiguità del criterio fondativo della ricostruzione, ossia le parole-rima sistematiche che dovrebbero individuare il repertorio compositivo del *jongleur*. L'obiettivo dell'indagine è di grande interesse, ma il metodo deve essere invertito. L'analisi quantitativa può fornire indizi sulle parole-rima più frequenti e sul possibile portato verbale della parola all'interno del verso, ossia la misura in cui la parola-rima indirizza il contenuto del verso in accostamenti assimilabili alla formula. Ma questa indagine, per avere un qualche valore indiziario nel definire un repertorio, deve mettere a sistema un gruppo abbastanza esteso di testi, dato che un'analisi intratestuale rischia di attingere tanto al repertorio quanto all'identità stilistica dell'opera. Dopodiché, gli indizi ricavati devono essere vagliati qualitativamente, al fine di individuare casistiche e, se possibile, una logica d'insieme che offra una chiave ermeneutica per interpretare dati futuri. In altre parole, la definizione di parola-rima sistematica deve essere l'esito del processo, non un assunto; solo da una puntualizzazione così ottenuta si potrà poi valutare la possibile pertinenza tra le parole-rima e le dinamiche compositive del testo.

2.2.3. LO STILE DI *HORN CHILDE*

Rispetto alle altre due versioni, per lo stile di *Horn Childe* esiste solo un numero esiguo di contributi, che saranno dunque riepilogati in ordine di apparizione come per il *Roman de Horn*. Nel 1889, all'interno delle sue *Kleine Publikationen*, Caro dedica alcune pagine allo stile di *Horn Childe*.⁷⁴ L'interesse stilistico

⁷⁴ J. Caro, *Kleine Publikationen aus der Auchinleck-Hs. X. Horn Childe and Maiden Rimmild*, «Englische Studien», 12 (1889), pp. 345-350.

di *Horn* è dato, secondo Caro, dal fatto di essere «fast nirgends originell», ossia dalla presenza pervasiva di formule e ripetizioni. Caro afferma che la percentuale di lessico non formulare del testo è estremamente ridotta, motivando l'asserzione tramite un confronto con la lista di formule stilata da Kölbing per *Amis and Amiloun* e per *Sir Tristrem*.⁷⁵ Provvede dunque a elencare alcune formule non compendiate da Kölbing, raggruppandole secondo diverse categorie: allocuzioni rivolte all'ascoltatore (come v. 2 «*Herken & ze may here*»); riferimenti a un'ipotetica fonte (come v. 276 «*In bok þus rede we*»); conferme sull'attendibilità del narratore (come v. 39 «*In herd is nouzt to hide*»); accostamento di termini antitetici in un *dicolon* (come *fer & nere*, o *day & nigt*); espressioni d'ambito bellico (come v. 63 «*Al were þai redi boum*»); perifrasi amorose (come v. 345 «*On him hir loue was lizt*»); espressioni legate a promesse e al loro mantenimento (come v. 418 «*& sche wel trewely haþ him hizt*»); espressioni di ingiuria e ringraziamento (come v. 234 «*Dapet who hem bi-mene*»); espressioni di dolore (come v. 193 «*King haþeolf was wel wo*»); formule relative a ricompense (come v. 104 «*& sum he ʒaf londes brade*»); formule relative ai tornei (come v. 449 «*Mani time þai gat þe gre*»); formule sulla fama dell'eroe (come v. 289 «*Pe word of horn wide sprong*»). Oltre a queste formule di carattere discorsivo, Caro elenca una serie di epiteti formulari, di eroi (come *blife chere*, o *hende*), di dame (come v. 436 «*Riche of kin et hondes sleye*», o *brizt & schene*), di ambedue (come *fre*) e di cavalli (come *blac*, o *lizt*), sottolineando la frequenza d'uso di *leve* e *dere*, spesso in *dicolon* (*leve & dere*). Conclude affastellando alcuni casi di ripetizione formulare che non rientrano nelle categorie usate sopra (come v. 48 «*To lern hem to ride*», o v. 1063 «*Haþerof go in to halle swibe*»). Per ciascuna categoria, Caro offre esempi tratti da *Horn* e da altri romanzi medio inglesi.

⁷⁵ E. Kölbing (Hg.), *Sir Tristrem / mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar*, Henninger, Heilbronn 1882; Id. (Hg.), *Amis and Amiloun: zugleich mit der altfranzösischen Quelle*, Henninger, Heilbronn 1884.

Aggiunge infine che è possibile trovare brani presi di peso da altri *romances*, «oder, wenn man nicht so weit gehen will, wenigstens sehr wunderbare anklänge». Caro non sembra curarsi della direzione di tali prestiti, o manca di una cronologia attendibile cui fare riferimento, per cui parla indifferentemente di debiti da *Sir Tristrem*, che è probabilmente anteriore a *Horn*, e da altri romanzi oggi ritenuti successivi, quali *Sir Amadace* o *King of Tars*.

Oltre a questi numerosi e significativi rilievi in merito alle formule,⁷⁶ nei paragrafi dedicati al metro di *Horn Childe*, Caro mette in luce alcuni stilemi significativi. Il primo è la frequente ripetizione di parole in versi contigui (come *swerd* ai vv. 403-404, o *non oper* ai vv. 440-441). Il secondo è la frequenza dei fenomeni di allitterazione, che, pur non essendo strutturanti sul piano metrico, si presentano con una casistica ricca che Caro categorizza in: associazione di nomi propri e parole allitteranti (come *hende Haþeolf*); compresenza in un verso di sostantivi allitteranti associati in coppie, o per vicinanza semantica (come *tabournes & trumpes*, o *helme* e *heued* in v. 64 «Wiþ *helme* on *heued* et *brini brizt*», o *mani & mo*), o per rapporto antitetico (come v. 432 «*To wite* et *nouzt to wene*»); sostantivi e aggettivi in rapporto attributivo o predicativo (come *brini brizt* nel v. 64 «Wiþ *helme* on *heued* et *brini brizt*», o v. 429 «*Kniztes þat were kene*»); coppie di verbo e sostantivo o avverbio allitteranti (come v. 36 «*Lesinges* on *him þai lizt*»); infine, lo studioso elenca alcune allitterazioni non riconducibili alle categorie di cui sopra (come v. 762 «*Batail schal we schawe*»). Comparando le occorrenze di allitterazione con il tipo di formule elencate prima, risalta la presenza costante di strutture binarie. Caro non si sofferma su questo dato patente, ma salta all'occhio la similarità con la coazione al *dicolon* osservata nel *Roman de Horn*.

⁷⁶ Il numero di formule e di ripetizioni elencate dallo studioso spinge a chiedersi quanto siano attendibili le statistiche di Wittig menzionate in precedenza, che individuavano 'solo' un 24% del testo di *Horn Childe* come formulare.

Avvicinandoci a oggi, come osservato negli studi sullo stile della versione anglonormanna, il grado di dettaglio nelle osservazioni diminuisce in favore di considerazioni complessive. Mehl⁷⁷ scrive che *Horn Childe* «lacks the freshness and simplicity of *King Horn*»; l'opera, inoltre, «is full of apparently irrelevant detail and shows more interest in the extraordinary events than in the person of the prince», osservazione da leggersi sulla filigrana del vuoto descrittivo di *King Horn* esposto a § 1.2.5. Il valore stilistico di *Horn Childe*, secondo Mehl, sta nel suo essere un rappresentante più fedele del tipo del romanzo in inglese medio rispetto alla versione precedente. Lo studioso coglie una «more 'epic', less balladlike narrative technique in *Horn Childe*, a greater emphasis on detail and a tendency to rationalize the story». Sulla tendenza alla descrizione in *Horn Childe*, riporto l'esempio citato da Mehl:

- 328 A riche cheier was vndon
 Þat seuen miȝt sit þer on
 330 In swiche craft y corn
 A baudekin þeron was spred
 Þider þe maiden hadde hem led
 To siten hir biforn
 Frou et spices sche hem bede
 335 Wine to drink wite et rede
 336 Boþe of coppe et horn

Come si vede, la pletora di dettagli riportati distanzia notevolmente lo stile di *Horn Childe* da quello di *King Horn*, recuperando una precisione nelle descrizioni che si era già osservata invece nel *Roman de Horn*. Ancor più significativa la comparazione che Mehl opera tra il modo di presentare la principessa e la fenomenologia amorosa in *King Horn* e in *Horn Childe*. Riporto i versi di *King Horn* in sinossi:

⁷⁷ D. Mehl, *The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, pp. 52-56.

C 245-252	L 251-258	O 256-263
In þe curt et vte	Wiþ inne court et wiþ oute	Wit hinne þe curt and wit oute
& elles al abute	& oueral aboute	And alle veie aboute
Louede men hornchild	louede men horn child	Men loueden alle horn child
& mest him louede Rymenhild	et most him louede rymenyld	And mest him louede rimenild
þe kynges oꝝene doster	þe kynges oune dohter	þe kinge owne douter
He was mest in þoꝝte	for he wes in hire þohte	He was euere in þoute
Heo louede so horn child	hue louede him in hire mod	So hye louede horn child
þat neꝝ heo gan wexe wild	for he wes feir et eke god	þat hye wex al wild

Questi invece i versi in *Horn Childe*:

- 301 Houlac king y wene
Hadde no child biþe quene
Bot amaid briȝt
Al þai seyð þat hir sene
- 305 Sche was afeir may & aschene
& maiden rinneld sche hiȝt
When sche herd horn speke
Miȝt sche him nouȝt forȝete
Biday no biniȝt
- 310 Loued neuer childer mare
- 311 Bot tristrem or ysoud it ware

Come si vede, Rymenhild in *King Horn* è un mero nome susunto nella funzione diegetica che svolge e si riassume interamente nel suo amore per il protagonista. L offre una variazione rispetto a CO solo negli ultimi due versi, dove la descrizione della bellezza di Horn si insedia nella presentazione della principessa, chiarendo che Rymenhild esiste narrativamente in quanto legata all'eroe, mentre CO esaltano la sua passione, ossia il suo attributo identitario, fino al parossismo. Invece, in *Horn Childe*, Rimmild è presentata secondo canoni che richiamano il modello della descrizione di

Horn in *King Horn* e *Horn Childe*,⁷⁸ anche nella *dispositio*: innanzitutto la discendenza genealogica dal re, che colloca socialmente la principessa; dopodiché, la descrizione delle sue qualità individuali, il cui riconoscimento da parte della comunità («Al þai seyd þat hir sene») contribuisce alla definizione di Rinnild come individuo letterario, non più attributo personificato del protagonista; infine, la sua relazione con l'eroe, che, come chiarisce il paragone tristaniano, non è subordinata come in *King Horn*, ma è invece, se non egualitaria, almeno bilanciata. L'esempio offerto da Mehl suggerisce, dunque, anche una possibile ragione dell'uso diverso della descrizione in *Horn Childe* rispetto a *King Horn*, ossia il passaggio da una narrazione completamente focalizzata sulla traiettoria dell'eroe a un racconto dove il protagonista non si staglia più in termini assoluti sopra agli altri personaggi, ma lascia spazio anche ad altri attori, come Rinnild, e al contesto dell'azione.

La descrizione dettagliata di *Horn Childe*, secondo Mehl, non corrisponde a un moltiplicarsi di entità specifiche, ciascuna con la sua importanza e connotazione individuale: al contrario, «everything is told in the same, rather pedestrian, manner which leads to a certain monotony and to an absence of any climax in the narration», tanto da far dire allo studioso che il poeta vuole semplicemente raccontare «a lively and adventurous story which he tries to embellish with realistic and sometimes rather trivial detail». La valutazione si sposa bene con quanto notato da Caro in merito alla ricchezza di formule e ripetizioni nella seconda versione medio inglese. Mehl spiega infatti che l'assenza di «dramatic movement» in *Horn* sarebbe dovuta all'uso di collocare i «meaningless clichés» nella coda di ogni *tail-rhyme*; lo studioso

⁷⁸ Cfr. *King Horn*, vv. C 9-18 (riporto dal solo C perché i testimoni tramandano in questo caso lezioni sovrapponibili) «He hadde a sone þat het horn / Fairer ne miste non beo born / Ne no rein vpon birine / Ne sunne vpon bischine / He was brigt so þe glas / He was whit so þe flur / Rose red was his colur / In none kinge riche / Nas non his iliche» e *Horn Childe*, vv. 13-18 «He no hadde no child as ze may here / Bot asone þat was him dere / When þat he was born / Þe king was glad et of gode chere / He sent after frendes fer et nere / et bad men calle him horn».

giustifica il fenomeno con la presunta difficoltà poetica di avere quattro versi per stanza con la stessa rima – una spiegazione debole e che imputa all'autore un'eccessiva incompetenza.

Sulla scorta di Mehl, anche Arens, occupandosi dello stile di *Horn Childe*,⁷⁹ nota diverse «Stil- und Gattungstendenzen» rispetto a *King Horn*. Come per le altre due versioni, l'indagine di Arens si concentra sul discorso diretto e la sua distribuzione nel romanzo. Qui la tabella relativa a *Horn Childe*:

Tab. 2.2 - Distribuzione del discorso diretto
in *Horn Childe* secondo Arens

	vv. totali	narrato	discorso	dialogo	monologo
I. Northumberland	246	224	22	-	22
II. Sud dell'Inghilterra	348	237	111	83	28
III. Galles	93	66	27	26	1
IV. Irlanda	156	120	36	30	6
V. Sud dell'Inghilterra	285	152	133	120	13
VI. Northumberland	2	2	-	-	-
Totale	1130	801	329	259	70

A differenza delle altre due versioni in *Horn Childe* la distribuzione discorso-narrato non è più in equilibrio e appare sbilanciata verso il narrato. Arens nota come questo distanzi *Horn Childe* anche dal *Roman de Horn*, al quale la terza versione è tendenzialmente associata dalla critica. Inoltre, osserva come il rapporto tra discorso e narrato distingue i primi 246 versi, la parte cronachistica del romanzo, dal resto dell'opera, suggerendo implicitamente il riferimento stilistico a due diversi generi letterari, ma senza sviluppare ulteriormente lo spunto. Notando la presenza di momenti dialogici in quasi tutte le scene originali di *Horn Childe*, come lo scolorirsi dell'anello e il torneo di Elidan, Arens ipotizza anche in questo caso che la scelta stilistica sia motivata

⁷⁹ W. Arens, *Die anglonormannische und die englischen Fassungen des Hornstoffes*, pp. 258-261.

dal voler mantenere viva l'attenzione della platea nella seconda parte del romanzo, con la conseguenza che «der lebhafteste Gestaltung dieses Handlungsabschnitts kontrastiert so deutlich mit dem 'Chronikcharakter' der Vorgeschichte»; in ogni caso, la narrazione di *Horn Childe* appare anche qui «wieder ruhiger», meno drammatizzata rispetto ai precedenti.

In *Six Middle English Romances*,⁸⁰ Mills si sofferma sulla parte cronachistica del testo, «starkly masculine in temper» e che guarda a una tradizione differente dal genere romanzo, evocando «the imaginative world of Old English battle poetry»: purtroppo la notazione rimane a livello impressionistico e nell'ambito dei temi narrativi e la distanza di metro e mezzi retorici pone un ostacolo notevole. Anche Field⁸¹ sottolinea la peculiarità della prima parte di *Horn*, a suo dire responsabile per la reputazione 'epica' del romanzo. A differenza di Mills, che nega un riferimento alla tradizione francese nella prima parte di *Horn Childe*, Field afferma che il gusto geografico-localistico ivi esibito ricorda «of course [...] the methods of the Anglo-Norman writers with their interest in place» ed effettivamente è facile richiamare alla mente i numerosi toponimi presenti nel *Roman de Horn*. Tuttavia, è significativo che in *Horn Childe* questa localizzazione marcata si manifesti solo nella parte iniziale, a indicare una sensibilità e una funzione del fenomeno probabilmente diverse rispetto alla versione anglonormanna.

2.3. Preparazione dei dati: edizioni digitali e lemmatizzazioni

Fornito un quadro della tradizione di studi stilistici sulle tre versioni, prima di esporre i procedimenti e le modalità di analisi stilistica adottate è necessario dare conto della preparazione dei dati, ossia di come i testimoni delle tre versioni sono

⁸⁰ M. Mills (ed.), *Six Middle English Romances*, pp. ix-x.

⁸¹ R. Field, *Romance as history, history as romance*, in M. Mills - J. Fellows - C.M. Meale (eds.), *Romance in Medieval England*, p. 170.

stati editi e lemmatizzati. Ho esposto altrove⁸² una spiegazione puntuale del metodo impiegato, riassumibile in un processo di markdown⁸³ seguito da un markup semi-automatizzato per i testimoni delle versioni di Horn, automatizzato per il corpus di

⁸² In P. Gottardi, *Sull'utilità e i problemi di un'edizione lemmatizzata. Un caso esempio offerto da Roman de Horn, King Horn e Horn Childe and Maiden Rinnild*, «Filologia germanica», 14 (2022), pp. 141–169. Rimando a questo articolo per i dettagli circa i principi di markdown e i protocolli di lemmatizzazione, nonché per una spiegazione dei diversi tag adottati.

⁸³ Con *markup* si intende l'attribuzione esplicita di metadati, tramite codifiche formalizzate secondo diverse possibili sintassi e tra queste spicca la codifica XML (*eXtensible Markup Language*). Il metalinguaggio XML è un tipo di codifica 'a scatole cinesi' che si basa su una categorizzazione dei dati per insiemi detti *tag*, dei quali insiemi può essere definito il nome, eventuali proprietà, definite *attributi*, e il contenuto. Ogni insieme è identificato con una logica di apertura (segnalata sul file come `<nome insieme>`) e chiusura (segnalata sul file come `</nome insieme>`). Per fare un esempio, il primo verso di *Horn Childe* potrebbe essere categorizzato in XML come `<text><line n='1'>Mi leue frende dere</line></text>`, dove *text* è il nome (il *tag*) dell'insieme "testo", *line* è il nome dell'insieme "verso" (contenuto nell'insieme "testo") e *n='1'* indica che si tratta del primo verso (assegna all'attributo *n* il valore '1'), mentre il testo del verso («Mi leue frende dere») appare compreso all'interno dell'insieme *line*. Con *markdown*, termine derivato da *markup*, si intende una codifica più leggera, che permetta di attribuire alcuni metadati secondo una codifica agile e meno trasparente del markup se priva di una legenda. Il markdown è nato come principio che rendesse più agevole la trascrizione di testimonianze secondo logiche computeristiche rispetto al normale markup e di fatto è una trasposizione e parziale riformulazione di alcuni accorgimenti normalmente in uso nella pratica editoriale o di trascrizione. Per esempio, i due versi iniziali di *Horn Childe* potrebbero essere trascritti come:

!M!i leue frende dere

Herken [and] 3e may here

Qui la lombarda a inizio verso è stata segnalata ponendo la lettera `<M>` tra punti esclamativi, mentre la nota tironiana è stata sciolta tra parentesi quadre, segnalando che *and* è abbreviato nel testimone. Sono soluzioni di basso artigianato trascrittivo pensate per una comoda interpretazione da parte della macchina; ciò spiega anche come l'autore abbia potuto applicare questo protocollo prima di conoscere lavori illuminanti come M. Materni, *Complessità della codifica ed ergonomia strumentale nel contesto XML-TEI: dove siamo?*, «Umanistica Digitale», 4, n. 8 (2020), <https://umanisticadigitale.unibo.it/article/view/9976>.

confronto.⁸⁴ Le ragioni di questa scelta sono riassumibili in tre esigenze. La prima esigenza è il dover lavorare su testimoni e non su edizioni già approntate; questo favorisce la scelta di operare un iniziale markdown, seguendo strategie trascrittive più agevoli, così da concentrare l'attenzione il più possibile sul testo da trascriversi, posticipando la cura formale del markup. La seconda esigenza riguarda la qualità della lemmatizzazione, che deve avere una soglia minima non statistica (come nei corpora linguistici), ma filologica, con la conseguenza di dover ricorrere a un markup non del tutto automatizzato; il filologo deve essere

⁸⁴ Il corpus di confronto è costituito da quattro collezioni di edizioni. Innanzitutto, una selezione dalle edizioni della Anglo-Norman Text Society digitalizzate dall'AND; si veda alla pagina <<https://anglo-norman.net/textbase/browse/>> (ultima consultazione: 30/04/2024). In secondo luogo, le edizioni di testi oitani digitalizzate dalla *Base de Français Médiéval*; rimando alla pagina <<https://txm-bfm.huma-num.fr/txm/?command=metadata&path=/BFM2022>> (ultima consultazione: 30/04/2024). Quindi, le edizioni di testi in inglese medio del *Corpus of Middle English Prose and Verse*, la base testuale su cui è costruito il MED (entrambi parte del macro-insieme del *Middle English Compendium*); si veda <<https://quod.lib.umich.edu/c/cme/browse.html>> (ultima consultazione: 30/04/2024). Infine, le edizioni di testi in inglese medio, realizzate a fini didattici, pubblicate all'interno dei Digital Projects della Robbins Library nella collana METS (*Middle English Texts Series*) della casa editrice Medieval Institute Publications per TEAMS (*Teaching Association for Medieval Studies*) in collaborazione con l'Università di Rochester; si veda <<https://d.lib.rochester.edu/teams>> (ultima consultazione: 30/04/2024). La lista dei testi ottenuti da queste quattro fonti è indicata in bibliografia. A queste si aggiungono i testi del ms. Auchinleck, digitalizzati sul sito curato da Burnley e Wiggins (<<https://auchinleck.nls.uk/>>). Per il corpus in inglese medio, nei casi in cui un testo comparisse in uno o più dei testimoni (specialmente nel ms. Auchinleck) e avesse una sua edizione METS, si è scelto di distinguere nel corpus edizione dei testimoni ed edizione METS, anche nominalmente quando le nomenclature non convergessero (come *Richard Coer de Lion* e *King Richard*, o i due testi sull'Assunzione dei mss. Auchinleck e Gg.4.27.2). Questo perché i censimenti hanno confermato l'instabilità della tradizione volgare inglese, per cui non è infrequente che testo critico e edizione interpretativa del testimone contengano numerose lezioni diverse. Per le nomenclature, rimando all'*Appendice*, dove si riporta un elenco dei testi del corpus in inglese medio divisi per gruppi.

pienamente responsabile della lemmatizzazione.⁸⁵ La terza esi-

⁸⁵ Esistono infatti un discreto numero di software che permettono una lemmatizzazione automatica dei testi, addestrati su diverse lingue; da ricordare sicuramente BASICS, applicato nello studio dei prestiti francesi nel sistema verbale dell'inglese medio. Tuttavia, per quanto l'accuratezza nel tagging automatico di un singolo termine si aggiri intorno al 97%, ciò vuol anche dire che tre parole su cento sicuramente saranno categorizzate male o, sempre in valori percentuali, che una frase di venti parole sarà corretta 97²⁰/100¹⁹ volte su cento, ossia il 54% circa delle volte: una volta su due la frase lemmatizzata conterrà un errore. Come riportato da Claudia Claridge, la stima è estremamente benevola: «While the accuracy rate for automatic tagging lies at about 96-97% for modern texts, the corresponding figures e. g. for Early Modern English material can vary from mid-90% to as low as 80%, depending on the exact date. It is claimed that the CLAWS-tagged *Nameless Shakespeare* is 99% accurate, but this figure was only reached after several rounds of manual correction». C. Claridge, cap. 14 *Historical Corpora*, in A. Lüdeling - M. Kyto (eds.), *Corpus Linguistics: An International Handbook*, vol. 1, De Gruyter, Berlin - New York 2008, p. 254. Si tenga inoltre conto che tali stime si basano su lemmatizzazioni di testi in inglese moderno, lingua che può giovare di enormi corpora e di un livello di standardizzazione non condiviso né dall'anglonormanno, né dall'inglese medio. Ad ogni modo, è opportuno ricordare qui alcuni programmi di lemmatizzazione automatica, specialmente il loro capostipite, TreeBank, realizzato da Helmut Schmid presso l'Università di Stoccarda e attualmente ospitato dall'Università di Monaco (<<https://cis.uni-muenchen.de/~schmid/tools/TreeTagger/>>). Il programma è stato descritto da Schmid in H. Schmid, *Probabilistic Part-of-Speech Tagging Using Decision Trees*, in s.e., *International Conference on New Methods in Language Processing*, Manchester University Press, Manchester 1994, pp. 44-49; Id., *Improvements in Part-of-Speech Tagging with an Application to German*, in S. Armstrong et al. (eds.), *Natural Language Processing Using Very Large Corpora*, Kluwer Academic, Dordrecht 1999, pp. 13-26. Altri sistemi di lemmatizzazione automatica sono implementati in software più complessi, di cui il lemmatizzatore è solo una parte, come CoreNLP, sviluppato dallo Stanford NLP Group, o il similare Tint, sviluppato da FBK - Fondazione Bruno Kessler; cfr. C.D. Manning et al. (eds.), *The Stanford CoreNLP Natural Language Processing Toolkit*, in K. Bontcheva - J. Zhu (eds.), *Proceedings of 52nd Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics: System Demonstrations*, Association for Computational Linguistics, Baltimore MD 2014, pp. 55-60, <<https://doi.org/10.3115/v1/P14-5010>>; A. Palmero Aprosio - G. Moretti, *Italy goes to Stanford: a collection of CoreNLP modules for Italian*, «arXiv ePrints» (2017), <<http://arxiv.org/abs/1609.06204>>; Id., *Tint 2.0: An All-Inclusive Suite for NLP in Italian*, in E. Cabrio - A. Mazzei - F. Tamburini (eds.), *Proceedings of the Fifth Italian Conference on Computational Linguistics CLiC-It 2018*, Accademia University Press, s.l. 2018, pp. 311-317.

genza, correlata alla seconda, è che il file prodotto deve essere il più possibile ergonomico, ossia deve consentire una lettura e una revisione agevoli, sia per garantire una maggiore qualità del risultato, sia per favorirne la verificabilità. Non è la codifica in sé ciò che qui interessa, né la creazione di un'edizione da pubblicarsi: queste edizioni lemmatizzate sono materiale preparatorio il cui valore sta nella scientificità del trattamento, non nell'adeguatezza formale al tale o al talaltro standard. Per questo, è importante fornire uno schema chiaro della gerarchia di codifica, che si differenzia leggermente, per i testi considerati, tra testi strofici (*Roman de Horn e Horn Childe*) e testi in distici (*King Horn*). La struttura XML dei due tipi è così schematizzabile:⁸⁶

Codifica per *Roman de Horn e Horn Childe*

```
<XML>
  <teiHeader>
    <editor></editor>
    <date></date>
    <msIdentifier>
      <settlement></settlement>
      <repository></repository>
      <idno></idno>
    </msIdentifier>
  </teiHeader>
  <text>
    <title></title>
    <stanza corr_num="" n="">
      <l corr_num="" n="">
        <content t="raw"></content>
        <content t="tagged">
          <w n="">
            <head></head>
            <orth></orth>
            <pos></pos>
```

⁸⁶ La codifica è quasi totalmente *TEI compliant* per quanto riguarda i tag (escluso il tag per i tocchi in inchiostro colorato, raggruppati in *@coloured_signs*), mentre presenta una forte semplificazione nella struttura. Si è dunque scelto in via definitiva di non dichiarare la codifica come *TEI compliant*, preferendo rimanere aderenti innanzitutto alle tre esigenze elencate sopra.

```

    </w>
  </content>
</comment>
  <folio></folio>
  <abbreviations></abbreviations>
  <graphic>
    <capitulus></capitulus>
    <paragraph></ paragraph>
    <coloured_signs>
      </coloured_signs>
    </graphic>
    <punctuation></punctuation>
  </comment>
</l>
</stanza>
<explicit></explicit>
<text>
</XML>

```

Codifica per *King Horn*

```

<XML>
  <teiHeader>
    <editor></editor>
    <date></date>
    <msIdentifier>
      <settlement></settlement>
      <repository></repository>
      <idno></idno>
    </msIdentifier>
  </teiHeader>
  <text>
    <title></title>
    <folio column="" n="">
      <l corr_num="" n="">
        <content t="raw"></content>
        <content t="tagged">
          <w n="">
            <head></head>
            <orth></orth>
            <pos></pos>
          </w>
        </content>

```



```

<comment>
  <abbreviations></abbreviations>
  <graphic>
    <capitulus></capitulus>
    <paragraph></ paragraph>
    <coloured_signs>
      </coloured_signs>
    </graphic>
    <punctuation></punctuation>
  </comment>
</l>
</folio>
<explicit></explicit>
<text>
</XML>

```

Un elemento da specificarsi è il criterio adottato nello stabilire i numeri di verso corrispondente, ossia del riferimento omogeneo inter-testimoni che rende possibile la comparazione di versi tra loro corrispondenti anche se non identici, indicato nell'attributo `@corr_n`. Per la numerazione dei versi corrispondenti dei testimoni di *King Horn*, si è adottato come riferimento l'edizione critica di Allen (salvo eccezioni, di cui sotto). Qualora i versi di un testimone fossero assenti nell'edizione di Allen (che nel suo lavoro tende a elidere secondo il suo *ingenium*), si è assegnato gerarchicamente un identificatore a tali versi seguendo lo schema 'numero verso precedente' + 'lettera di identificazione' + 'numero progressivo'. La lettera di identificazione è stata attribuita secondo l'ordine gerarchico:

- a = verso presente in C;
- > b = verso presente in L, ma non in C;
- > c = verso presente nel solo O.

Il criterio di priorità indicato segue il rapporto di prossimità fra testimoni e testo critico identificato da Allen. Pertanto, esemplificando: due versi contigui presenti in C, ma non nell'edizione critica, che seguono il v. 245 dell'edizione critica, sono stati segnalati come 245a1 e 245a2; se negli altri testimoni fossero

comparsi versi corrispondenti, sarebbero stati numerati con lo stesso numero, lettera e numero; se invece, continuando l'esempio, in L fossero comparsi due versi non presenti nell'edizione critica e neppure in C, supponendo sempre che essi compaiano di seguito al verso corrispondente al v. 245 dell'edizione critica, essi sarebbero stati numerati 245b1 e 245b2; e così via. Lo stesso procedimento è stato adottato per il *Roman de Horn*, nel qual caso si è usato come riferimento l'edizione critica di Pope. Poiché nell'edizione di Pope, seguendo l'uso di Brede e Stengel, i versi presenti nell'edizione critica e in O ma non in C sono segnalati con una 'a' in fine numero, per i @corr_num dei testimoni anglonormanni si sono impiegate lettere maiuscole, secondo l'ordine gerarchico:

- A = verso presente in C;
- > B = verso presente in H, ma non in C;
- > C = verso presente nel solo O.

In alcuni pochi casi, tuttavia, si è posto il problema di definire lo statuto di versi presenti nei testimoni, ma non nell'edizione critica. Per l'identificazione dei versi assenti nell'edizione critica, il criterio adottato ha avuto lo scopo di distinguere tradizioni testuali perspicue (varianti di verso) da fenomeni di alterazione propri della trasmissione manoscritta (errori e correzioni), due situazioni che pongono problemi diversi nella comparazione. Pertanto, sono stati definiti versi assenti quei casi che rispondessero a due criteri. Primo criterio: occorre che la differenza tra versi fosse sostanziale e non fosse ragionevolmente riconducibile a variazioni vincolate⁸⁷ degli stessi, fossero queste degli errori oppure

⁸⁷ Soluzione lessicale adottata a indicare varianti con una fenomenologia paragonabile agli errori meccanici nella critica testuale su modello stemmatico. Il termine 'vincolato' appare ragionevolmente applicabile anche nei casi in cui l'alterazione fosse stata volontaria, quando si considera la scarsa inclinazione dei copisti all'originalità, una tendenza per la quale è possibile generalizzare l'affermazione che un copista non alterasse il significato di un verso prescindendo da esso.

delle correzioni,⁸⁸ per esempio: C 640 differisce sensibilmente dai corrispondenti L 636 e O 654 – nell’ed. critica di Allen, v. 646 – e tale variazione non è riconducibile a fenomeni meccanici di corruzione; ergo, il verso è stato riconosciuto come peculiare di C e assente nell’edizione critica. Un ulteriore esempio, questa volta in negativo: il verso C 210 differisce sensibilmente dal corrispondente L 218 – O 219 – che è presente nell’ed. critica come v. 216, ma si dimostra essere un calco da C 208 – v. 214 nell’ed. critica –, probabilmente una variazione vincolata di natura mnemonica, ossia una riproposizione dello stesso verso meccanica e non volontaria; di conseguenza non è stato considerato come un verso assente nell’edizione critica. Secondo criterio: il verso non doveva essere spiegabile solo come spostamento oppure ripetizione formulare o involontaria di un altro verso del testo. Un esempio in negativo è quello riportato sopra di C 210; un esempio in positivo: i vv. 75 e 76 di OL presentano una riproposizione sia della rima del distico precedente, sia del contenuto dei vv. 71-74 che in C e nell’edizione di Allen sono assenti, una riproposizione che tuttavia appare ponderata e non riducibile a mero duplicato irriflesso; ergo, in ragione del loro portato di significato che supera la ripetizione meccanica, sono stati considerati come versi assenti nell’edizione critica. In sintesi, il primo criterio richiedeva l’esistenza di una differenza significativa (criterio innanzitutto testuale), mentre il secondo richiedeva la possibilità di una ripetizione significativa (criterio innanzitutto interpretativo). L’attribuzione dei @corr_num, pur supportata da un programma scritto *ad hoc* per agevolare la compilazione del file XML, è stata portata a termine tramite una valutazione caso per caso.

⁸⁸ La *ratio* di questo criterio riguarda il principio di riconducibilità di un verso a un altro secondo la considerazione degli errori propria del metodo stemmatico: corruzione implica relazione genetica, mentre variazione, in senso stretto, solo coesistenza (varianti adiafore).

2.4. *Tecniche e procedimenti*

Stabilita così una base testuale lemmatizzata interrogabile al computer, rimane solo da definire come la priorità dell'oggetto nello stabilire i protocolli d'indagine, ossia il tentativo di presa di distanza, quanto più possibile, da una propensione euristica, si sia concretizzata nelle tecniche e nei procedimenti adottati; in altre parole, delineare l'indagine stilistica come si è effettivamente svolta.

Innanzitutto, pur con l'ausilio degli strumenti informatici, non è possibile concentrare in un numero ragionevole di pagine un'analisi dettagliata di un grande numero di stilemi. Occorre pertanto ridurre lo spettro dei fenomeni analizzati e per farlo si può adottare come criterio di scelta lo stato dell'arte della critica riguardo allo stile delle tre versioni, dal quale emergono specialmente due stilemi: le descrizioni del *Roman de Horn* e di *King Horn* e l'uso di formule di *King Horn* e *Horn Childe*. Per le descrizioni del *Roman de Horn*, si è visto come soprattutto Söderhjelm⁸⁹ abbia sottolineato che Thomas concentra la sua attenzione stilistica sull'esteriorità e abbia impiegato questa conclusione come criterio dirimente in sede attributiva, così che l'ipotiposi si può a buon conto definire una dominante nello stile della versione anglonormanna. Esattamente il contrario in *King Horn*, dove le descrizioni sono sostanzialmente assenti, con una prevalenza soverchiante della narrazione; come scrivono in particolare Kane, Pearsall e Sands,⁹⁰ agli occhi della critica lo stile di *King Horn* è *faceless*, occupato dalla «exigency of moving his story on». In questo caso, l'interesse per la descrizione nasce da motivazioni antitetiche, ossia dalla domanda su quanto l'impressione

⁸⁹ J.W. Söderhjelm, *Sur l'identité du Thomas auteur de Tristan et du Thomas auteur de Horn*.

⁹⁰ G. Kane, *Middle English Literature*, pp. 48-49; D.A. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*, pp. 105-107; D.B. Sands (ed.), *Middle English Verse Romances*, p. 15.

accademica sia realmente corroborata dai fatti, quanto lo stile descrittivo di *King Horn* sia davvero privo di tecnica, sulla scorta delle osservazioni di Spearing. Diversamente, l'opinione vulgata reputa la seconda versione dominata da formule e ripetizioni, sostenendo che in questa sua nudità formulare essa costituirebbe un prototipo per la produzione romanzesca successiva in inglese medio. Sebbene questa sia una tesi condivisa da quasi tutti gli studiosi recenti e passati, bisogna allo stesso tempo osservare che tale valutazione non è mai stata suffragata da un censimento effettivo delle formule nel testo, e, insieme, si nota che la percentuale fornita da Wittig circa il numero di versi contenenti una formula che la studiosa avrebbe trovato in *Horn* (e che purtroppo non elenca), circa il 18% del totale, è tra le più basse nel suo censimento; ciò stimola ad una verifica di questa percezione stilistica, quanto essa corrisponda a una reale posizione dominante della formula nello stile di *King Horn* o meno, soprattutto in relazione al macrofenomeno stilistico della ripetizione. Per *Horn Childe*, al contrario, nonostante i pochi studi esistenti sull'opera esiste un ricco formulario realizzato da Jakob Caro,⁹¹ che però ha il difetto di essere puramente enumerativo. Peraltro, anche per quest'ultima versione Wittig conta relativamente poche formule (24% circa dei versi totali), che in questo caso cozza con la mole di locuzioni elencate da Caro. Anche qui, risulta dirimente la prova dei fatti con un censimento il più esaustivo possibile. A quest'ultimo stilema, la formula, sarà associato un ulteriore tratto simile, ossia l'insieme degli usi anaforici. L'anafora è una figura retorica afferente alla macrocategoria della ripetizione, così come la formula; inoltre, gode della qualità di essere facilmente censibile, essendo un costrutto con una fissità formale; nel caso di anafore tra versi distinti, essa ha anche il vantaggio di una collocazione fissa in apertura di verso. Ancor più, l'anafora è una forma di ripetizione che enfatizza soprattutto l'aspetto posizionale e svolge una funzione coesiva nel testo, a differenza della formula che è

⁹¹ J. Caro, *Kleine Publikationen aus der Auchinleck-Hs*, pp. 345-350.

centrata sul contenuto reiterato e svolge una funzione essenzialmente referenziale (rispetto a un lessico condiviso). Per questo essa può offrire un contraltare formale per delineare un quadro più inclusivo, rispetto alla sola formula, circa le possibilità d'uso della ripetizione così come attuate nelle tre versioni.

Dunque, descrizioni e anafore-formule; due stilemi che, per la loro centralità nell'insieme dello stile delle tre versioni, possono essere considerati punti favorevoli per ragionamenti induttivi sulla totalità stilistica di ciascuna opera. In altre parole, sulla base della critica esistente si sostiene la valenza di descrizioni e anafore-formule come indici dello stile complessivo in forza della loro rilevanza nel caso specifico delle versioni. La scelta è dunque motivata sulla base della valutazione stilistica odierna: consapevoli della distanza culturale che ci separa dai testi che si vuole indagare, è opportuno considerare per quanto possibile l'idea che la retorica medievale mostra di avere circa i fenomeni descrittivi e di ripetizione. Pertanto, prima di addentrarsi nello studio di ciascuno dei due stilemi, se ne offrirà un breve inquadramento attingendo informazioni sia dalla manualistica odierna, sia dai tre principali autori di *artes* tra la fine del sec. XII e il sec. XIII, ossia Geoffroi de Vinsauf, Mathieu de Vendôme e John of Garland. I loro trattati di retorica saranno impiegati come riferimenti storici per l'interpretazione dei dati stilistici, assumendoli, con tutte le cautele, come sintesi possibili di ciò che forse era il gusto retorico colto e scolastico del tempo. Si cercherà così di combinare l'uso di categorie moderne con un'idea storico-diacronica degli stilemi, evitando per quanto possibile la sovrapposizione di concetti attuali e *mens* medievale.

Dopo aver dunque introdotto gli stilemi, collocandoli storicamente, l'analisi procederà suddivisa per testi: prima il *Roman de Horn*, poi *King Horn*, infine *Horn Childe*. Per ciascuno di essi si partirà da una indagine essenzialmente quantitativa, per poi passare gradualmente a individuare punti salienti per lo stilema, così da far reagire tra loro una visione d'insieme e una focalizzazione ragionata. La parte quantitativa dell'indagine sarà svolta tramite

censimenti informatici di locuzioni fisse pertinenti con lo stilema – come si vedrà, soprattutto epiteti e lemmi specifici per quanto riguarda le descrizioni, per anafore e formule invece schemi a struttura fissa.

I protocolli informatici d'indagine saranno precisati nel prossimo capitolo al momento del loro utilizzo; accenno qui solo ai due strumenti che saranno usati più frequentemente, ossia un programma di ricerca di concordanze e uno che individui *pattern* costanti. Il programma di ricerca di concordanze permette di censire ogni verso che presenti una o più parole scelte, delle quali si può indicare come criterio di selezione l'HEAD, l'ORTH, il POS o la MACRO.⁹² Per fornire un esempio applicativo del programma di ricerca di concordanze, è possibile cercare ogni verso in cui compaiano l'HEAD *|ben|*,⁹³ l'ORTH *Fikenhild* e la MACRO 'avverbi': i risultati del censimento vengono disposti in una tabella Excel, come alcune di quelle che saranno riportate nel prossimo capitolo. Il censimento è applicabile sia al corpus principale, ossia alle edizioni lemmatizzate dei testimoni delle tre versioni, sia al corpus pseudo-lemmatizzato di confronto. Inoltre, possono essere indicati ulteriori parametri da rispettare nella ricerca: è possibile specificare la posizione nel verso di ciascuna delle parole (per esempio, cercare il POS 'adv.' come seconda

⁹² HEAD indica la forma base, o *headform*, e corrisponde al tag @HEAD; ORTH indica la forma flessa, o *orthographic form*, e corrisponde al tag @ORTH; POS indica la categoria grammaticale, o *part of speech*, e corrisponde al tag @POS. L'ultima categoria, la MACRO, è stata ideata per il presente lavoro. Essa indica un insieme di @POS afferenti alla stessa macrocategoria grammaticale, da cui il nome; le macrocategorie definite per l'indagine sono sostantivi, aggettivi, verbi, avverbi, pronomi, preposizioni e 'altro'. L'uso delle MACRO come criterio si è reso necessario per consentire censimenti più elastici (*gentle approach*), senza dover sottostare per forza alla specificità del tag @POS: per esempio, censire tutte le forme verbali, senza distinguere tra verbi transitivi e intransitivi nell'anglonormanno, o tra forme verbali al participio passato e agli altri tempi e modi.

⁹³ Da qui in avanti si farà uso delle barre verticali per segnalare ogni forma base.

parola di verso e l'HEAD |*sire*| in qualunque posizione), categorie che devono o non devono co-occorrere per ciascuna parola (per esempio, cercare ogni ORTH 'is' che sia anche MACRO 'verbi' o che non sia una forma, variante, di HEAD |*his*|) oppure si può censire la presenza nel verso di una parola in un gruppo (per esempio, cercare tutti i versi che contengano HEAD |*sire*| o HEAD |*child*|), o l'assenza di una o più determinate parole da un verso (per esempio, ogni verso che non contiene l'HEAD |*and*|). Si tratta in buona sostanza di una ricerca di concordanze implementata con funzioni avanzate, che consente indagini più elaborate dei normali censimenti informatici di forme ortografiche. Il programma di ricerca delle locuzioni fisse è in buona parte identico al programma di ricerca di concordanze, ma aggiunge la condizione che le parole censite devono apparire sia contigue nel testo, sia nell'ordine indicato dal ricercatore (per esempio, individuare ogni verso contenente la fila di elementi |*il*| + |*estre*| + *plus* + aggettivo).

Per ciascuno dei due stilemi, dopo un'analisi dei fenomeni individuabili in ognuna delle versioni, si tenterà una sintesi che possa disporre lo stile descrittivo e anaforico-formulare dei tre testi secondo una linea coerente. Per fare ciò occorrerà un livello di astrazione ulteriore: la distanza linguistica e temporale rende difficile una comparazione superficiale del *Roman de Horn* e delle due versioni in inglese medio e, insieme, una reale comprensione del cambiamento da uno stile all'altro non può accontentarsi del riconoscimento di una diversità. Per rendere dunque comprensibile l'evoluzione stilistica e omogenei i dati stilistici messi in luce, si adotteranno tre categorie concettuali atte a una lettura trasversale e a una effettiva comparazione, ossia il concetto di connotazione (e denotazione), valido per maneggiare lo stile descrittivo, e i concetti di orizzonte d'attesa e di tradizione discorsiva, che permettono di connettere tratti stilistici e contesto socio-culturale e che saranno impiegati per razionalizzare lo stile anaforico-formulare delle versioni. Per una spiegazione di tutti e tre i concetti, rimando ai paragrafi dedicati nei prossimi capitoli.

TIPOLOGIA DELLE DESCRIZIONI

Poste le dovute premesse, si può ora procedere con l'indagine dello stile di *Roman de Horn*, *King Horn* e *Horn Childe*. Tre precisazioni opportune prima di entrare nel merito. La prima: rispetto a *King Horn*, il *Roman de Horn* presenta il caso particolare di due testimoni assai ridotti nel contenuto, F¹ e F² per l'appunto (testimoniati nei frammenti Add. 4407 e Add. 4470); questi, per ragioni di misura, sono difficilmente paragonabili agli altri tre testimoni presi nella loro interezza, poiché forniscono un confronto quantitativo fuorviante. Inoltre, nello sviluppo dell'analisi, i censimenti non hanno mostrato dati significativi in questi due testimoni: pertanto, essi sono di norma assenti dalle rappresentazioni tabellari degli esiti delle indagini informatiche. Nei rari casi in cui un censimento metta in luce delle occorrenze significative in F¹ o F², esse sono state riportate o segnalate a testo.

La seconda è una premessa più propriamente di posizionamento. L'indagine stilistica del presente lavoro parte dal presupposto che il verso sia tendenzialmente considerabile come un'unità concettuale per tutti e tre i romanzi oggetto di studio, sia sul piano della significazione, sia su quello della composizione. Si tratta naturalmente di un assunto di massima, con parziali smentite nel corso dell'analisi, come si vedrà parlando di anafore tra distici oppure fra terzine nella *tail-rhyme stanza*. Tuttavia, è un'ipotesi importante perché sottende tutto l'impianto di ricognizione stili-

stica informatica, che si fonda sulla misura del verso. Questo è sicuramente un limite dell'indagine quantitativa, cui si è cercato di ovviare quanto più possibile tramite uno sguardo ai dintorni testuali nei casi in cui un fenomeno potesse essere distribuito su più versi; d'altro canto, esso appare giustificato considerando la diffusa corrispondenza tra verso e unità sintattica, che sia frase o complemento, evidenziata soprattutto nelle riflessioni intorno all'enjambement, sia nella letteratura oitanica, anche romanzesca quando, come è il caso del *Roman de Horn*, non composta in *octosyllabes*,¹ sia nella letteratura in inglese medio fino all'altezza cronologica di *Horn Childe*.²

Infine, nel corso dell'indagine si cercherà di riportare quando possibile le tabelle contenenti i dati su cui si fonda l'analisi; tuttavia, qualora la tabella contenga un numero di righe o di colonne esorbitante, come purtroppo avviene nella maggior parte dei casi,

¹ Riguardo al *Roman de Horn*, scrive Pope: «Enjambment, in the sense of the absence of a sense-break between one line and the next and the presence of such a break in the interior of one of the lines, is rare in the Alexandrines of the chansons de geste. It is occasionally found in the work of clerkly writers such as Wace and Guernes de Pont-Sainte-Maxence, and Thomas's practice is akin to theirs»; M.K. Pope - T.W.B. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, Blackwell Publishers, Oxford 1964, pp. 27-28. Per quanto riguarda l'insieme della metrica francese, valgono come sintesi le considerazioni comparative di Abiker sulla differenza sintattica dell'*octosyllabe* rispetto al *decasyllabe* e all'alessandrino: «la relation entre le fil syntaxique et le fil métrique gagne en souplesse: avec la disparition de la césure, les rythmes du vers sont plus changeants, la proposition se dispose plus librement sur un ou plusieurs vers et s'accommode de l'hypotaxe, le couplet peut être brisé. La pulsion rythmique de la célébration collective est remplacée par des accents plus variés et nuancés, propres à la manière et aux modulations spécifiques d'une voix»; S. Abiker, *L'écho paradoxal: étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XIIè-XIVè siècles*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, Poitiers 2008, p. 374.

² Come scrive Minkova: «Until Chaucer experimented with the tetrameter, Middle English verse was end-stopped, meaning that each line-ending coincided with a major syntactic break – the end of a clause or phrase»; D. Minkova, *The Forms of Verse*, in P. Brown (ed.), *A Companion to Medieval English Literature and Culture, c.1350-c.1500*, Blackwell Publishers, Oxford 2007, pp. 176-195.

sarà indicato a testo il riferimento alla tabella senza inserirla; ogni tabella indicata lungo il capitolo – sia quelle riportate nel testo, sia quelle segnalate ma non riportate – è disponibile online nell'*Appendice* (<http://dx.doi.org/10.15168/11572_440410>).

3.1. *Modi del descrivere e trattatistica medievale*

Dal punto di vista linguistico-testuale e in senso lato, la descrizione identifica un'unità e un tipo ben preciso, ciò che è chiamato 'descrittivo' da Hamon,³ distinto da altri tipi testuali,⁴ e strutturato per attribuzione ('X ha come attributo Y'), la quale può realizzarsi tramite «predicazione, paragone, frase attributiva, epiteto, espansione dettagliata».⁵ La definizione qui riproposta, che mette a frutto le concettualizzazioni linguistiche, retoriche e semiotico-strutturali avanzate soprattutto nel secolo scorso, si attaglia a diversi fenomeni formali e offre dunque un ampio spazio di indagine nell'analisi stilistica del testo in sé. Tuttavia, per comprendere lo stilema concreto in rapporto alle categorie storiche in cui si è determinato,⁶ la definizione generale va collocata in un contesto,

³ Ph. Hamon, *Du descriptif*, Hachette supérieur, Paris 1993. Sulla tipologia testuale, una buona sintesi recente è all'interno di F. Sabatini - C. Camodeca, *Grammatica valenziale e tipi di testo*, Studi superiori 1319, Carocci, Roma 2022, pp. 58-60, dove si ripercorre la ripartizione canonica di Egon Werlich con la discussione che si è sviluppata attorno ad essa.

⁴ Da ricordare che Werlich identifica cinque tipi: descrittivo, narrativo, espositivo, argomentativo, prescrittivo. Si veda E. Werlich, *Typologie der Texte: Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1975.

⁵ Si confronti con la voce A. Zenone Inaudi, «descrizione», in G.L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 2004.

⁶ Per una sintetica ma efficace storia della descrizione dalla classicità fino al Medioevo, si veda la voce relativa dell'*Historisches Wörterbuch der Rhetorik*: A.W. Halsall, «Descriptio», in G. Kalivoda - H. Mayer - F.-H. Robling (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2: Bie-Eul, M. Niemeyer, Tübingen 1994, pp. 549-553.

come già si è detto; ecco che le *artes poetriae* di Mathieu de Vendôme e Geoffroi de Vinsauf⁷ offrono una ampia, per quanto non esaustiva, cristallizzazione del sentire estetico-retorico colto all'altezza del sec. XIII che può essere valida per l'universo letterario francese medievale e per le letterature da esso dipendenti, come il romanzo in inglese medio degli inizi.

Mathieu de Vendôme si occupa lungamente della descrizione, tanto che Faral afferma che «Matthieu considère la description comme l'objet suprême de la poésie»,⁸ dedicandovi i paragrafi 2 (centrato sull'epiteto) e da 38 a 118 (sulla descrizione e gli attributi) della prima parte della sua esposizione. Già da questa suddivisione si coglie l'accezione privilegiata dell'epiteto agli occhi di Mathieu de Vendôme, che in realtà pervade come categoria buona parte dei paragrafi fino a coincidere con la forma attuativa principale della descrizione, come chiarisce lo stesso trattatista quando esorta l'ascoltatore a non essere tratto in inganno dalla «vocalorum diversitas idem significantium, ut pro eodem accipiat colores operum, proprietates, epitheta et personae attributa» (*Ars versificatoria* I, 75). L'epiteto è «accidens alicui sustantivo attributum» (*Ars versificatoria* I, 2) e può essere positivo, negativo o indifferente. Gli esempi addotti per l'epiteto positivo e negativo sono particolarmente interessanti dal punto di vista delle versioni di Horn, dato che la scelta di «Telemachusque puer» come esempio positivo («quia exultat levitate puer») e opposto al negativo «Laertesque senex» (negativo «quia, teste Oratio, multa

⁷ Si adottano qui le edizioni delle *artes* di Geoffroi e Mathieu contenute in E. Faral (éd.), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Champion, Paris 1923. Per questa prima parte sulla descrizione, non considero John of Garland e la sua *Parisiana poetria* poiché non menziona il tratto stilistico se non fugacemente, inserendolo come Geoffroi e Mathieu tra gli strumenti dell'*amplificatio* (cfr. *Parisiana poetria*, IV, rr. 345-368, quasi interamente occupate dall'esempio e *Parisiana poetria*, VI, rr. 332-333); l'edizione di riferimento è T. Lawler (ed.) - Ioannes de Garlandia, *The Parisiana Poetria of John of Garland*, Yale University Press, New Haven CT - London 1974.

⁸ E. Faral (éd.), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, p. 76.

senem circumveniunt incommoda») non può non richiamare l'«Horn childe» che è pervasivo in *King Horn*⁹ e domina il titolo di *Horn Childe and Maiden Rimnild*. Altrettanto interessante è la consapevolezza che taluni nomi propri hanno in sé una funzione epitetica, «sunt quaedam epitheta, quae significatis ipsorum praecedentium nominum possunt sigillatim attribui» (*Ars versificatoria* I, 62), in forza di un sottotesto noto all'enciclopedia del lettore o ascoltatore.¹⁰ In linea generale, un personaggio deve essere connotato con un epiteto che richiami la sua caratteristica principale, «quod in ea prae ceteris dominatur» (*Ars versificatoria* I, 44), ma, per converso, lo stesso epiteto che può essere tipico di un certo ente può applicarsi anche ad altri enti (come il virgiliano «parcere subjectis et debellare superbos» usato per connotare un «pastor ecclesiasticus», cfr. *Ars versificatoria* I, 65).

Trattando la *descriptio*, è da notare come Mathieu sottolinei soprattutto gli *attributa personae*, gli elementi chiave nella descrizione di un individuo, la quale «debet observari et proprietas personarum, et diversitas proprietatum» (*Ars versificatoria* I, 41), ossia deve innanzitutto considerare alcune caratteristiche sociali particolarmente definitorie, come: condizione o status sociale, età, condizioni specifiche del genere femminile, professione, popolo di provenienza, città di provenienza (*Ars versificatoria* I, 42; sono poi gli «attributa extrinseca» elencati più avanti in *Ars versificatoria* I, 82). Che questa categorizzazione dell'individuo esulasse dalla mera retorica letteraria e traesse origine soprattutto da una concezione della persona come soggetto sociale lo si evince dalla naturalezza delle descrizioni che Horn offre di sé e dei

⁹ In tutti i testimoni: otto occorrenze in C, C 79, 118, 159, 247, 251, 1179, 1341, 1359; sette occorrenze in H, H 85, 160, 167, 213, 245, 253, 1369; ben sedici occorrenze in O, O 85, 119, 162, 169, 215, 238, 250, 258, 262, 433, 709, 780, 958, 1206, 1220, 1400.

¹⁰ «Amplius auditori intelligentia fideli memoriae studeat commendare, ut in praedictis descriptionibus per specialia nomina generalem intelligat disciplinam, ne diversum a mente scriptoris et sibi domesticum praesumat habere intellectum»; *Ars versificatoria* I, 60.

suoi compagni nel *Roman de Horn* qualora gli si chieda, secondo la formula, «cum as nun», «ki furent ti parent» e «el pais dunt est nez».¹¹ Mathieu distingue poi gli attributi che si convengono al genere femminile e quelli considerati virili; soprattutto, sottolinea come l'«*approbatio formae*» debba essere trattata ampiamente solo per il «femineo sexu», «in masculino vero parcius» (*Ars versificatoria* I, 67). Il trattatista ritorna alcuni paragrafi dopo sugli *attributa personae* per svilupparne una casistica definitoria. Specifica che essi sono undici: «nomen, natura, convictus, fortuna, habitus, studium, affectio, consilium, casus, facta, orationes» (*Ars versificatoria* I, 77), mutuati da Cicerone, *De inventione* I, 24-25.¹² I paragrafi che seguono sono dedicati all'esposizione di queste undici categorie,¹³ di cui è da segnalarsi, per la differenza rispetto al modello, il *nomen*, che in Mathieu indica il significato

¹¹ Cfr. nell'edizione critica i vv. 240-329, 2245-2269 e 2332-2356.

¹² L'importanza del *De inventione* nella precettistica letteraria medievale è assodata, come anche della *Rhetorica ad Erennium*; è da tenere in considerazione il volgarizzamento in francese di entrambe le opere del 1282 per mano di Jean d'Antioche, cfr. E. Guadagnini (a cura di) - Marcus Tullius Cicero - Jean d'Antioche, *La Rectorique de Ciceron tradotta da Jean d'Antioche: edizione e glossario*, Edizioni della Normale, Pisa 2009.

¹³ Offro una breve spiegazione qui delle diverse categorie: la *natura* indica la naturalità corporea, l'indole («anima») e l'insieme di attributi «extrinseca» corrispondenti, come si diceva sopra, a natali, patria, età, coniugazione, sesso; il *convictu* indica le abitudini ricevute dall'educazione, dunque per imitazione; la *fortuna* indica lo status sociale e in generale la situazione in cui versa il soggetto descritto; l'*habitus* si distingue dal *convictu* in quanto indica un'abitudine o una capacità sviluppata tramite costante applicazione; lo *studium* indica ciò che oggi definiremmo come 'passione', qualcosa, che sollecitando la volontà – ciò che distingue *studium* e *habitus* –, fa impegnare tempo ed energie assiduamente; l'*affectio* è l'espressione dell'emotività contingente, sia nelle concettualizzazioni mentali, sia nelle sue manifestazioni esteriori; il *consilium* è la saggezza; il *casus*, ossia il destino che tocca a un individuo nella sua espressione evenemenziale, i 'fatti fatali' che toccano la storia di un soggetto (distinguenendosi così dalla *fortuna* che limita il suo campo alla sola persona del soggetto); il *factum* indica un'azione fisica e dai connotati bellici («per quod aliquid de persona intimatur», *Ars versificatoria* I, 91) in cui il soggetto è versato; similmente, l'*oratio* indica l'abilità suasoria dell'individuo.

del nome personale: questo, sul modello che informa le *Etimologie* di Isidoro,¹⁴ può adombrare il destino di un essere o un suo tratto distintivo, come vediamo anche in *King Horn*, vv. 211-222 dell'edizione critica. In questa lista, sono chiaramente distinte la descrizione riguardante attributi esteriori e quella concernente l'animo, definite altrove come «*descriptio superficialis*» (di fatto coincidente con l'*effictio*) e «*descriptio intrinseca*» (*Ars versificatoria* I, 74), richiamando nella sostanza la distinzione della *Rhetorica ad Herennium* tra *effictio* e *notatio*.¹⁵ Guardando poi al numero di *attributa* che ineriscono agli usi, alle capacità (*convictus, habitus, studium, facta, orationes*) e all'attività pratica del soggetto descritto, si coglie il valore definitorio per Horn anche di elementi che parrebbero in prima istanza narrativi o finalizzati a tratteggiare dei costumi cortesi, come le elencazioni di insegnamenti impartitigli dal siniscalco in tutte le versioni:¹⁶ secondo la categoria del *convictus*, esse descrivono l'eroe tanto quanto le similitudini e gli elogi delle sue qualità fisiche e mentali. Se, come si è visto, la *descriptio* coincide in buona parte della sua trattazione con la descrizione di un individuo, Mathieu de Vendôme si occupa anche della descrizione di eventi e azioni (letteralmente,

¹⁴ Citate esplicitamente da Matteo; un esempio è in *Ars versificatoria* III, 3. Sul principio etimologico come categoria concettuale del Medioevo, si confronti con l'ancora oggi valido capitolo *L'etimologia come forma di pensiero* in E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1993, pp. 553-560.

¹⁵ «*Effictio est cum exprimitur atque effingitur verbis corporis cuiuspian forma quoad satis sit ad intellegendum, hoc modo: "Hunc, iudices, dico, rubrum, brevem, incurvum, canum, subcrispum, caesium, cui sane magna est in mento cicatrix, si quo modo potest vobis in memoriam redire."* Habet haec exornatio cum utilitatem si quem velis demonstrare, tum venustatem si breviter et dilucide facta est. | L. *Notatio est cum alicuius natura certis describitur signis, quae, sicuti notae quae, naturae sunt adtributa*»; *Rhetorica ad Herennium*, IV, 49-50. Per la *Rhetorica*, l'edizione di riferimento qui adottata è quella di H. Caplan (ed.), *Rhetorica ad Herennium*, Harvard University Press, Cambridge MA 1954.

¹⁶ Cfr. *Roman de Horn*, ed. critica, vv. 369-381; *King Horn*, ed. critica, vv. 233-248; *Horn Childe*, ed. critica, vv. 272-288.

«aliquis vel aliqua tamquam reus vel rea in causam protrahitur») nei paragrafi da 93 a 113, definiti *negotia*. Gli attributi dei *negotia* sono nove: molti hanno un nome ancor oggi didascalico (*summa facti, causa facti, ante rem, cum re, post rem, tempus, locus*); dei restanti, la *facultas faciendi* indica la facilità o difficoltà a compiere l'azione, mentre la *qualitas facti* coincide con una valutazione assiologica dell'evento o azione. Secondo la mentalità prototipica di queste *artes*,¹⁷ Mathieu si dilunga in esempi concreti tratti dalla letteratura latina, che tuttavia non aggiungono elementi nuovi alle sue prescrizioni tecniche.

Passando a Geoffroi de Vinsauf, questi nella sua *Poetria nova* dedica pochi versi alla *descriptio* in quanto tale, ma tali da incidere profondamente nella moderna ricezione della retorica descrittoria medievale. In particolare, sono noti i vv. 554-667, nella parte dedicata all'*amplificatio*, ossia l'insieme degli strumenti retorici propri di uno stile ricco, asiatico, tendente all'ampoloso. Il dettaglio è rilevante, se si confronta con *Ars versificatoria* I, 118, dove Mathieu de Vendôme si oppone alla prolissità nell'esposizione, «ne prolixitas, fastidii puerpera, deliciosas aures praesumat infestare». Invece, per Geoffroi la descrizione si colloca in questa 'tendenza al dire', come ribadito anche nel *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, dove infatti l'ipotiposi appare sempre collocata nella parte dedicata all'*amplificatio* (*Documentum* II, 2, 3-10) e, per converso, viene esplicitamente indicata come opposta all'*abbreviatio*, lo stile conciso, per ottenere il quale «vitanda sunt omnia illa quae prolixitatem inducant, scilicet descriptiones, circumlocutiones, et cetera quae praemissa sunt». Ad ogni modo, è nella *Poetria* che Geoffroi offre le informazioni più dettagliate sulla retorica del descrivere. Qui il trattatista espone la tecnica dell'*effictio* come ipotiposi discendente

¹⁷ Sull'argomento rimando a D. Kelly, *The Medieval Art of Poetry and Prose: The Scope of Instruction and the Uses of Models*, in S.D. Troyan (ed.), *Medieval Rhetoric: A Casebook*, Routledge, Taylor & Francis Ltd., New York 2004, pp. 1-24.

«a summo capitis ... ad ipsam radicem» (*Poetria nova*, vv. 598-599), dettagliata nella sua fenomenologia tramite gli esempi adottati, come nota anche Faral.¹⁸ A questi versi fondamentali per importanza vanno aggiunti i vv. 1238-1240, occupati da una breve sintesi della descrizione, e i vv. 1257-1261 dedicati all'*imago*, un paragone fisico («collatio facta formae cum simili forma») svolto tramite metafora («sub imagine recta»), all'*effictio*, tratteggiata qui in sintesi, e alla *notatio*, ossia una raffigurazione di dettagli significativi:

- 1230 Sunt autem flores, quibus est sententia vocum
Florida, quos omnes claudio brevitate sub ista.
- 1232 Quando coloratur sententia, sic operatur:
- 1238 Resque secuturas etiam *describit* et illas
Quae possent ex re dicta contingere: quadam
- 1240 Cum gravitate tamen dilucidat omnia plane.
- 1257 [...] Dictos vel omitto colores
Et color accedit alius, collatio facta
Formae cum simili forma sub *imagine* recta.
- 1260 Sive color vicinus ei, cum corporis ipsam,
In quantum satis est, *effingo* vel exprimo formam.
Deinde quasi quasdam *notulas*, certissima signa,
Pono, quibus quae sit hominis natura patenter
- 1264 Describo: color iste magis meliusque colorat.

Ho segnalato in corsivo i richiami lessicali che esplicitano le nozioni retoriche elencate in questi versi. Come si legge, il fine della descrizione nella sintesi di Geoffroi è essenzialmente delucidante, distanziandosi così dalla precettistica ciceroniana legata alle funzioni oratorie. Tuttavia, la memoria del *De inventione* riappare chiaramente ai vv. 1842-1852, dove Geoffroi ribadisce gli *attributa* dettagliati da Mathieu de Vendôme.

¹⁸ «Ainsi arrêtée dans ses éléments constitutifs, la description l'est aussi dans l'ordre de ses parties. Sur le plan qu'il convient d'y observer, nos auteurs ne formulent pas de préceptes. Mais l'étude des exemples qu'ils proposent supplée a ce manque»; E. Faral (éd.), *Les arts poétiques du XIIIe et du XIIIe siècle*, 1923, pp. 79-80.

Descriptio figurae, epitheta, attributa ciceroniani, *effictio* e *amplificatio*: queste le categorie che affiorano come coordinate della logica medievale colta nel descrivere. Un uso che si applica in primo luogo e soprattutto all'illustrazione di uomini e donne, così che il contenuto attributivo dell'epiteto si circoscrive in alcune categorie, desunte dalla retorica classica (con particolare risalto dato al *De inventione*), che riguardano essenzialmente l'essere umano o gli eventi – oltre a queste due specie, troviamo solo un esempio di fugace descrizione paesaggistica offerto da Geoffroi de Vinsauf in *Documentum*, II, 2, 9. All'interno del sistema delineato si colloca la tecnica caratteristica dell'*effictio*, applicata in primo luogo al genere femminile, come specificano sia Geoffroi, tramite gli esempi che adduce, sia Mathieu de Vendôme, quando afferma che una descrizione dettagliata o amplificata dell'apparenza esteriore si addice soprattutto alle donne. A fronte del rischio di una sovraimpressione di categorie retoriche attuali, conforta la sostanziale congruenza dei concetti moderni di epiteto e di descrizione: prendendo a modello Bice Mortara Garavelli, l'epiteto è ancor oggi definito come «un aggettivo, un nome o una locuzione 'aggiunti' a un altro nome per qualificarlo», mentre per la descrizione, ritorna, nel ritrarre personaggi, scene o oggetti, la necessità di «metterne in luce i particolari caratterizzanti, per concentrare su di essi l'immaginazione dell'ascoltatore». ¹⁹ Le categorie desunte dalle *artes* sono da tenersi in conto nel momento in cui si voglia qualificare e interpretare i dati reperibili nelle tre versioni della storia di Horn. Non come norme: sono latine sia la lingua di riferimento, sia le fonti usate a prototipo dai due trattatisti, così che sarebbe una

¹⁹ Si veda B. Mortara Garavelli, *Il parlar figurato: manualletto di figure retoriche*, Laterza, Roma - Bari 2017⁵. In particolare, rimane fondamentale la specificazione di Garavelli a p. 99 che «la nostra descrizione dirà ciò che il nostro occhio è stato capace di vedere» (corsivi suoi); un commento che vale sia per posizionare la descrizione come realizzata nelle tre versioni della storia di Horn, sia per posizionare la precettistica medievale, sia per posizionare la nostra percezione del fenomeno.

forzatura il mutuare pari pari i precetti delle *artes* come fossero condivisi interamente dalla letteratura volgare. Invece, è ragionevole ritenere che, qualora queste categorie corrispondano a usi riscontrabili nelle tre versioni, esse divengano indizio di una formazione clericale operante nello stile delle tre opere, oppure dell'assorbimento degli ideali retorici classici da parte della letteratura anglonormanna o medio inglese.

3.2. *La descrizione nel Roman de Horn*

Poste queste premesse d'ordine generale, sull'uso descrittivo delle tre versioni molto è stato detto, in particolare per il *Roman de Horn*. Nauss, suggerendo che nel *Roman de Horn* prevalga una tendenza all'espressione diretta, pare quasi riecheggiare le parole di Geoffroi sulla *amplificatio*; così anche Söderhjelm quando scrive che Thomas predilige una descrizione concreta e dettagliata. Inoltre, è significativo che gli unici elementi di natura allusiva identificati dallo studioso siano degli epiteti. Alla luce dell'importanza che rivestono per Mathieu de Vendôme, su questi ultimi è opportuno soffermarsi. Innanzitutto, l'epiteto offre una casistica in parte indagabile su basi quantitative: una forma facilmente individuabile è infatti quella corrispondente ad attributi realizzati secondo alcuni schemi sintattici caratteristici che coinvolgono almeno un aggettivo. Tra questi, i due principali sono l'aggettivo sostantivato, probabilmente la forma aurea dell'epiteto, offrendo una effettiva identificazione tra ente e attributo, secondo il *pattern* articolo + aggettivo - referente (sostantivale)²⁰ e l'aggettivo con

²⁰ I *patterns* sono identificati da una serie di elementi definenti lo schema in presenza (indicati con un + o nessun simbolo se corrispondenti al primo elemento della serie) e da elementi definenti lo schema in assenza (indicati con un -). Per esempio: l'aggettivo sostantivato richiede un articolo e un aggettivo vicini, senza un sostantivo a cui l'aggettivo si riferisca; ciò si traduce in uno schema generale articolo (definente in presenza) + aggettivo (definente in presenza) - sostantivo (definente in assenza). Si tratta chiaramente di una

chiara funzione attributiva (il francese *adjectif épithète*), con gli schemi articolo + aggettivo + referente o preposizione (articolata) + aggettivo + referente; più attenzione richiedono gli aggettivi in posizione predicativa (articolo/preposizione + referente + aggettivo), in quanto forma deviante (con anastrofe) rispetto agli usi prosastici comuni del francese antico,²¹ ma la cui posizione può essere l'esito di un adeguamento alle esigenze del metro – in altre parole, devono essere valutati caso per caso. Nella raccolta dati bisogna prestare attenzione agli aggettivi semanticamente irrilevanti, come nel caso di possessivi, numerali o dimostrativi, poiché tendenzialmente questi non danno luogo a epiteti (ed è il caso dei testimoni del *Roman de Horn*); il risultato della selezione è definibile come l'insieme degli aggettivi con valore qualificativo, dove la qualificazione è intesa secondo un significato semantico e non grammaticale. Invece, nel caso della posizione predicativa dell'aggettivo, il rilievo offerto dall'anastrofe renderebbe comunque significativa l'eventuale occorrenza, così come nella sostantivazione dell'aggettivo; tuttavia, come si può osservare dai dati

semplificazione (non necessariamente un eventuale sostantivo referente si trova immediatamente dopo l'articolo) che tuttavia offre un censimento già abbastanza preciso e da cui è facile espungere poi le poche occorrenze non valide. Si indicano invece tra parentesi quadre eventuali sottocategorie da escludersi per un elemento definente in presenza, come nel caso degli epiteti secondo lo schema articolo + aggettivo + sostantivo, dove non si vuole tener conto delle occorrenze in cui l'aggettivo sia dimostrativo, possessivo o numerale (per esempio, nel *Roman de Horn* l'espressione del v. 2477 *un sun uallet* non presenta epiteti, come neanche *le premier chalenige* del v. 3248): in questo caso, lo schema sarà rappresentato come articolo + aggettivo [- agg. poss., - agg. num., - agg. dim.] + sostantivo.

²¹ «En AF, dans les textes en prose l'adjectif épithète est couramment placé avant le nom : le déterminant précède le déterminé. Est-ce sous l'influence germanique? Est-ce une survivance du latin où l'adjectif précédait le substantif lorsqu'il lui était étroitement uni comme épithète (*pulchra domus*)? Quoi qu'il en soit, le fait de placer l'adjectif avant le nom est un usage très répandu qui n'implique aucune mise en relief particulière. En revanche, la postposition de l'adjectif est un tour expressif qui détache l'adjectif»; Ph. Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, Bière, Bordeaux 1988³, pp. 118-119.

raccolti, nessuno dei testimoni presenta combinazioni simili. Si sono dunque identificati cinque schemi sintattici utili a censire gli epiteti nel testo: le occorrenze di ciascuno di questi sono rappresentante rispettivamente in:

- *Tab. 3.1* (art. det., art. indet., agg. dim. + aggettivo [- agg. poss., - agg. num., - agg. dim.] - sostantivo);
- *Tab. 3.2* (art. det., art. indet., agg. dim. + aggettivo [- agg. poss., - agg. num., - agg. dim.] + sostantivo);
- *Tab. 3.3* (prep. + aggettivo [- agg. poss., - agg. num., - agg. dim.] - sostantivo);
- *Tab. 3.4* (art. det., art. indet., agg. dim. + sostantivo + aggettivo);
- *Tab. 3.5* (prep. + sostantivo + aggettivo).

Confrontando le occorrenze con aggettivo in posizione attributiva e quelle con aggettivo in posizione predicativa, è evidente la similarità nel numero di occorrenze dei due tipi quando introdotte da articolo, che compaiono mediamente in un 3% di versi per ogni testimone, mentre una leggera divaricazione si osserva per le occorrenze introdotte da preposizione; il dato indica l'influenza esercitata dal metro sulla disposizione degli elementi nel verso. Similmente, si era già richiamata la sottolineatura di Nauss sul numero ridotto di epiteti denotativi, come C 630 *cel uaillant orfenin* riferito a Horn: i dati di *Tab. 3.2, 3.3, 3.4 e 3.5* confermano questa valutazione, con le due eccezioni offerte dal sintagma formulare *le bon rei*, che si presenta con una frequenza elevata ed è sempre usato come attributo di Aaluf (vv. 169, 2362) o Hunlaf (vv. 407, 1873, 3692, 3850), e dalle formule indirette per Dio.²² Tuttavia, si osserva una maggior frequenza di epiteti denotativi

²² Queste ultime si presentano con alcune variazioni di frequenza a seconda del testimone: in C troviamo in ordine di frequenza *le rei omnipotent* (due occorrenze), *le pere esperital* (due occorrenze), *le sire sovereign* (due occorrenze), *le sire esperital* (una occorrenza), *le rei esperital* (una occorrenza), *le rei hal-tisme* (una occorrenza); in O *le sire esperital* (due occorrenze), *le rei esperital* (due occorrenze), *le sire omnipotent* (una occorrenza), *cel rei halçur* (una oc-

con aggettivo in posizione predicativa, nonché una maggiore lunghezza di questi, tendenzialmente prossima o corrispondente alla misura dell'emistichio con cesura maschile di sesta (quasi tutte le formule per indicare Dio coincidono con tale misura). Il dato suggerisce la maggior salienza retorica agli occhi di Thomas dell'aggettivo in posizione predicativa, nonostante la distribuzione di frequenza simile a quella dell'aggettivo in posizione attributiva.

Analizzando con più attenzione i dati di *Tab. 3.1*, si osserva tra le forme sostantivate un prevalere di *gentil* (vv. 565, 590, 785, 867, 871 O e non C, 3307, 4940), riferito quattro volte su sette a Rigmel (vv. 565, 590, 867, 3307) e *pru* (vv. 390, 674 in C e non O, 871 in O e non C, 1980, 2222, 3204, 4383, 4572, 4887), ma in generale tutti afferenti a campi semantici affini, legati all'apprezzamento sociale (*gentil*, *pru*, *leal*, *alose*, *loed*, *honuré*) o comunque a qualità positive (*bel*, *lé*, *sené*, *enseigné*, *puissant*), ciò che è correlativo logico del loro essere epiteti riferiti a personaggi di segno positivo (Horn, Rigmel, parenti di Horn, Dio). Tra questi, è innanzitutto interessante la frequenza di *gentil*, che concorda con l'importanza riconosciuta nell'opera al contesto sociale e con il *craze for genealogies* sottolineato da Pope, ossia la percepibile esigenza di Thomas di almeno accennare «chi fuor li maggior sui» per ogni personaggio di un qualche rilievo nel racconto (i due casi più lampanti sono il riferimento al padre della damigella Herselot e in C alla parentela di un pagano, Turlin de Tabarine, entrambi dettagliati eppure senza il minimo impatto diegetico; cfr. vv. 502-507 e 1664-1665). Il peso del contesto sociale nel definire gli attori nella vicenda è già stato meglio evidenziato nell'articolo, sempre di Pope, sui titoli onorifici adoperati in *Horn*²³ e si è già detto quanto esso determini la

correnza), *le rei haltisme* (una occorrenza), *le rei omnipotent* (una occorrenza); in H *le rei omnipotent* (una occorrenza).

²³ M.K. Pope, *Titles of respect in the romance of Horn*, in s.e., *Studies in Romance philology and French literature presented to John Orr by pupils, colleagues and friends*, Manchester University Press, Manchester 1953, pp. 226-231.

descrizione dell'individuo secondo le categorie riscontrabili nelle *artes*. Tuttavia, è forse l'aggettivo *pru* a richiedere un'attenzione più specifica, traendo spunto da alcune considerazioni dell'editrice del *Roman de Horn*. Pope notava infatti:

The account we are given is not, however, entirely laudatory, for Thomas recognizes in him one fundamental defect, excessive pride, and traces its development. It is pride that lies at the basis of his masterful attitude to Rigmel and of his stubborn refusal to take the oath demanded by Hunlaf; it inspires the self-sufficiency that dispenses with the need for prayer in combat [...]; in his youth it is masked by his modest hearing (ll. 397-400, 926-7, 2802), but it is recognized by Rigmel, who prays God to preserve him from its ill effects (ll. 1262-5), and with unchecked success it becomes a 'roiste fierté' (l. 1765) which inspires fear in the hearts not only of his enemies but also of his followers (ll. 4574-6).²⁴

L'interpretazione di Pope è fondata soprattutto sui punti di vista interni al testo come quello esplicitato da Rigmel (vv. 1262-1265) o da Hunlaf (vv. 2088-2096), due personaggi che impiegano *pru* accompagnando il termine in un caso con *orguillus* e nell'altro con *surquidant*. Nonostante questo, il nesso tra un'idea di superbia e l'aggettivo *pru* parrebbe confermato a posteriori anche dalla similitudine proverbiale scozzese attestata da Walter Oliver a inizio Novecento (*prud as King Whurn*)²⁵ e che fa di Horn un orgoglioso per antonomasia. Questa lettura della fierezza di Horn come *attributum personae* negativo non si riduce agli aggettivi *orguillus*, *surquidant* e *pru* e coinvolge anche la *roiste fierté* notata da Pope e in generale l'aggettivo *fer* (la cui unica forma sostantivata, come si vede in *Tab. 3.1*, è riferita ad Aaluf, il padre di Horn). Può dunque essere opportuno osservare le occorrenze dei tre aggettivi e del sostantivo derivato da *fer*. Iniziando da *orguillus* e *surquidant*, riporto qui la lista delle occorrenze dei due termini, declinati in forma di aggettivo o sostantivo:

²⁴ M.K. Pope - T.B.W. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, pp. 15.

²⁵ W. Oliver, *King Horn and Suddene*, «Publications of the Modern Language Association of America», 46, n. 1 (1931), pp. 102-114.

Tab. 3.6 - Occorrenze di |*orguillus*| e |*surquidant*|
nei testimoni del *Roman de Horn*

	C	O	H
v. 397	Mes pur coe n iert de plus en nul sen orguille;		
v. 847	& par orguil de sei en face ceilement;	& par orguil d sei facet encelement;	
v. 884	cum cist surquide m ad ki se fet seneschal;	Cum cil surquidet mad ki se fet seneschal;	
v. 926	Il ne mostra uers nul ne orguil ne feintise;	Il ne mustrot vers nul n orguil ne cointise;	
v. 1254	Purquei uousistes tiel cel orgoillus furmeR;	Purquei uolsistes vus cel orguillus furmer;	
v. 1262	Quant uus tiel l auez fait ne l lessez orgoilleR;	Quant vus tel l auet fet ne l leissez orguiler;	
v. 1265	Ne lessez par orgoil ke il perde sun pris;	Ne lessez par orguil k il perdet sun pris;	
v. 1313	Freres erent Rodmund un rei de surquidance;	Freres eren Rodmund un rei de surquidance;	
v. 1323	Kar cist uindrent od ost d orguil e de bobaunce;	Kar ices uindrent dunc d orguillus ost bobance;	
v. 1329	Feluns & surquidez de bataille adure;	Fel si e surquidet de bataiile adurez;	
v. 1399	Le grant orgoil qu il ont del tut lur abatrom;	Le gran orguil k il unt trestut abatrum;	
v. 1613	Pur itant gisent si par mut grant surquidéé;	Paritant gisent sicume gent surquidee;	Par itant gisent cil cum gent surquidee;
v. 2088	Vassal coe dit li reis ne m alez surqueraunt;	Uassal co dit li reis ne malez surquerant;	VAssal coe dit li reis ne m alez surquerant;
v. 2595	& mut se uet uantant par grant surquiderie;		E mut s en va uantant par grant surquiderie;
v. 2604	La hunte ke m ad fet cist uassaus surquidaunt;		La hunte ke m a fait cil vassal surquidant;
v. 2648	cum uus uengerez bien l orguil & buffei;		Cum uus me uengerez del orgoil e del buffei;
v. 2772	Kar si l plus en ioast sereit surquiderie;		Kar si l iuast plus coe sereit surquiderie;

	C	O	H
v. 2920	A terre s en issent fors grant orgoil demenant;		& a terre issent fors grant orguil demenant;
v. 2950	cum uus ai ci cunte mut orgoillusement;		Cum uus ai ci cunte mut orguillusement;
v. 2970	Al semblant que ioe ui orgoillus est & fieR;		Al semblant ke ioe uei orgoillus e fier;
v. 2989	Rollac uint deuant els surquide & preisaunt;		ROllac uint deuant eus surquide e preisant;
v. 2992	Issi par grant orgoil sun message iert disant;		Issi par orgoil sun message ert disant;
v. 3013	Que amdui se cumbatront al sorquide tirant;		Andoi se cumbateront al surquide tyrant;
v. 3065	De parler orgoillus & fol & surquide;		& de parler si orgoillus e si fier surquidez;
v. 3169	En orgoil de rankur si n est plus efforcez;		En orguil de rancur si n est plus esforcez;
v. 3236	Ki sunt mut orgoillus & de ieste saluage;		Si sunt mut orgoillus e de geste saluage;
v. 3268	Kar li rei sunt uaillant mut orgoillus & fieR;		Kar les Reis sunt uaillant mut orgoillus e fier;
v. 3808	Ioe ne l lais par orgoill ne pur autre fieror;		Ioe ne l lais pur orgoil ne pur autre ferur;
v. 4687		Paen uienent seur cum gent surquidee;	

Come si può leggere, le uniche occorrenze in cui un derivato di *orguil* o *surquidance* viene attribuito a Horn sono le rimostranze sopra menzionate di Rigmel e Hunlaf. Altrimenti, il narratore usa questi attributi solo per connotare i saraceni e il possente vassallo di Guffier, figlio del re d'Irlanda. Sulla co-occorrenza frequente di *orguil* e *fierté* si vedrà più avanti: basti qui trattenere quattro informazioni, ossia che i termini sono impiegati in maniera coerente fra i tre testimoni principali, che essi effettivamente hanno valenza negativa, ma anche che sono applicati diversamente a seconda del locutore e che la voce del narratore non li attribuisce mai a Horn.

Per *|pru|*, è opportuno guardare prima alle forme sostantivate, considerando la loro alta frequenza e il fatto che sono forme con probabile valore epitetico:

Tab. 3.7 - Occorrenze di art. det., art. indet.,
agg. dim. + |*pru*| - sostantivo

	C	O	H
v. 390	Mes sur tuz ot le pris horn li pruz li sene	Mes sur tuz ot horn le pris li pruz et li loed	
v. 674	Par cestui k el fereit de horn le pruz sene	Par cestui kele frat envers horn le loet	
v. 871	Horn li bons e li beaus od beaute alumée	Horn li proz li gentil od la belte mirée	
v. 1980	Apres s en torna horn li pruz e li leal	Apres sen turnat horn li pruz et li leal	APres s en torna horn li preuz e li leal
v. 2222	Entretant horn li pruz tuz lur chemins teneit	Entritant horn li pruz tut lur chemin teneit	Entreitant horn le preuz lur chemin teneit
v. 3204	Quant Gudmod l ad ueu li prouz e leal		Kant Godmod ot coe veu li preuz e li leal
v. 4383	Horn li proz pur autre ki ne uaut la meite		
v. 4572	Lors se lieue en estant horn li pruz e li bieR		
v. 4887		Horn li pruz est uenu par ki aurum honoR	

Almeno due sono i fenomeni che saltano all'occhio. Innanzitutto, l'uso delle dittologie *pru + sené* e *pru + loé* che oppongono C e O e di *pru + leal* che appare in tutti i testimoni, nonché in generale l'uso dell'aggettivo in *dicola*, eccezion fatta per i vv. 2222 e 4887; in secondo luogo, l'assenza di *pru* in O 674 (v. 674 dell'ed. critica) e in C 778 (v. 871 dell'ed. critica). L'uso condiviso da tutti i testimoni di collocare *pru* in prossimità di altri aggettivi spinge a interpretare l'attributo come parte di una dittologia uniforme (confermata anche da versi come O 4887, dove Horn è *pru* e insieme fonte di onore), poiché un uso ossimorico degli aggettivi implicherebbe una ragione stilistica soggiacente che qui non è dato reperire. Guardando ai contesti dei versi, vediamo che l'elemento dominante è la *majestas* di Horn. Essa si esprime in una costante posizione di superiorità rispetto ai compagni, ai sudditi o ad altri termini di paragone (vv. 390, 674, 2222, 4575), anche rispetto ad

abitudini disonorevoli (v. 1980); talora la superiorità si riafferma nella circostanza specifica per ribadire il destino regale del protagonista (vv. 3204 e 4887). Questa *majestas* presenta diversi tratti simili alla *demesure* rolandiana, specialmente nell'assenza di compromessi, quindi non stupisce che nella ricezione possa aver dato adito a interpretazioni negative. Tuttavia, la lettura sostanzialmente positiva dell'attributo all'interno dell'opera e in ricezione ha una conferma ulteriore nella variante che oppone O e C, dove C presenta *pruz sene* in luogo del *loet* di O. Considerando che O è testimone deteriore (pur essendo anteriore il manoscritto) e considerando la corrispondenza che pare instaurarsi tra il *pru* + *sené* di C e *pru* + *loé* di O, il mutamento sembra confermare una relazione soggiacente tra *pru*, *sené* e *loé* che è poco probabile non implichi una condivisione semantica. Ciò supporta una lettura in chiave pienamente encomiastica di *pru*, in accordo con il significato che attribuiscono al termine sia l'AND, sia il Dictionnaire du Moyen Français (DMF), sia il Godefroy.²⁶

Questa interpretazione di *pru* è confermata anche da un censimento completo delle occorrenze, segnalate in *Tab.* 3.8. Il termine appare usato esclusivamente come attributo di segno positivo e questo è verificabile sia quando l'aggettivo è applicato a Horn,²⁷ sia quando è applicato ad altri guerrieri cristiani. Una prova a supporto di tale interpretazione è fornita dagli aggettivi con cui si accompagna *pru*: *sené* (C 295 e 591), *gentil* o *gens* (v. 3614 e O 871, ma è assimilabile anche il *de grant nobilitez* del v. 2133 dell'ed. critica), *leal* (vv. 1980 e 3240), *bon* (v. 259 e 1771, C 2102 e H 1812), *vaillant* (v. 2089, con la variante *cumbatant* di O 2089, e v. 2802), *corteis* (v. 2802), *bel* (C 1689 e C 3547, può essere as-

²⁶ Nell'AND si legge, alla voce *pru*, «worthy, brave, wise, honourable, good; in essence, a generic term used to express the idealized positive characteristics of an individual, frequently a knight»; nel DMF, alla voce *preux*, «vaillant, courageux, valeureux, qui a de grandes qualités chevaleresques; noble»; nel Godefroy, alla voce *preu*, «sage, vaillant», con un gran numero di occorrenze a seguire.

²⁷ Anche nel contesto sostanzialmente negativo dei vv. 2088-2091.

similabile anche O 871 *od la belté miréé*), *bier* (v. 4572). Le sole eccezioni sono H 1795 (v. 3252 dell'ed. critica), dove il termine connota negativamente un pagano indicandone la tracotanza (avvicinabile in questo senso a *surquidant*), e i due casi di O 4771 e 4788, dove il termine connota il re saraceno Rodmun. Queste ultime due occorrenze sono di particolare interesse, perché in ambo i casi l'attributo è ragionevolmente interpretabile come una lode del re avversario di Horn. Questa apparente eccezione in realtà si accorda bene con il fatto che Rodmun, pur essendo il principale antagonista, è anche colui che ha avuto pietà del giovane eroe ed è inoltre l'unico pagano di cui viene suggerita la possibilità di conversione cristiana (vv. 4825-4828). Il dato è importante, perché insignisce l'aggettivo *pru* di una qualità *super partes*, assoluta, che non segue una scala valoriale vincolata al credo religioso.²⁸

Fuori dal *Roman de Horn*, è un fatto prevedibile, ma non di poco conto, l'uso di accompagnare *|pru|* (o *|pro|* oppure *|preux|*), secondo la forma base corrispondente nei testi lemmatizzati della BFM) con aggettivi diversi a seconda del genere del testo e del periodo di composizione. Nelle *chanson de geste*, come il *Roland*, la *Chanson de Guillaume*, il *Gormont et Isembart*, *Ami et Amile*, *Fouke le fitz Waryn* e *Otinél*, il termine si trova accompagnato da *gentil* (*Roland* v. 176, *Ami et Amile* vv. 55, 2759, 2790), *sage* o *sené* (*Roland* v. 3691, *Eracle* v. 5588, *Guillaume* v. 3637, *Ami et Amile* v. 1088, con l'eccezione significativa della nota antitesi del *Roland*, v. 1093 «Rollant est proz e Oliver est sage»), *fort* (*Guillaume* v. 1870), *hardiz* (*Guillaume* v. 2340, *Ami et Amile* v. 468).

²⁸ Per un confronto con personaggi esterni al *Roman de Horn*, si può guardare alla descrizione dell'emiro Baligante nella *Chanson de Roland* ai vv. 3155-3164, che termina con «Deus! Quel baron, s'oust chrestienté!». Ad ogni modo, la relativa capacità di empatia verso la tradizionale parte avversa compare anche in altri punti del romanzo. In particolare, è da segnalare il v. 1722, che probabilmente ha in C la sua versione corretta: riferendosi al massacro degli invasori saraceni, Thomas commenta che «a meinte paene en fu iloc l'amur tolue». Che questa *lectio difficilior* ponesse un problema concettuale per i lettori lo confermano le varianti di O 1721 («A meinte iloc fud s'amur adunc tolue») e ancor più di H 271 («A meinte bele dame fu ilोक s'amur tolue»).

Similmente si osserva nelle cronache come l'*Estoire des Engleis* o la cronaca di Jordan Fantosme, nei testi di forte ispirazione cronachistica come il *Brut* di Wace o anche i più religiosi *Voyage de Saint Brendan* e la vita di san Thomas Becket di Guernes de Pont-Sainte-Maxence, dove ricorrono gli stessi aggettivi, anzi, li si combina frequentemente (per esempio, *Estoire des Engleis* v. 3459 «li proiz li sages li gentilz» o *Chronique* v. 983 «proz hardiz e sage»). Tuttavia, per ambo i generi, si osserva nei testi più tardi (*Ami et Amile*, la *Chronique des Ducs de Normandie* di Benoit de Saint-Maure o anche il *Brut* anonimo edito da Bell) la presenza di altri aggettivi ad accompagnare *pru* e che pertengono ad ambiti differenti, come *bel* (*Chronique* v. 3489) o *corteis* (*Ami et Amile* v. 2595, *Chronique* v. 2455). Questi aggettivi, slegati dalla prodezza armata e che invece trasmettono un ideale estetico prima che militare, prendono il sopravvento nelle opere degli anni successivi, nei *lais* e nei romanzi: in Marie de France (eloquente il v. 98 del *lai* di *Yonec*, dove la fanciulla di cui Yonec si innamora descrive i cavalieri ideali come «beaus e curteis pruz e vaillanz», così come il v. 6 del *lai* di *Eliduc* «pruz e curteis hardi et fier»), già in Benoit de Saint-Maure (e *Roman de Thèbes*, v. 9428 «bele et bonne corteis et prouz», riferito a Giunone), in Chrétien, dove prolifera il sostantivo *prodome*, fenomeno significativo per lo spostamento di *attributum* ciceroniano da *factum* a *natura* (si confronti con il *Conte du Graal* dove *prodome* ha numerosissime attestazioni), anche nel *Tristan* di Thomas, dove ancora connota delle fanciulle (v. 1248, «d'enseignez de pruz e de bels») e nel *Roman de toute chevalerie*, in particolare ai vv. 534-535 «Bels esteit e hardiz mult pruz e legers / Mult bien portant armes orgoillus e fiers». È solo una parziale eccezione il *Roman d'Enéas*, dove le uniche co-occorrenze di *pru* e *bel*, articolate in dittologia formulare, sono però riferite a Camilla (vv. 7246 «qui tant ert pruz et tant ert bele» e 7664 «qui molt fu pruz et molt fu belle», dove il primo *bele* rima con *damoisele* e il secondo con *pucele*). L'interesse in questo piccolo censimento sta nella conferma di una tradizione letteraria di dittologie o gruppi aggettivali che si ripresentano anche in *Horn*

e nella diacronia che sembra confermare, dove *bel* è un aggettivo che compare in testi seriori (ciò che si rispecchia nella presenza di *bel* insieme a *pru* solo in C, il testimone più tardo di *Horn*) e soprattutto legati più strettamente alla *courtoisie*.

La citazione appena riportata dal *Roman de toute chevalerie* introduce bene la diversa situazione che osserviamo per *fer* e *ferté*. In Tab. 3.9 si trovano tutte le occorrenze di *|fer|* nei testimoni del *Roman de Horn*, mentre per *|ferté|* il censimento dei testimoni dà i seguenti risultati:

Tab. 3.10 - Occorrenze di *|ferté|* nei testimoni del *Roman de Horn*

	C	O	H
v. 278	Mis peres ifud pris par sa ruiste fierte;	Mis peres fud suspris par sa ruste fierted;	
v. 399	Kar l en troua mut poi de si beaus sanz fierte;	Kar num troue mult poi de bels sanz ferted;	
v. 1237	Mes il cure n en ad ne sai s est par fierte;	Mes il cure ne nad ne sai sest par fiertet;	
v. 1765	Kar tant redutent horn e sa roiste fierte;	Tant pardutent dan horn et sa ruste fierted;	Tant par dutent dan horn e sa roiste fierte;
v. 2995	Pur la fierte de lui si l dutent li auquant;		Pur la fierte de li s il redutent alquant;
v. 3358	Hildebrand e Egfer par mut ruistes fiertez;		herebrant e Egfers par mut roiste fiertez;
v. 3793	Vostre pere le tint apres par grant fierte;		Uostre pere le tint apres par grant fierte;

L'attributo che connota la *ferté* è *ruiste*, 'spavalda' o 'aggressiva'.²⁹ La *ferté*, che porta il padre di Horn a sostenere uno scontro impari, che, agli occhi di Rigmel, renderebbe Horn non-curante delle offerte d'amore, e che incute timore nei sottoposti

²⁹ L'uso di *ruiste* è particolare: l'uso più frequente nelle gesta è con *cop*, mentre un uso simile è ritrovabile nel *Roman de Rou* (v. 12293) e nella vita di sant'Edmund di Denis Pirus (v. 4062). L'informazione è interessante, perché come stilema aggettivale conferma la vicinanza tra *Horn* e le cronache coeve. Per gli altri significati ('enorme' e 'impavido') con relative occorrenze, si confronti la voce relativa sull'AND.

di Horn e negli avversari, indica innanzitutto una fierezza tipica dei contesti di aggressività. Questo spirito combattivo non è necessariamente connotato negativamente, allora come oggi; può aiutare all'immedesimazione il *trash-talking* di sport quali il basket, dove l'espressione ruvida e spaccona, che sia vanto o che sia minaccia, è solo una trasposizione dell'agone sul piano psicologico. Questo tipo di scontro non fisico (o pre-fisico) offre una analogia attuale con quanto traspare nelle *chanson de geste* come *topos* degli scambi verbali tra avversari durante gli scontri, cui partecipano sia buoni che cattivi, protagonisti e antagonisti. Coerentemente, tra le occorrenze di *|fer|* troviamo diversi soggetti cui può essere legata la *ferté*: Horn, Aaluf, i pagani, anche Rigmel, denotando così una parallela pluralità di atteggiamenti, pur simili. Non solo: il termine stesso viene usato sia come encomio (in particolare, si noti l'espressione di Rigmel al v. 1132 dell'ed. critica), sia come giudizio negativo. Particolarmente interessante, inoltre, la dittologia *orgoillus e fier* dei vv. 2970, 3065 (H 1610) e 3268, applicata solo ai due re saraceni che invadono l'Irlanda. Essa si ritrova anche nella *Chanson de Roland*, vv. 1888, 2550 e 3175, dove negli ultimi due casi è attribuito dell'emiro Baligante (nel v. 2550 per traslato nella metafora del sogno) e si accompagna come in *Horn a orgoillus* (anche *pesmes* a v. 2550), mentre al v. 1888 indica la fierezza dei Franchi.

A questo proposito, analizzando le occorrenze di *|fer|* e *|ferté|* nel corpus di raffronto, oltre al *Roman de toute chevalerie* che fa testo a sé per pervasività dell'aggettivo, si nota una relativa abbondanza nelle *chanson de geste* e nelle cronache, per quanto l'aggettivo sia presente anche nei romanzi, secondo attribuzioni topiche: in primo luogo, sono 'fiere' le battaglie e gli scontri individuali – nel *Gormont et Isembart* è il caso più frequente, vv. 11, 92, 117, 171, 607, 626, ma si trova anche in *Mélusine*, nell'*Estoire des Engleis* (vv. 1190, 1626, 5408), *Ami et Amile* (v. 386), nella *Cronaca* di Benoit de Saint-Maure (v. 10881), nell'*Âtre périlleux* (vv. 5576, 5581), nel *Bel Inconnu* (vv. 1429, 1779) e nel *Roman de Thèbes* (vv. 812, 1740, 6642); sono fieri i pagani e gli avversa-

ri, tendenzialmente *fer et orgoillus*, come già visto nel *Roland*, e così è per Gormont nel *Gormont et Isembart* (v. 355), per Harald Godwinson nella vita francese di Edoardo il Confessore (vv. 3351 e 4285, dove Edoardo, nonostante le grandi opere, «plus n'ert ne fers ne orgoillus», mentre Harald diventa «si orgoillus, si fers e baudz»), ma anche nel *Tristan* di Thomas (v. 864), dove Cariadoc è «orguillus et firs», in *Amys et Amylloun* (v. 590), dove Amylloun e il siniscalco sono «orguillous e fiers» nel momento in cui si sfidano a duello e chiaramente nel *Bel Inconnu* dove l'Orgoglioso della Landa è anche fiero al v. 1580; è fiero poi l'aspetto, con valenza tendenzialmente positiva, legata a un animo risoluto, come è il caso per esempio di Thomas Becket, il quale al v. 290 della sua *Vita* «mult ert humbles de quer e de vis ert mult fiers»; fiero è il sovrano, che sia il re di Scozia nella *Cronaca* di Fantosme (v. 708 «li reis d'Escoce esteit de fier curage»), Enrico II nella vita di san Thomas Becket, re Marco nel *Tristan* di Bérout, l'imperatore in *Ami et Amile*. Infine, è opportuno distinguere il senso di fierezza qualora applicato ai personaggi femminili nella letteratura cortese, che si traduce nell'alterigia sdegnosa della dama con il suo amante, incarnato dalla bella Fiere nell'*Ipomedon* di Hue di Rotelande; questo è il senso della *ferté* di cui Rigmel accusa Horn ed è il senso di *fiere* al v. 522 di *Guigemar*; così appare Isotta nel v. 3160 del *Tristan* di Bérout, quando viene descritta come «cruel et fiere». Il termine si accompagna, come *pru*, ad altri aggettivi di vario segno: oltre al già menzionato *orgoillus*, anche *hardi* (Gaimar vv. 212 e 5547, v. 1718 del *Brut* anonimo, nel *Roman de Thèbes* ai vv. 790 e 6642, nella *Chronique des Ducs de Normandie* al v. 11902), *fel* (*Eracle* vv. 5339 e 5510, *Roman de Thèbes* vv. 2455 e 3756, *Bel Inconnu* v. 340, con anche *desmesurez* di *Otinel* v. 1811), *gent* (*Ami et Amile* vv. 257, 1365 e 1918, in tutti e tre i casi con la formula «moult gentiz et fiers»),³⁰

³⁰ È interessante notare la variante della formula ai vv. 607, 851, 1138 e 1685 «moult gentiz et ber», che conferma il valore sostanzialmente positivo di *fer* in questa gesta.

sage (*Brut* anonimo v. 1718, *Enéas* v. 562); nei *Lais* di Marie de France compaiono, oltre al frequente *hardi*, anche *cuinte*, *noble*, *curteis* (*Lanval* v. 321, *Milun* v. 14, *Eliduc* v. 6). Il fatto che tutti questi aggettivi, eccezion fatta per *fel*, si associno anche a *pru* è indice della prossimità semantica dei due termini, senza eliminare d'altro canto la loro diversità, che consiste soprattutto nella ambivalenza di *fer* di contro alla positività di *pru*.

Esiste inoltre un bestiario della fierezza: *fer* sono il leone (che è «une beste si fiere» al v. 333 del *Dit dou lyon* di Guillaume de Machaut; come Erec, che al v. 2212 dell'*Erec et Enide* «de fierté sanbla lyon» e come i Franchi nella *Chanson de Roland* v. 1888, dove sono «fiers cume leuns»), il drago (sono fieri i draghi che trova Alessandro nel *Roman de toute chevalerie* al v. 8331 e il serpente che il Bel Inconnu affronta intorno a v. 3167, mentre Cnut, nella vita di Edoardo il Confessore, «fu fers cum est dragon») e il cinghiale (accomunato al leone nella fierezza al v. 837 del *Roman de Thèbes* e che è fiero anche al v. 4377 del *Tristan* di Bérout). Il primo animale e l'ultimo si ritrovano anche in *Horn*, quando l'eroe al v. 1531 «corut enuers li od fier quoeur leonin» e nel sogno di Rodmun, dove Horn appare al re pagano sotto la veste di un «sengler grant dentud e fier». Il legame tra leone, maestà e fierezza è chiaramente un elemento culturale il quale, più che essere presente (come confermano Isidoro e tutti i bestiari, da quello di Guillaume le Clerc a quello di Richart de Fournival) precede e supera il Medioevo; un culturema che supporta anche il motivo della *ferté* regale visto sopra. Il cinghiale, invece, è ipostasi di fierezza già con Isidoro (*Etymologie* 12, 1:27); per Bartolomeo Anglico, è animale «seuissimus et immitis», che «dicitur aper a fera feritate» e che «ferus est et crudelis». ³¹

³¹ *De proprietatibus rerum*, XVIII, 6. Non esiste ad oggi una edizione secondo criteri moderni del *De proprietatibus rerum*, enciclopedia di grandissima fortuna composta nella prima metà del sec. XIII, se non per i libri I-IV e VI; il testo citato è tratto dall'edizione a stampa del 1604 (*Bartholomaei Anglici De genuinis rerum coelestium, terrestrium et inferarum proprietatibus, libri 18. [...] Cui accessit liber 19. De variarum rerum accidentibus [...]*, procurante

Questa digressione sull'uso di *orguillus*, *pru* e *fer* sembra smentire in parte l'interpretazione di Pope e suggerisce alcune conclusioni d'ordine generale. Innanzitutto, le occorrenze censite indicano un'applicazione assiologica dell'attribuzione. In secondo luogo, l'ambivalenza del termine *fer* all'interno del *roman* conferma la forte identità di Thomas come narratore. Infine, appare chiaro che moduli ripetitivi quali le dittologie, facili a un uso irriflesso, coesistono qui con una viva pregnanza semantica. La conclusione numero uno, che di primo acchito parrebbe un dato implicito (ogni attribuzione è in qualche modo qualitativa e valutativa, e la dicotomia bene-male tende ad assorbire queste qualità schierandole lungo il proprio asse), in realtà rivela un particolare aspetto del didascalismo notato da Söderhjelm e Weiss, i quali sottolineavano l'uso di Thomas di esplicitare cause e origini di fatti e persone, un fenomeno definito da Pope *craze for genealogies* e che, si è detto, è confermato dalla frequenza di distribuzione di *gentil* come epiteto nella forma aurea dell'aggettivo sostantivato. Questa attenzione, che, anche alla luce degli *attributa* ciceroniani, potrebbe apparire come un perfezionismo pedante, si mostra invece nell'uso di *pru* e *fer* come il correlativo stilistico di una vasta cultura e di un orecchio fine. È infatti evidente come Thomas conosca e sappia collocare con precisione le diverse accezioni degli aggettivi che adotta: Horn è *pru* e *leal*, *sené*, *vaillant*, mentre i pagani sono soltanto *pru*, così che l'uso delle dittologie o delle aggettivazioni multiple distingue nella polisemia di *pru* un senso positivo riservato all'eroe, mentre per il caso del re saraceno Rodmun, come si è detto, la prodezza è dovuta alla pietà dimostrata all'inizio della vicenda (e Thomas non manca di ricordarlo). Ancora di più, per *fer* si osserva un uso differenziato a seconda del contesto: la *ferté* dell'eroe indicata da Rigmel, a suo avviso *ruiste*, come si è detto, non è la *ferté* che incute timore ai sottoposti di Horn, che invece è la stessa *ferté*

D. Georgio Bartholdo Pontano a Braitenberg, Francofurti, apud Wolfgangum Richterum, impensis Nicolai Steinii), con ristampa anastatica del 1964, Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, Minerva, Frankfurt a.M. 1964.

regale del padre di Horn, Aaluf, e che ha un'ancora diversa accezione nel denotare l'aggressività di Hildebrant ed Egfer durante il loro scontro. Così, sono solo i re pagani ad essere *orgoillus e fier*, non Horn o Aaluf, mentre l'eroe ha un *fier quoer leonin* e padre e figlio sono accomunati da una *fiere façon*, che, come si è visto, ha un'accezione sempre positiva anche nel corpus di confronto, mentre l'esercito del protagonista è formato *de gent fiere e hardie*, secondo una dittologia frequente in tutto il corpus. Gli aggettivi sono dunque non solo applicati con una consapevolezza del loro significato assiologico, e il contesto lo prova, ma questo valore è circostanziato secondo una gamma non ridotta di sfumature linguistico-letterarie. Similmente, conclusione numero due, Rigmel e Rodmun, così come le diverse attribuzioni di *orguillus*, dimostrano entrambi che l'io narrante di Thomas è un io identitario, distinto dal pensiero dei protagonisti. Infatti, Rigmel attribuisce a Horn un senso di *ferté* diverso da quello del narratore e Rodmun, nel suo sogno, vede Horn apparirgli come un cinghiale, che nella letteratura dei bestiari indica come si è detto un'aggressività pura e belluina di contro alla maestà fiera del leone, cui Horn viene accomunato dal narratore. Allo stesso modo, l'opinione di Hunlaf e Rigmel su Horn è verbalmente distinta da quella del narratore, come dimostra l'uso chiaramente differenziato dell'aggettivo *orguillus*, che è applicato dai due personaggi a Horn a motivo della loro relazione interpersonale circostanziata con l'eroe e dal narratore è impiegato solo per connotare negativamente gli avversari di Horn. In altre parole, Thomas sa distinguersi dai suoi personaggi, creando, a seconda della voce narrante, dei chiaroscuri nell'attribuzione alquanto raffinati, ancor più tenendo conto del fatto che essi si realizzano attraverso moduli letterari come la *courtoisie* per Rigmel e la significazione animale per Rodmun. Tutto questo si lega alla conclusione numero tre, ossia che l'uso da parte di Thomas di moduli letterari nell'ipotiposi, dagli usi attributivi coerenti con quanto si legge nelle *artes* alle dittologie che, si è visto, sono già presenti nella letteratura coeva, non è meccanico o manieristico, ma cerca di accordare senso del *topos* e contesto. Horn è

pru e *leal* quando la sua lealtà è chiamata in causa, ossia quando è accusato di tradimento da Hunlaf e quando deve vendicare il padre ucciso, e *pru* e *corteis* quando se ne lodano le qualità alla corte irlandese. Così, è significativa la frequenza della coppia *bon reis*, la quale supporta l'idea positiva di regalità che Thomas lascia trasparire nel romanzo. In altre parole, l'attribuzione nel *Roman de Horn* si muove secondo usi e norme e, allo stesso tempo, è adoperata con cognizione di causa e attenzione semantica.

Accanto a questo, è da notare come C testimoni in due casi una lezione che, alla luce di quanto osservato, potrebbe essere stilisticamente seriore: quella di C 1689 «Pur cesti k est tant proz e de si grant beaute», di contro a H 323 «Pur cesti ki esteit preuz e de grant bonte» e O 1770 «Par cestui ki ert pruz e de si grant bunted»; quella di C 3547 «Tant est beaus genz e pruz ke il n ad cumpaignun», di contro a H 2151 «Tant est genz e preuz qu il n a cumpaignon». In particolare, per il secondo caso è difficile addurre il metro come discriminare per la correttezza del verso, poiché in entrambi i casi il primo e il secondo emistichio sono equivalenti. Si può dunque parlare di varianti adiafore. Tralasciando la grafia più tarda (si ricordi che C è il testimone più recente), come si è visto *pru* e *bel* formano una dittologia solo in testi cortesi e quando in coppia sono tendenzialmente un attributo di genere femminile. Inoltre, se passiamo a considerare i dati offerti dalle Tab. 3.2 e 3.3, riceviamo alcune conferme su quanto dedotto dalle indagini su *pru* e *fer*. Innanzitutto, l'aggettivo *bel* connota sopra a tutti Rigmel (vv. 557, 3856, 3939, 4122, 5190), che è anche *courteise* (v. 816), e Horn è illuminato *de tutes beltez* solo per bocca di Rigmel (v. 1235), il che concorda con quanto osservato sull'uso distintivo degli aggettivi sulla base delle voci narranti e dell'appropriatezza contestuale, propria di un'attribuzione accorta. Sembra dunque ragionevole supporre che l'accostamento di *pruesce* e *beauté* di C 1689, contro alla dittologia di *pruesce* e *bonté* di OH, e l'aggiunta di *beaus* in C 3547 rispetto a H 2151 possano essere interpretate entrambe come aggiunte più tarde modellate sugli epiteti cortesi di Rigmel.

Che Thomas sia un autore colto è stato sottolineato già da Söderhjelm, Pope, Weiss e Burnley. Conosce la tradizione dei bestiari e, come si è visto, se ne serve per connotare i suoi personaggi: oltre alle due occorrenze già citate, almeno una terza è degna di nota. Quando Wikele, minacciato da Haderof durante il salvataggio di Rigmel dal matrimonio con Modin, fugge, al v. 4442 si legge «ainz fui cum cheuroel quant ad uev l archier». La similitudine è con ogni probabilità un'altra citazione dai bestiari, dove capra e capriolo sono accomunati da una vista acuta che permette di scorgere da lontano gli aggressori.³² Un ulteriore elemento descrittivo che prova le conoscenze letterarie di Thomas è l'uso della topica ovidiana nella raffigurazione del mal d'amore prima di Rigmel e poi di Lenburc. Come già notato da Pope, in entrambi i casi vi si dispiega una evidente competenza:

709 Vn mal m est pris al quoer mut crem ke ne m ocie
 710 Mes ne sai dunt me uient ne de quel partie
 Descoloréé sui coe m est uis e palie
 Io l ui el mireor ú mirai l autre die
 Ne sai si est pur amur que sui si esmarie
 O 714 Vnc mes ne soi d amur ne d amer n oi envie

³² Cfr. Guillaume le Clerc, vv. 1745-1750: «Mult veient loing e halt e cler. / Quant il veient gent trespasser, / Demeintenant por veir savront, / Se veneor ou errant sont. / Ceste beste, qui si cler veit / E qui de si loing aparceit / Son enemi, qui mal li quert»; Philippe de Thaon, vv. 585-591 «E ceo dit escripture / fer' ad regardure; / e l'hum k'il verad / ki juste lui serat, / tres ben seet purpenser / se il deit luinz aler»; Hugo de Folieto, II, 13: «Has Graeci eo quod acute vident, dorcades appellaverunt. De quibus physiologus dicit quod amant montes altos, et pascuntur in convallibus montium. Est enim valde providu animal, praevidens omnia a longo nimis bene, ita ut si in aliqua regione homines viderit ambulantes, mox internoscit utrum sint venatores necne». Di più, non è improbabile che Thomas avesse presente la tradizione iconografica rappresentata dalla miniatura del bestiario di Guillaume le Clerc nel ms. Français 14969, fol. 33r, conservato a Parigi presso la Bibliothèque Nationale de France (digitalizzato su Gallica e attualmente consultabile presso l'indirizzo <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10020145j/f71.item.r=ms>>; ultima consultazione: 30/04/2024), dove si vede una coppia di caprioli che scorge un cacciatore armato d'arco. Ciò suggerisce un'ulteriore conferma di Thomas come studioso e lettore preparato.

- 1147 Vostre amur m ad suzpris si me tient de nouel
 1148 Ne m en pus desoschier feru sui dun quarrel
- 2457 Pus pense en sun quoer e le manger ublie
 2458 Kar amur la destreint ki mut l ad acoillie
- 2464 Deus si autre pur li estreit si abosmie
 2465 cum ioe sui kar amur me destreint e lie
 Ne larrai pur itant ne face autre asaillie
 Sa mere s aparceit ke ele est enpalie
 2468 e siet ke c est amur ki la tuche e frie
- 2513 Quant lenburc ot les moz mut en fu adulée
 Kar l amur de Gudmod l ad forment enlassée
 2515 Ne sen poet desoster tant en est eschaufée
 La nut ne poet dormir ne seir ne matinée
 e quant ele le ueit si n est si effreeie
 2518 Ke rien ke l em li face ne li plest ne n agrée
- 2881 e lenburc remise est en mut grant passiu
 Kar amur tut li art le quoer e le pumun
 S ele mescine n ad murra sanz garisun
 Bele lenburc remeint mut la destreint amur
 2885 Palir li fet le uis e perdre la colur
 El s en aparceit bien quant ueit el mireuR
 2887 Bien siet ke mal li fait icele grant chaluR

Tutti i versi sono tratti da C (eccezion fatta per O 714, assente in C) poiché gli altri testimoni non presentano varianti significative. Anche questo è un dato importante, che testimonia la continuità lessicale, dovuta probabilmente alla perdurante fortuna terminologica della tradizione ovidiana nel sec. XIII. Infatti, oltre ai motivi del dardo d'amore (v. 1148) e della sintomatologia della passione come malattia (paragone reso esplicito al v. 2883), che si ritrovano anche in *Enéas* (vv. 8057, 8160, 8168) e nel *Cligès* (vv. 454-455), è possibile riconoscere diversi lemmi comuni alla tradizione cortese dell'amore: l'amore che *tuche* e *destreint* (come nel *Tristan* di Thomas, v. 640, o nel *lai* di *Guigemar*, v. 430), che *asaillie* e lascia *eschaufé*, di cui l'innamorato o una persona vicina *s'aparceit* per l'esternazione dei sintomi.

Che questi lemmi siano usati con consapevolezza di lessico lo prova l'uso reiterato e speculare nei due episodi amorosi del romanzo, alle corti di Bretagna e Irlanda: si confronti per esempio v. 929 «Ke s amur les destreint eschaufe e atise» con vv. 2465 «cum ioe sui kar amur me destreint e lie» e 2515 «Ne s en poet desoster tant en est eschaufée», o v. 520 «Kar el pense de horn enz el quoe la tucha» con v. 2468 «e siet ke c est amur ki la tuche e frie». Il fatto non stupisce, considerando, con le parole di Traube, che siamo nel pieno della *aetas ovidiana*. Tuttavia, un altro dato importante è che il lessico e l'immaginario di Thomas circa l'ipotiposi amorosa non si riducono a una riproposizione del noto. Questo è provato dall'uso variato, nonostante la costanza sottolineata, di aggettivi e figure tra l'episodio di Rigmel e quello di Lenburc; inoltre, una immagine frequente e significativa nel *Roman de Horn* come quella esplicitata dalla formula *suz couverture hermine* (vv. 477, 726, 934 e O 964, con la variante di C 633, corrispondente al v. 726 dell'ed. critica, che offre *martrin* in luogo di *ermin*), che non ho trovato in nessun altro testo oitanico coevo, poco ha a che spartire con il repertorio metaforico cortese ispirato dalla lettura di Ovidio. Su questo si ritornerà a breve, tirando le somme della descrizione nel *Roman de Horn*. Prima di fare ciò, è importante notare un ultimo stilema saliente.

Si è visto che il *Roman de Horn* impiega moduli descrittivi tradizionali, come la topica ovidiana; tra questi, spicca per importanza e notorietà l'uso dell'*effictio* ai vv. 1255-1261, quando Rigmel offre un ritratto della bellezza di Horn. Già riportata in precedenza, la si cita di nuovo qui:

1255 Cheueus ad lungs e blois que nul n en est sun per
Oilz ueirs gros duz rianz pur dames esgardeR³³
Nies e buche bien faite pur duz beisiers presteR
La chiere ad riaunte e le uisage cleR
Mains blanches e braz lungs pur dameS embraceR³⁴

³³ O 1255 «Oilz ad uers et pius pur dame reguarder»

³⁴ O 1258 «Mains blanches et blanc braz pur danzele embracer». Difficile decidersi se sia *lectio difficilior* la struttura chiasmica di O con distinzione suf-

- 1260 Cors bien fait e deuge ke n i ad qu amendeR
 1261 Dreites iambes beaus piez pur sei bien chaucer

A proposito di questa *effictio*, che rispecchia bene il canone esposto da Geoffroi de Vinsauf, si sono già richiamate le parole di David Burnley, secondo il quale questa raffigurazione, pur fondata su strutture retoriche predefinite, apparirebbe bizzarra per l'uso di tecniche descrittive riservate al genere femminile. Si è inoltre già ricordata l'esistenza di ipotiposi maschili che mutuano modi e forme dell'*effictio* come nell'ovidiano *Narcissus et Dané*; d'altra parte, la domanda circa l'appropriatezza dell'*effictio* per tratteggiare un uomo risulta ora rafforzata dall'uso pertinente dei moduli descrittivi che si è osservato fin qui nelle dittologie e nella fenomenologia d'amore desunta da Ovidio. A questo proposito, il fatto che la descrizione sia pronunciata per bocca di Rigmel probabilmente non è un caso, anzi: come già prima i termini *fierté* e *orguil* si sono mostrati differenti nel senso e nell'uso a seconda della voce che li proferiva, così è credibile che la presenza di mezzi retorici colti nell'espressione di una fanciulla sia coerente con la connotazione del personaggio. È da sottolineare il legame esistente tra *effictio* e romanzo, in particolare le sue prime attestazioni, mentre era vivo il gusto per il *roman d'antiquité*: il *Roman d'Enéas*, il *Roman de Troie*, anche il *Narcissus* sono tutte opere appartenenti al gruppo associato da Bodel alla *matière de Rome* e in esse si trovano i migliori esempi di *effictio* in lingua oitanica.³⁵ In altre parole, che Rigmel si esprima usando strumenti retorici più vicini all'uso colto, clericheggiante, di testi come il *Roman d'Enéas*, legati comunque a un sentire e a un modo di descrivere che già tende più al romanzo che alla gesta, distinguerebbe il personaggio, o ancor più probabilmente l'episodio, all'interno

fissale *blanches-blanc* oppure la ripetizione dello schema sostantivo-aggettivo di C, variata nell'attributo ma dove *lungs* parrebbe soluzione altrettanto facile del duplice *blanc*.

³⁵ A titolo d'esempio si considerino il *Roman de Troie*, vv. 1265-1274, il *Narcissus*, vv. 59-122, oppure Pasifae nell'*Ovide moralisé*, vv. 624-642.

dell'insieme testo armonizzando forma e contenuto localmente. Questo vuol anche dire che la varietà di toni e modi del *Roman de Horn* può essere letta come una consapevole miscela di ingredienti genere-specifici, conscia nella misura in cui a un dato contenuto corrisponde un dato stile, secondo la precettistica medievale della *rota Vergilii*. Questo è confermato dalle descrizioni negli episodi guerreschi: versi come C 1441 («Lors referi un cop od sun brant acerin») o C 1444 («Vn cop li ad done dunt le tient miserin») sono solo due facili esempi, ma tutte le descrizioni di battaglia campale o di scontri individuali (vv. 1302-1773, 2905-3566, 4586-4847) abbondano di espressioni e vocaboli attinti dalla tradizione della gesta e che, è importante sottolinearlo, sono mutuati anche dal *roman d'antiquité*; basti dire, a questo proposito, che le occorrenze di *|colp|* nel *Roman d'Enéas*, trenta, e nel *Roman de Thèbes*, venticinque, non differiscono molto in numero da quelle della *Chanson de Guillaume*, trentasette (considerando poi la diversità di contesti narrativi dei primi due rispetto alla centralità delle battaglie nel *Guillaume*), e che espressioni come *grant colp* e altre locuzioni tipiche del repertorio della gesta sono trasversalmente presenti.

Alla luce di queste ultime sottolineature sul repertorio ovidiano e sull'*effictio*, emerge il nesso stretto fra *Roman de Horn* e materia di Roma. Si è detto del legame che la scuola anglosassone recente ha evidenziato fra il romanzo anglonormanno e la storiografia. D'altra parte, se ciò può essere vero per il *Roman d'Enéas*, come dimostrato da Laura Ashe, e chiaramente per tutte quelle opere encomiastico-cronachistiche come *Roman de Brut* e *Roman de Rou*, nate con una forte spinta direzionale imposta dalla committenza con la sua esigenza di affermazione, continuità storica e auto-esaltazione, è forse altrettanto vero che essa determinò un gusto, presto soppiantato dal modello 'atemporale' di Chrétien, ma che si riverberò in alcune opere coeve; tra queste, considerando quanto esposto finora, bisogna contare il *Roman de Horn*. Già Pope, considerando lo stile di *Horn*, aveva notato dei parallelismi, in particolare la descrizione dei capelli di Horn

(v. 1255), simile a quella della chioma di Castore e Polluce nel *Roman de Troie* (vv. 5111-5112) e l'uso di accostare numerosi aggettivi in un unico verso³⁶ – un uso, però, come si è visto da alcuni esempi riportati sopra, che è altrettanto presente nei *Lais* di Marie de France. Tuttavia, è decisamente probabile che il *Roman de Troie* rientri tra gli ipotesti del *Roman de Horn* se si considera la fortissima vicinanza tra la descrizione di Horn e quella di Paride. Le riporto una di seguito all'altra:

HORN, vv. 9-18

9 Od lui xv ualez ki erent de sun lin
 10 N i ot ne fust fiz de bon palain
 Cume seignur serueint tuit horn le meschin
 Chascun aueit uestu bliant ynde et purprin
 E hor ert conreet dun paile alexandrin

[...]

18 Sur tuz ses cumpaignus respent horn

PARIDE, vv. 4285-4290

4285 Mout fu de grant beauté Paris
 De cors, de façon e de vis;
 Sor les autres fu li plus genz,
 Si ot mout riches guarnemenz;
 Il n'ot si povre compaignon,
 4290 Ne resembblast prince o baron.

Ma non è solo qualche lacerto testuale che Thomas mutua da Benoit e dal *roman d'antiquité*. Si confronti con le parole che Benella impiega nel descrivere lo stile del *Roman de Troie*:

L'esposizione organica scorre via con vivace prolissità [...]. Il tratto stilistico più evidente del *Roman de Troie* è l'*amplificatio*, cioè la strategia della retorica classica che consiste nell'intensificare il discorso a fini argomentativi o patetici. [...] A livello microtestuale ciò porta a un'alta frequenza di figure retoriche come [...] la dittologia [...]. Il principio

³⁶ «Of descriptive epithets and locutions there is a plenitude, indeed a superabundance (cf. Index of Proper Names). They are occasionally employed three or four at a time, as in ll. 785, 1012-3, 2802 etc., an accumulation that Biller (pp. 143-5) found rarely except in *Troie*». M.K. Pope - T.B.W. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, p. 14.

alla base dell'*amplificatio* è la ricerca della completezza: si mira a dire tutto, rifiutando le ellissi narrative; questo *horror vacui* aumenta l'«effetto di realtà» [...] e soddisfa un'ideale di precisione [...]. Non bisogna tuttavia confondere l'aggiunta di nuovi particolari con un'accumulazione caotica. Sotto l'aspetto qualitativo, il testo è regolato da due principi complementari. Da un lato c'è un'insistenza ripetitiva su alcuni temi, dovuta in parte alla materia trattata [...], ma soprattutto alla volontà di enfatizzare in modo martellante alcuni concetti base [...]. Dall'altro lato c'è un forte desiderio di variazione su questi stessi temi, che sono quindi analizzati in contesti differenti e da punti di vista differenti [...]. Sotto l'aspetto quantitativo, a livello microtestuale ciò significa portare all'estremo l'accumulazione sinonimica; nondimeno, alle lunghe liste di nomi di oggetti specifici si oppone il riciclo continuo di un numero ristretto di attributi, usati in modo abbastanza generico, come *grant* 'grande', *bel* 'bello', *bon* 'buono', *riche* 'ricco', *pro* 'prode' o *corteis* 'cortese'.³⁷

Questa analisi appare di fatto applicabile per intero anche al *Roman de Horn*, eccezion fatta per l'uso aspecifico degli aggettivi, che, come si è visto, in *Horn* risponde a una logica circostanziale che ha poco di generico (ma d'altro canto, il fenomeno è facilmente spiegabile comparando i cinquemila versi di *Horn* con i più di trentamila del *Roman de Troie*). Non si tratta dunque di un modello puramente lessicale: almeno per ciò che pertiene le descrizioni, Thomas fa suo uno stile narrativo caratteristico del *roman d'antiquité*, probabilmente veicolato dalla lettura (in merito a Thomas lettore, non si dimentichi l'indizio fornito dall'arciere nella similitudine del capriolo) o dall'ascolto del testo di Benoit tra altri possibili, lo stesso Benoit autore della *Cronaca dei duchi di Normandia*. Si chiude così un triangolo formato da cronaca, materia di Roma e Horn.

Un ultimo luogo privilegiato della descrizione nel *Roman de Horn* che è opportuno considerare, come «frutto del pensiero analogico» e «sviluppo di un nucleo descrittivo e narrativo»,³⁸

³⁷ L.E. Constans (éd.) - Benoit de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, trad. it. di E. Benella, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2019, pp. 65-68.

³⁸ B. Mortara Garavelli, «paragone», in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*; B. Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, p. 63.

è l'insieme delle similitudini. La similitudine è uno dei processi tipici dell'*amplificatio* secondo le *artes*: scrive Geoffroi nel *Documentum*:

Digredimur etiam a materia ad aliud extra materiam, quando scilicet inducimus comparationes sive similitudines, ut eas aptemus materiae. Illud enim quando inducitur, tanquam simile materiae facit ad materiam, sed extra corpus est materiae.³⁹

Di esse è relativamente semplice offrire un censimento, grazie alla presenza strutturale delle congiunzioni comparative *cum* e *sicum*; la rilevazione delle concordanze è in *Tab. 3.11*. Dalle occorrenze raccolte, si osservano diversi usi della congiunzione comparativa; di questi, quelli pertinenti alla stilistica del descrivere sono due. Il primo è il paragone con funzione epitetica, quello più interessante rispetto all'ipotiposi, che si attua sempre e solo nella forma nucleare della similitudine dove l'elemento comparativo è in posizione rematica (x è come y).⁴⁰ Si osserva qui innanzitutto un valore non sempre evocativo della similitudine, in accordo con la notazione già di Nauss che nel *Roman de Horn* la metafora è poco presente; il dato, tuttavia, si inserisce in una tradizione dove la metafora è una figura retorica tendenzialmente in secondo piano. A questo proposito, si prenda a confronto il *Narcissus et Dané* dove, scrivono Thiry-Stassin e Tyssens, «les tropes, métaphore, métonmie, synecdoque, distribution sont

³⁹ *Documentum*, II, 21.

⁴⁰ Rientrano in questa categoria i vv. 11, 16, 63, 189, 205, 209, 211, 224, 356, 433a, 435, 578, 879, 1113, 1138, 1220, 1346, 1602, 1610, 1613, 1631, 1704, 1742, 1762, 1768, 1947, 1957, 1983, 2105, 2183, 2544, 2841, 3001, 3106, 3138, 3183, 3208, 3242, 3278, 3338, 3391, 3477, 3560, 3690, 3694, 3697, 3730, 3856, 4086, 4088, 4107, 4290, 4428, 4442, 4466, 4491, 4529, 4544, 4687, 4690, 4789, 4798, 4802, 4805, 4809, 4833, 4842, 5169, 5203. Di questi, il v. 1613 presenta similitudine in O 1612 e H 161 e non in C 1527, il v. 1704 in C 1618 e non in O 1703 e H 252, il v. 2183 in C 2102 e non in O 2181 e H 730, il v. 3694 in H 2231 e non in C 3630, il v. 3730 in C 3666 e non in H 2267. Inoltre, il v. 3560 presenta in C 3494 un *devoir* («S il firent enterrer cum dut gent natural») assente in H 2097 («Si furent enterrez cum gent natural»), ma il metro dà ragione a C.

quasi absents»,⁴¹ oppure il *Roman de Troie*, per il quale Enrico Benella parla giustamente di «ornatus facilis o modus levis (cfr. *trobar leu* della lirica trobadorica)», con il quale si eleva «il registro senza cadere nell'oscurità della trasposizione metaforica».⁴² Non rari poi sono i paragoni frasali (introdotti da *cum cil ki* e simili) e forme tutto sommato prosastiche (gli esempi si sprecano: *cum bon marinanz*, *cum rei e iustisier*, *cum nobile vassal...*), così che la semplicità di tali similitudini e il loro uso quasi denotativo sembrano seguire il precetto oraziano ripreso nell'*Ars versificatoria*, secondo il quale «debet enim similitudo ornatus et quaedam verborum modestia observari».⁴³ Le similitudini con paragoni meno facili sono: «cum esteile iornal» (vv. 16 e 205), «cumme cinne sunt blanc e innel cum faukun» (v. 614, dove il valore retorico è innalzato dal chiasmo), «cum l'oust engendré» (v. 1762, riferito all'amore di Hunlaf per Horn), «parmi le feri cum si fust une glan» (v. 3338, riferito alla possanza dei colpi di Horn), «vins clers cum cristal» (v. 4107), «blanc cumme neif sur gravier» (v. 4428), il già citato paragone con il capriolo e infine «cum mastin pullent» (v. 5203, riferito a Wikele). Traendo spunto da queste poche similitudini con una media o alta qualità connotativa, Pope afferma a proposito del *Roman de Horn* che «some distinction is given to the style by a more individual use of simile and metaphor than is generally found in the *chansons de geste*»;⁴⁴ tuttavia, la distribuzione di questi momenti poetici è discontinua, senza valore strutturale o sistemico. Il secondo uso del paragone nel *Roman de Horn* di interesse stilistico per l'ipotiposi si dà qualora Thomas segnali un'usanza come *ratio* di un fenomeno, il che avviene con una certa frequenza (ventuno occorrenze).⁴⁵ Le

⁴¹ M. Thiry-Stassin - M. Tyssens (éds.), *Narcisse: conte ovidien francais du 12. siecle*, Les Belles Lettres, Paris 1976, p. 62.

⁴² L.E. Constans (éd.) - Benoit de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, p. 67.

⁴³ *Ars versificatoria* I, 34.

⁴⁴ M.K. Pope - T.B.W. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, p. 14.

⁴⁵ Sono i vv. 745, 761, 913, 1085, 1354, 1359, 1426, 1910, 2217, 2378, 2379, 2385, 2460, 2696, 2780, 3029, 3560, 4133, 4324, 4359, 4554.

locuzioni impiegate sono relativamente poche: *cum est cuvenant*, *cum ert custume*, *cum est dreit*, *cum soleit*, *cum faire deveit*, *cum fu devisez*, *cum apent*, *cum deveit*. Qui interessa non tanto il contenuto, ossia il legame autoritativo con il passato, che fa il paio con le formule sulle fonti dell'opera (del tipo *cum dit le parchemin*) e che è proprio anche del *roman d'antiquité*,⁴⁶ ma l'implicazione stilistica di quel contenuto. Infatti, ciò che più conta è che il richiamo esplicito alla tradizione, all'autorità degli usi passati collima con la precisione terminologica figlia del già menzionato didascalismo, su cui si sono espressi Söderhjelm e Pope, e che ben si sposa con l'influenza esercitata da Benoit su Thomas. Quest'ultimo si dimostra, una volta di più, autore consapevole e stilisticamente appuntato, con un forte senso di appropriatezza.

Tirando le somme di quanto osservato: Thomas, si è detto, è un poeta colto, ha familiarità con autori e testi così come con il gusto del suo tempo, e tutto ciò penetra e informa il suo uso descrittivo. Generalmente ascrivibile a uno stile ricco, sotto la categoria-ombrello dell'*amplificatio*, il *Roman de Horn*, pur concentrandosi nelle descrizioni del protagonista, non tralascia i personaggi secondari e adopera un vocabolario attributivo coerente dove i termini sono soppesati. Così, l'impiego di strumenti retorici ben codificati come l'*effictio* e del repertorio d'immagini amorose derivato da Ovidio, assieme alle frequenti dittologie e ai parallelismi sottolineati tra Horn e Paride, associa ineludibilmente il *Roman de Horn* al *Roman de Troie* e in generale al *roman d'antiquité*; questo, insieme ad altri elementi mutuati come la conoscenza dei bestiari, mostra un autore conscio del contesto letterario in cui si muove. Ma non mancano differenze o peculiarità, come l'uso attento degli aggettivi, l'*effictio* declinata al maschile,

⁴⁶ Cfr. L.E. Constans (éd.) - Benoit de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, p. 67. Probabilmente è il rapporto espressivo con il *roman d'antiquité* che fa parlare Crane di gusto antiquario nel *Roman de Horn*, «ornamental and archaizing in style»; S. Crane, *Insular Romance: Politics, Faith, and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*, University of California Press, Berkeley CA 1986, p. 24.

la formula *suz couverture hermine* che poco ha a che spartire con la *finesse* ovidiana. In altre parole, il fatto che Thomas condivide e sfrutti un repertorio letterario non significa che sia ad esso vincolato: l'autore di *Horn* è capace di *variatio*, di originalità. Ma in cosa consiste questa originalità, qual è il suo nucleo proprio? A mio avviso, la risposta è nell'attenzione al singolo oggetto, ossia in un gusto del dettaglio concreto. Non si vuole così ripetere le parole già messe per iscritto da Söderhjelm, il quale, comparando *Horn* e *Tristan*, notava la focalizzazione sull'esterno del primo contrapposta allo scavo dell'animo del secondo. Si vuole invece sottolineare come, in un numero di versi relativamente ridotto rispetto ai probabili modelli coevi,⁴⁷ Thomas dispieghi una quantità davvero notevole di informazioni variegate, un numero di dettagli a dir poco esuberante e, soprattutto, assai poco ripetitivi. Pur non mancando di formule, come si è visto, né di zeppe (come si potrà vedere più avanti), è l'attenzione al *singolo* oggetto della descrizione ciò che caratterizza lo stile dell'ipotiposi in *Horn* nella sua specificità. Di questo eclettismo puntuale delle descrizioni è possibile fornire alcuni esempi ulteriori, oltre a quelli già affrontati.

Come si è visto, la retorica delle *artes* poneva l'accento sugli attributi individuali, relegando in secondo piano fatti e ambienti. È perciò tanto più significativo il vivido realismo⁴⁸ che traspare da alcuni brani del *Roman de Horn* assieme a un'ampia e variegata cultura, soprattutto dalla sezione dell'opera ambientata alla

⁴⁷ Pur tralasciando il torrenziale Benoit, la cui cronaca misura oltre quarantacinquemila versi e il cui *Roman de Troie* conta, si ricordava prima, trentamila versi, il *Roman d'Enéas* conta più di diecimila versi così come il *Roman de Rou*, mentre il *Roman de Thèbes* e il *Roman de Brut* contano circa quindicimila versi.

⁴⁸ A ciò si accordano le parole di Field: «Thomas's lengthy handling of the two contrasting courts in Brittany and Ireland is organized so as to invite comparison. It is not unusual of course for a romance hero to travel from one court to another, but less usual to find the courts contrasting significantly». Si veda R. Field, *Courtly Culture and Emotional Intelligence in the Romance of Horn*, in N. Perkins (ed.), *Medieval Romance and Material Culture*, Boydell & Brewer, Cambridge 2015, p. 24.

corte d'Irlanda, che è propria della sola versione anglonormanna e della quale sono probabile creazione di Thomas il corteggiamento fatto da Lenburc, la sfida del lancio del masso e l'episodio che si svolge nella camera della principessa. Riporto tre casi significativi. Il primo è il realismo delle misure nel lancio del masso, sport tipico dell'Irlanda e della Scozia, di origine gaelica:⁴⁹ come si legge, Egfier, il figlio del re, e Eglaf, il servitore del fratello di Egfier, sono entrambi *desfublé* (vv. 2576 e 2583) nel momento in cui gettano la pietra, mentre Horn «sun mantel n'en fu desafublant» (v. 2618); e pure le misure dei lanci sono significative e, soprattutto, realistiche. Egfier «ceus qui i ietoent passe il al premier / de treis piez mesurez», Eglaf prima supera il lancio di Egfier di cinque piedi, poi, raggiunto da Horn, supera il precedente di un piede; eguagliato nuovamente, con grande sforzo getta oltre di mezzo piede (tanto da cadere ginocchioni, v. 2637) ed è in questo contesto di realismo che il lancio finale di Horn ottiene il suo effetto iperbolico, superando di sette piedi il precedente. Secondo esempio, di carattere più generale: l'uso di termini tecnici provenienti da diverse aree del sapere e che spesso danno difficoltà ai copisti, un fenomeno di cui si trova documentazione già nell'analisi lessicale del testo compiuta da Pope. Tra questi, *umbrelenc* del v. 2709a che indica un soffitto a pannelli o intarsiato (stando a Pope, e riferito significativamente al dialetto del Poitou o del Limousin, ossia come introduzione estranea alla parlata locale) e non ha altre occorrenze né nell'AND, né nel Dictionnaire du Moyen Français, né nel Godefroy, né, chiaramente, nel corpus di confronto, ed è presente in C e non in H (che omette l'intero verso); oppure il termine *muntéé* del v. 2811, che indica probabilmente la tonalità in cui è accordata l'arpa nell'episodio musicale alla corte irlandese, un termine attestato con questo significato dal solo Godefroy; oppure, poco distante, l'*armonie* del v. 2834 «del armonie del ciel li poust remembrer», che, pur essendo un termine di più ampio uso, se considerato nella non frequen-

⁴⁹ M.K. Pope - T.B.W. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, pp. 107-121.

te locuzione *armonie de ciel*, rientra in quel vocabolario clericale di matrice latina di cui Pope ha offerto una descrizione precisa,⁵⁰ con tanta più finezza tenendo conto di come bilanci lo specialistico *organer* (riferito alla tecnica musicale dell'*organum*, in buona sostanza un tipo di armonizzazione) del verso subito precedente con l'ambito del divino, che spesso compare nelle descrizioni di Horn – per citare un caso, l'ingresso dell'eroe nelle stanze di Rigmel (vv. 1053-1054, «De la beaute de horn la mesun en resplent / Tuit quident que coe seit angelin auenement»⁵¹). Terzo e ultimo esempio, i toponimi, che talora sono oscuri, come la non identificata *Tabarine/Tabenie/Berine* del v. 1664, ma che sono comunque numerosi (quarantasette, cui andrebbero aggiunti anche gli etnonimi) e che non solo rivelano una conoscenza puntuale della geografia, ma restituiscono anche una mappa del mondo relativamente coerente, dove le distanze sono in linea di massima ragionevoli e i luoghi reali, per quanto talora la precisione possa essere labile.⁵² Ciò è vero soprattutto per quanto riguarda la Francia (*Angou* ossia l'Angiò, *Ardene*,⁵³ *Besençon*, *Costance*, *Lions*,

⁵⁰ Cfr. M.K. Pope, *Notes on the vocabulary of the Romance of Horn and Rimel*, in s.e., *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner*, Les Belles lettres, Paris 1949, pp. 63-70; Id., *The Romance of Horn*, vol. 2, pp. 1-2, 119-121.

⁵¹ Da notare che, eccezion fatta per l'annuncio a Maria richiamato al v. 318, il termine *angelin* compare sempre riferito a Horn (vv. 15, 725, 946, 954 e 1054), con coerenza tra i testimoni.

⁵² Troppo severa Pope quando scrive che «the names are often imposed by metrical exigencies», e in generale in diverse valutazioni sulla correttezza puntuale della geografia del romanzo; cfr. M.K. Pope - T.B.W. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, pp. 4-6. Già il fatto che l'autore si premuri di dare una localizzazione quantomeno plausibile delle vicende è sorprendente nel contesto del romanzo medievale, ed è un fattore che avvicina *Horn* alla gesta e ancor di più alla cronaca. Inoltre, la varietà di toponimi rende davvero difficile pensare a una resa così totale alla zeppa come suggerita da Pope.

⁵³ Pope scrive nel glossario «unidentified place in Suddene», ma è difficile non pensare che si tratti della foresta delle Ardenne, vista sia la presenza del bosco, sia l'incontro pastorale che vi si svolge (da sempre l'asperità della zona ha ostacolato l'agricoltura), probabilmente una sovraimpressione suggerita dalla natura boschiva del rifugio della regina. D'altronde, è irlandese san Monone,

Maskun ossia Maçon, *Mallou* ossia Saint-Malo, *Paris*, *Peitiers* ossia Poitiers, *La Rochele*) e l'Irlanda, dove, oltre all'uso consapevole del toponimo desueto *Westir* (vv. 2130-2131), è indicativa la conoscenza sia della realtà fisica del porto di Dublino come descritto ai vv. 2176-2177, «En westir sur un port ki est emperial / Ia nef k i enterra de ored n aura mal».

Più del didascalismo, più del gusto citazionistico, entrambi evidentemente presenti (la topografia appena richiamata è solo l'ultima delle prove) e che si accordano con l'idea di un autore non più giovane,⁵⁴ la costante attorno a cui si coagula la tecnica descrittiva dell'opera è l'atomizzazione dell'interesse, che trasforma lo stile delle ipotiposi in un'inesausta messa a fuoco. Tuttavia, questa centratura non corrisponde mai ad un'ampia digressione: in questo *Horn* si distingue, per esempio, dal *Roman de Troie*, per il quale Benella si cura di premettere che «per apprezzare questo tipo di opere bisogna astrarsi da alcuni insegnamenti della retorica classica – specie la *brevitas* ('essenzialità') e la *concinnitas* ('coerenza e proporzione armonica tra le parti')». In realtà, il *modus levis* del *Roman de Horn*, pur affidandosi a modelli e usi del discorso amplificato e prolisso, cosa che, per esempio, lo distingue dalla sintesi dei *Lais*, non è realmente tale: se è vero che indulge spesso in dettagli, non ne è però mai schiavo. Non si percepisce, leggendo il *Roman de Horn*, il senso di ossessione per la completezza che si respira invece in Benoit. Ogni personaggio, ogni fenomeno che sia di un qualche rilievo ha un suo spazio, si ritaglia la sua esistenza nella narrazione, è reso vivido nella descrizione con poche pennellate, ma precise.⁵⁵ D'altra

che andò in romitaggio proprio nelle Ardenne, e si è vista la conoscenza dettagliata di costumi e tradizioni irlandesi da parte di Thomas.

⁵⁴ Thomas scrive l'opera prima di essere *mis a declin*, e come ricordato a § 1.1.5 ne affida la continuazione (l'ipotetico racconto delle gesta di Hadermod figlio di Horn) al figlio Gilimot, cfr. vv. 3 e 5226-5231.

⁵⁵ Come si legge nell'introduzione al brano tradotto dal *Roman de Horn* in *Early Fiction in England*: «The point of all these details is that Thomas populates his romance with distinguishable individuals, living in different ways; he

parte, non si percepisce neppure l'omogeneità uniformante della *chanson de geste*, soprattutto di quella più 'alta' del *Roland* e del *Gormont e Isembart*, oppure del romanzo di Chrétien. Si è già avanzata la tesi circa la natura ibrida del *Roman de Horn*, a cavallo tra gesta e romanzo. Le sue descrizioni confermano che non è la materia presa nel suo insieme a dettare lo stile, i moduli formali e il lessico, cioè il generale che informa il particolare: il contrario. Il vocabolario stilistico si piega sugli oggetti del descrivere, sulla loro specificità: Ovidio con la sua tradizione di motivi e *topoi* sta all'amore come Durlindana, la spada di Rolando, e in generale il repertorio della gesta sta alla guerra.⁵⁶ Ma non è solo un normario da *lettrez*: Thomas è autore di una cultura a tutto tondo. Ovidio sta all'amore, come Durlindana alla guerra, come anche il lancio del masso e la musica all'Irlanda, come il pavimento «ionchie a flur» (v. 2710) alla camera delle principesse, come l'asciugare i vestiti al sopravvivere ad un naufragio (v. 123), come *orguillous* sta ai nemici e al vocabolario di Hunlaf e Rigmel quando sono indispettiti da Horn, e come *fier* sta ai guerrieri e *pru* ai valorosi. Ciascun episodio è maneggiato con specifica, eclettica competenza e attenzione puntuale, adottando un lessico, un registro e un uso linguistico-stilistico centrati sull'ente descritto.

is not writing to a formula – with the provocative exception of Horn himself. Horn is a blank because he is perfect; but as a result, he provides an absolute calibration against which the other characters can be judged, and it is this which enables Thomas to allow his female protagonists in particular such depth and interest»; L. Ashe (ed.), *Early Fiction in England: From Geoffrey of Monmouth to Chaucer*, Penguin Books, London 2015.

⁵⁶ Cfr. vv. 1995-1997: «Vnkes meuz ne trencha curtein ne durendal / Chaucer out de bon fer ke uus direie al / Meillors ne chaucat onc Roullant l'enperial»; Curtein è la spada di Oggieri di Danimarca. Prendo da C, ma O e H riportano la medesima lezione.

3.3. *La descrizione in King Horn*

Spostandoci a *King Horn*, nel tratteggiare lo stato dell'arte circa lo stile di questo romanzo si è visto che l'impressione di un testo *bare and formulaic* coinvolge anche lo stile descrittivo, la *bareness of the scene*. Tuttavia, è tanto più opportuno dare ragione di questo apparente vuoto quanto più esso è evidente: come scrive Spearing, la trasparenza del mezzo stilistico non significa necessariamente che esso sia assente.⁵⁷ Cambiando angolatura, si può dire infatti che la descrizione al suo livello più elementare non è mai uno strumento accessorio del racconto, ma una necessità da cui la percezione del narrato da parte del ricevente non può prescindere, nella misura in cui il racconto è, in fondo, la descrizione di una serie di avvenimenti.⁵⁸ Inoltre, il 'descrittivo' contrapposto al 'narrativo'⁵⁹ è qualcosa che naturalmente cerchiamo nel testo, tanto più se letterario, e la sua eventuale assenza è altrettanto significativa della sua presenza vigorosa; ma *King Horn* non è neppure un testo totalmente privo di momenti 'descrittivi'. Effettivamente, i versi dedicati al raffigurare sono relativamente pochi, per quanto non assenti, come si vedrà ora; soprattutto, ciascun momento illustrativo fa uso di un numero ridotto di versi e le eccezioni a questa regola riguardano il

⁵⁷ A.C. Spearing, *Readings in Medieval Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, p. 28.

⁵⁸ Scrive Pellini che «descrizione e racconto convivono in quasi tutti i testi letterari in prosa (e spesso anche in versi); di volta in volta, per ragioni che è necessario precisare, prevale uno dei due elementi. Si parlerà di testi a dominante descrittiva e di altri (certamente maggioritari) a dominante narrativa; ma anche all'interno della stessa opera si potranno individuare sezioni, o perfino frasi, in cui sia prevalente l'uno o l'altro aspetto»; P. Pellini, *La descrizione*, Laterza, Roma 1998, pp. 17-23. Inoltre, si può rimandare alla citazione di Pellini in testo che si potrà leggere più avanti.

⁵⁹ Su questa antinomia e più nello specifico sul concetto di 'descrittivo' sono già state menzionate in apertura le riflessioni di Hamon, per quanto sviluppate a partire da testi recenti: i due termini 'descrittivo' e 'narrativo' saranno qui impiegati come parole-ombrello per indicare due tendenze stilistiche distinte. Cfr. Ph. Hamon, *Du descriptif*.

solo Horn. Dunque, si può già affermare che, come nel *Roman de Horn*, anche qui la descrizione si dimostra mezzo per distinguere il primo piano dell'eroe, facendolo risaltare sullo sfondo di personaggi più anonimi, e segue un'idea di *descriptio* centrata sull'individuo anziché sull'azione o sull'ambiente, come mostrato nelle *artes*. Questo tipo di descrizione contratta o assente, per quanto detto finora, potrebbe essere ascrivibile a ciò che le *artes* di Geoffroi de Vinsauf chiamano *abbreviatio*, che è innanzitutto l'assenza dei mezzi di *amplificatio* citati sopra (cfr. *Poetria nova*, vv. 690-691: «Si brevis esse velis, prius ista priora recide, / Quae pompam faciunt»), con un'esaltazione del 'narrativo', così che «dicenda sunt enim sola illa in quibus consistit vis materiae et sine quibus intelligentia materiae haberi non potest» (*Documentum*, II, 2, 30). L'*abbreviatio* si ottiene inoltre tramite quelle che Geoffroi chiama 'locuzioni enfatiche', cioè sintesi ottenute tramite mezzi retorici,⁶⁰ con la paratassi o grazie all'elisione delle congiunzioni. Come si legge, quindi, l'*abbreviatio* delle *artes* non coincide di necessità con uno stile retoricamente povero, ma solo con una tendenza alla concisione. Vedremo ora, entrando nel merito, quanto la *bareness* di *King Horn* si allinei all'*abbreviatio* o diverga da essa.

Come per il *Roman de Horn*, anche con *King Horn* è possibile fare un censimento delle forme epitetiche, ma non solo: la lunghezza minore permette di avere uno sguardo comprensivo di tutti i lemmi degli aggettivi qualificativi impiegati nel testo con frequenza d'uso superiore alla singola occorrenza.⁶¹ Questi sono indicati in *Tab. 3.12*:

⁶⁰ L'esempio che il retore fornisce in *Documentum* II, 2, 33 è una personificazione, 'La saggezza di Scipione distrusse Cartagine', che scorcia un più ampio 'Scipione distrusse Cartagine grazie alla sua saggezza'.

⁶¹ Sull'importanza di questo tipo di indagine, si confronti con le parole di Wittig: «Much more work needs to be done on the adjectival formulas, since those phrases are very often the only vehicle for whatever limited character analysis the poet engages in»; S.A. Wittig, *Stylistic and Narrative Structures in the Middle English Romances*, University of Texas Press, Austin TX 1978.

Tab. 3.12 - Distribuzione di frequenza degli aggettivi qualificativi in *King Horn* con più di una occorrenza

C	L	O
god, 30 occ.	god, 29 occ.	god, 25 occ.
fair, 22 occ.	fair, 25 occ.	fair, 25 occ.
best, 9 occ.	yong, 14 occ.	yong, 11 occ.
blithe, 8 occ.	best, 12 occ.	treu(e), 11 occ.
yong, 6 occ.	blithe, 8 occ.	best, 9 occ.
swet(e), 6 occ.	treu(e), 8 occ.	dere, 9 occ.
dere, 6 occ.	riche, 6 occ.	blithe, 8 occ.
treu(e), 6 occ.	litel, 6 occ.	bright, 6 occ.
bright, 5 occ.	bright, 5 occ.	bold, 5 occ.
kene, 5 occ.	alive, 5 occ.	riche, 5 occ.
lef, 5 occ.	swet(e), 5 occ.	ded, 5 occ.
riche, 4 occ.	dere, 5 occ.	kene, 4 occ.
gret, 4 occ.	lef, 5 occ.	long, 4 occ.
strong, 4 occ.	ded, 5 occ.	whit, 3 occ.
long, 4 occ.	bold, 4 occ.	red, 3 occ.
alive, 4 occ.	ilich, 4 occ.	werst(e), 3 occ.
hend(e), 4 occ.	kene, 4 occ.	strong, 3 occ.
whit, 3 occ.	long, 4 occ.	swet(e), 3 occ.
werst(e), 3 occ.	wo, 4 occ.	wild(e), 3 occ.
fele, 3 occ.	gret, 4 occ.	foul, 3 occ.
bold, 3 occ.	foul, 4 occ.	hend(e), 3 occ.
wo, 3 occ.	thilk(e), 4 occ.	blak, 3 occ.
swich, 3 occ.	whit, 3 occ.	ilich, 2 occ.
wild(e), 3 occ.	strong, 3 occ.	fele, 2 occ.
ilich, 3 occ.	hend(e), 3 occ.	milde, 2 occ.
foul, 3 occ.	blak, 3 occ.	shene, 2 occ.
litel, 3 occ.	neue, 3 occ.	wo, 2 occ.
miri(e), 3 occ.	loth, 3 occ.	wis(e), 2 occ.

C	L	O
blak, 3 occ.	red, 2 occ.	ivel, 2 occ.
neue, 3 occ.	werst(e), 2 occ.	litel, 2 occ.
ilke, 3 occ.	fele, 2 occ.	wroth, 2 occ.
milde, 2 occ.	milde, 2 occ.	swich, 2 occ.
quik, 2 occ.	soft(e), 2 occ.	lest(e), 2 occ.
isen(e), 2 occ.	hol(e), 2 occ.	morne, 2 occ.
hol(e), 2 occ.	wis(e), 2 occ.	hol(e), 2 occ.
sik, 2 occ.	stille, 2 occ.	gret, 2 occ.
unorne, 2 occ.	sik, 2 occ.	modi, 2 occ.
wroth, 2 occ.	bo, 2 occ.	glad, 2 occ.
loveli, 2 occ.	wild(e), 2 occ.	sturdi, 2 occ.
ded, 2 occ.	bettre, 2 occ.	blodi, 2 occ.
loth, 2 occ.	sound(e), 2 occ.	wight, 2 occ.
	modi, 2 occ.	loth, 2 occ.
	light, 2 occ.	neue, 2 occ.
Totale: 194	Totale: 218	Totale: 196

Come si nota, vi è una preponderanza trasversale ai testimoni di *god* e *fair*. Le concordanze di *god* sono raccolte in *Tab. 3.13*, quelle di *fair* in *Tab. 3.14*. Da queste due tabelle traspare l'uso diversificato dei due aggettivi: mentre *god* trova uso in contesti diversi ed è attribuito a una pletera di soggetti, *fair* si riferisce in diciotto occorrenze su trentacinque a Horn,⁶² nei restanti casi o ai compagni del protagonista (vv. 22, 167, 172 – fa eccezione O 176 –, L 1463), oppure a inanimati (vv. 393, 409, 429, 1160, 1539); solo in L si riferisce anche a Rymenhild (L 955) e due volte a Ermenild, la principessa irlandese (L 916 e 917). È un mutamento di connotati notevole rispetto all'attributo *bel* del *Roman de Horn*: considerando anche L, che si distingue dagli altri due testimoni per l'impiego dell'aggettivo con Rymenhild, Ermenild

⁶² Sono i vv. 10, 13, 95, 96, 179, 320, 321, 337, 345, 805, 920, cui vanno aggiunti OL 17, L 258, L 267, O 420, O 466, L 911, C 1526

e Arnoldin (il fratello buono di Fykenhild), sembra possibile identificare in *King Horn* un'attribuzione che oscilla fra la bellezza estetica e l'eccellenza della persona, trasparente nel suo aspetto, come la si era vista nella *pruesce* della versione anglonormanna. Infatti, è *fair* l'aggettivo che ricorre ogniqualvolta in *King Horn* viene sottolineata la superiorità dell'eroe (vv. 10, 13, 179, 321-322, 805), che non è più comparativa come nel *Roman de Horn*, ma diventa sempre superlativa: C 10 «Fairer ne miste non beo born», C 13 «Fairer nis non þane he was», C 173-174 «He was þe faireste / et of wit þe beste», C 787 «For he is þe faireste man». Da notare, in questo senso, che *best* ha un numero estremamente elevato di occorrenze in tutti e tre i testimoni. Il fenomeno era già stato osservato da Crane, che parlava, mettendo a confronto *King Horn* con la bellezza più comparativa del *Roman de Horn*, di una «series of hyperboles without context» che pongono Horn «alone on a timeless pinnacle of merit». ⁶³ Tuttavia, che questo sia non solo un indice dell'eccellenza del protagonista, ma riveli un soggiacente *usus describendi* può essere intuito considerando che anche la bellezza della madre di Horn e di Ermenild in *L* vengono tratteggiate in termini assoluti: per Godhild, la madre di Horn, in C 7-8 «Godhild het his quen / Faire [L *feyrore*, O *feyrer*] ne mizte non ben»; per Ermenild, in L 915-916 «dochter ich habbe one / nys non so feyr of blod ant bone». Come è logico attendersi, questo trova riscontro anche al di fuori dell'ambito circoscritto di *fair*: è particolarmente significativa la dicotomia marcata fra Athulf, il fedele compagno di Horn, e il traditore Fykenhild, espressa ai vv. 27-28: «Apulf was þe beste / et fikenylde þe werste». È forse ascrivibile a questa inclinazione anche il parossismo di certe reazioni emotive di Rimenhild, che sviene con facilità (vv. 434 e 1513), ⁶⁴ tenta di uccidersi alla notizia, falsa, della morte di Horn (vv. 1217-1226), piange lacrime di sangue quando è costretta a

⁶³ S. Crane, *Insular Romance*, p. 31.

⁶⁴ Da notare che anche i compagni di Horn svengono alla notizia del suo esilio, cfr. v. 876.

sposare Fikenhild (v. 1442; in O l'occorrenza viene trasposta al verso O 1005, quando la fanciulla trova morto sulla riva il messaggero che aveva inviato a cercare Horn). Una tendenza al superlativo si osserva in modo sparso sia nel *South English Legendary* del ms. Laud misc. 108,⁶⁵ sia, con ben più elevata frequenza, nei *romances* medio inglesi,⁶⁶ senza mostrare però raggruppamenti identificabili. Si tratta, cioè, di una tendenza che caratterizza il romanzo inglese medievale *tout-court* fin dalle sue origini; una tendenza già presente in *King Horn*, anzi, qui uno stilema totalizzante.

Questo stilema del superlativo di *King Horn* è verificabile anche guardando agli epiteti secondo il modello dell'aggettivo sostantivato:

Tab. 3.15 - Occorrenze di art. det., art. indet. + aggettivo [- agg. poss., - agg. num., - agg. dim.] - sostantivo in *King Horn*

	C	L	O
v. 27	(v. 27) þe beste;	(v. 29) þe beste;	(v. 29) þe beste;
v. 28	(v. 28) þe werste;	(v. 30) þe werste;	(v. 30) þe werste;
v. 66	(v. 64) þe fremde;	(v. 68) þe fremede;	(v. 68) þe fremde;
	(v. 64) þe sibbe;	(v. 68) þe sibbe;	(v. 68) þe sibbe;
v. 129		(v. 131) þe 3ynge;	
v. 150	(v. 146) þe gode;		
v. 179	(v. 173) þe faireste;	(v. 181) þe wyseste;	
v. 180	(v. 174) þe beste;	(v. 182) þe beste;	
v. 283	(v. 279) þe 3onge;	(v. 285) þe 3inge;	(v. 290) þe 3enge;
v. 378b1		(v. 377) þe 3ynge;	
v. 388	(v. 382) þe bri3zte;	(v. 384) þe bryhte;	(v. 394) þe brycte;
v. 396	(v. 390) þe bri3zte;		

⁶⁵ Per esempio, nella vita di san Clemente, v. 7 «Swiþe fair womman heore Moder was : þe faireste þat Men wuste» oppure, nella leggenda della santa croce, ad essa riferendosi al v. 280 «þat holie treo was fairest þo : þat huy mi3ten ou3were i-seo».

⁶⁶ Come in *Amis and Amiloun*, nel testimone del ms. Auchinleck, v. 1483 «þe fairest þat mi3t bere liue», oppure in *Havelok the Dane*, vv. 200 e 1082 «The beste, fayreste, the strangest ok».

	C	L	O
v. 449		(v. 447) þe 3ynge;	(v. 463) þe 3enge;
v. 480	(v. 474) þe beste;	(v. 478) þe beste;	(v. 494) þe beste;
v. 567			(v. 577) þe trewe;
v. 572	(v. 566) þe 3onge;	(v. 564) þe 3ynge;	(v. 584) þe yenge;
v. 620		(v. 610) þe 3ynge;	(v. 630) þe yenge;
v. 621		(v. 611) þe beste;	
v. 736			(v. 747) þe bricte;
v. 841	(v. 823) þe strengeste;		(v. 852) þe strengeste;
v. 842	(v. 824) þe beste;	(v. 832) þe beste;	(v. 853) þe beste;
v. 894		(v. 884) þe 3ynge;	(v. 903) þe 3onge;
v. 917a1			(v. 939) þe boneyres;
v. 1011	(v. 989) þe wise;		
v. 1019	(v. 997) þe beste;	(v. 1007) þe beste;	(v. 1038) þe beste;
v. 1020	(v. 998) þe treweste;	(v. 1008) þe treweste;	(v. 1039) þe treweste;
v. 1039		(v. 1027) þe 3ynge;	(v. 1056) þe 3onge;
v. 1210	(v. 1184) þe gode;		(v. 1225) þe gode;
v. 1214	(v. 1188) þe 3onge;	(v. 1194) þe 3ynge;	(v. 1229) þe 3eng;
v. 1282c2			(v. 1297) þe 3onge;
v. 1230		(v. 1210) þe foule;	
v. 1292	(v. 1264) þe beste;		
v. 1317		(v. 1295) þe 3ynge;	(v. 1330) þe 3onge;
v. 1358	(v. 1326) þe beste;	(v. 1336) þe beste;	(v. 1367) þe beste;
v. 1371	(v. 1339) þe gode;		(v. 1380) þe gode;
v. 1408b4		(v. 1390) þe 3onge;	
v. 1424b1		(v. 1405) þe betere;	
v. 1424b2		(v. 1406) þe riche;	(v. 1439) þe ryche;
v. 1465	(v. 1429) þe bri3te;	(v. 1449) þe brhyte;	(v. 1456) þe bry3te;
v. 1497		(v. 1483) þe beste;	
v. 1518		(v. 1506) þe 3ynge;	(v. 1533) þe 3onge;
Totale occorrenze	23	30	28
Totale dei versi	1530	1546	1569
Percentuale	2%	2%	2%

Il dato più importante di *Tab. 3.15* è proprio la frequente corrispondenza di strutture epitetiche che seguono il modello art. det., art. indet. + aggettivo [- agg. poss., - agg. num., - agg. dim.] – sostantivo e forma superlativa (corrispondenti ai vv. 27, 28, 179, 180, 841, 842, 1019, 1020, 1292, 1497), dovuta al legame logico, dato dalla corrispondenza formale, tra aggettivo sostantivato e superlativo assoluto; una sovrapposizione che, invece, non avviene mai nel *Roman de Horn*. Considerando gli elementi nelle *Tabb. 3.16* (1, 2, 3, 4, 5), dove si riportano tutte le occorrenze di aggettivo in forma superlativa (ottenute scremando dal censimento delle forme di aggettivo con suffisso *-st* o *-ste*), si osserva che in particolare l'espressione superlativa *the best* appare ubiqua ed estremamente frequente nel romanzo medio inglese, confermando quanto notato sopra circa l'uso dei superlativi in questo genere letterario. La stessa cosa non si verifica invece nelle agiografie del *South English Legendary*, le quali non esibiscono una particolare inclinazione verso il superlativo *best*; in questo rispetto, dunque, *King Horn* mostra di nuovo di condividere uno stilema specifico del romanzo in inglese medio.

Dunque, già alcuni tratti stilistici significativi affiorano dalle nebbie della *bareness of description*: una predilezione per la *fairnesse* come attributo chiave in luogo della *pruesce* e della nobiltà di chi è *gentil*, l'uso preferenziale del superlativo in luogo delle comparazioni del *Roman de Horn* e, in generale, un uso meno specifico degli aggettivi. Rispetto a quest'ultimo elemento, bisogna tuttavia fare un distinguo e qualche precisazione sull'aggettivo *yong*. Innanzitutto, nonostante gli esiti convergenti nelle ballate (cfr. Child 17, A, B, C, D, F),⁶⁷ questo aggettivo si distingue nettamente nell'uso da *child*: infatti, mentre *yong* appare riferito quasi esclusivamente a Rimenhild,⁶⁸ *child* appare

⁶⁷ F.J. Child (ed.), *The English and Scottish Popular Ballads*, vol. 1, Dover Publications, New York 1965, pp. 187-208.

⁶⁸ Sono i vv. 449, 572, 610, 894, 1039, 1214, 1317, 1518, L 378, O 1282; fanno eccezione i vv. 129, 212, 283, dove l'aggettivo è riferito a Horn, e i

associato a Horn nella maggior parte delle attestazioni⁶⁹ e nelle restanti occorrenze connota Athulf, l'amico fedele,⁷⁰ e gli altri compagni di Horn.⁷¹ Anche in questo caso, come si è visto sopra per *pru*, *orguillous* e *fer*, la distinzione è significativa e si spiega indagando le prossimità, ossia i due elementi precedenti e seguenti, del nome *Horn* nei testimoni in *Tab. 3.17*: come si vede, tra i sostantivi e gli aggettivi che precedono o seguono *Horn* nel testo, *child* è in assoluto il più frequente in ogni testimone. Se si guarda invece alle prossimità di *Rimenhild*, in *Tab. 3.18* si vede come le due locuzioni più frequenti per la principessa siano *the bright* e *the yong* in posizione predicativa, con un prevalere della seconda forma in *OL*. Questo già svela uso consapevole e differenziato di *yong/child* a seconda del connotato. Ma dalle due tabelle si può trarre anche dell'altro. Se infatti vicino a *Rimenhild*, contando anche *maiden*, si osserva una distribuzione tutto sommato casuale degli epiteti *maiden*, *bright* e *yong*, si nota invece una evoluzione negli attributi di Horn. Oltre all'uso di *sire* in concomitanza con l'investitura dell'eroe e dei suoi compagni, tanto più significativo come titolo onorifico adottato dagli altri personaggi nel rivolgersi a Horn (cfr. vv. 515, 537, 583, L 963) e come titolo che Horn usa quando si rivolge al re d'Irlanda (vv. 802, 847, 851, 925, 930, 934), ancor più interessanti sono gli usi di *king* e *knight*. Infatti, dall'investitura a cavaliere fino alla riconquista del regno, *child* si alterna a *knight* come epiteto di Horn (oltre alle occorrenze di *child* sopra citate, cfr. vv. 761, 879, 955, 966, 1019, L 1185), ed entrambi sono poi sostituiti da *king* e *sire* in *OL* una volta che Horn ha riconquistato il Suddene (L 1466 e vv. 1481, 1546 e anche v. 1318, dove si prefigura la

vv. 553, dove è riferito ai compagni di Horn, e i vv. 1425, L 1390 e O 1417 dove appare nel distico formulare *the yonge and the elde*.

⁶⁹ Ai vv. 10, 13, 81, 117, 120, 139, 158, 165, 203, 205, 211, 234, 243, 251 – particolarmente interessante per la *scriptio continua* di C –, 255, 417, 486, 700, 769, 937, 1191, 1205, 1375, 1388, 1391.

⁷⁰ Ai vv. 25, 299, 304, 538, 839, 1551.

⁷¹ Ai vv. 90, 113, 122, 159, 1370.

riconquista e Horn, dunque, diventa già *kynge*). Il fenomeno è importante per due ragioni. La prima è che si mostra qui una scelta consapevole e distintiva dell'aggettivazione e degli epiteti seguendo l'evolversi della realtà sociale nel racconto; inoltre, l'impiego di *child* fino alla soglia della riconquista testimonia la centralità del tema regale nella vicenda: Horn è *child*, ossia un giovane ancora immaturo (si veda la voce di *child* del MED),⁷² fino a che non compie il suo destino regale, diventando il *king* che dalla nascita avrebbe dovuto essere. La seconda, è che questo uso consapevole dei titoli distingue C dal gruppo OL. Infatti, ai versi corrispondenti in C ai vv. 1481, 1546, troviamo in entrambi i casi *Horn kniȝt*. La vicinanza fonica tra *king* e *kniht* può giustificare la variante con la trasmissione orale del testo; tuttavia, sembra che in questo caso il gruppo OL tramandi una *lectio fertilior* sul piano del significato, e non di poco: si va infatti a perdere in C il senso strutturale della dicotomia *child/king*. Ad ogni modo, questa breve indagine su *yong* e *child* mostra come, pur in una genericità di massima dell'aggettivazione, in *King Horn* non manchi un uso preciso, distintivo e semanticamente pregnante degli attributi.

Guardando alle descrizioni del protagonista in *King Horn*, se ne osservano due particolarmente significative a causa degli elementi che vi si trovano, quantomeno curiosi per un *romance*, e che è opportuno considerare unitamente:

⁷² In particolare i significati 1 (a), «a young child, a baby»; 3a, «a boy or girl (usually to the age of puberty)»; 4 (a) e (b), «(a) a child regarded as innocent or immature; (b) an immature, unwise, or foolish person»; 5 (a) e (b) «(a) a young man; youth, lad; (b) a youth in service; an attendant, page, helper, apprentice»; 6 (a), «a youth of noble birth, esp. an aspirant to knighthood; also, a knight or warrior».

Tab. 3.19 - Descrizioni ai vv. 9-18 e 319-322 di *King Horn*

	C	L	O
v. 9	He hadde a sone þat het horn	ant huere sone hihte Horn	Here sone hauede to name horn
v. 10	Fairer ne miste non beo born	feyrore child ne myhte be born	Feyrer child ne michte ben born
	Ne no rein vpon birine	for reyn ne myhte by ryne	Ne reyn ne michte upon reyne
	Ne sunne vpon bischine	ne sonne myhte shyne	Ne no sonne by schine
	Fairer nis non þane he was	feyrore child þen he was	Fayrer child þanne he was
	He was bryzt so þe glas	bryht so euer eny glas	Briczt so euere any glas
v. 15	He was whit so þe flur	so whit so eny lylve flour	Whit so any lili flour
	Rose red was his colur	so rose red wes his colour	So rose red was hys colur
v. 16b1		He wes feyr ant eke bold	He was fayr and eke bold
v. 16b2		ant of fyftene wynter old	And of fyftene winter hold
	Nas non his iliche	Nis non his yliche	Was noman him yliche
v. 18	In none kinge riche	in none kinges ryche	Bi none kinges riche
v. 319	Ne beo we nozt iliche	ne be we nout yliche	Horn his fayr and riche
v. 320	Horn is fairer et riche	for horn is fayr e ryche	Be we naut yliche
	Fairer bi one ribbe	fayrore by one ribbe	Fayror honder ribbe
v. 322	þane eni Man þat libbe	þen ani mon þat libbe	þan ony man þat libbe

La prima descrizione compare all'inizio del romanzo, quando l'eroe viene introdotto per la prima volta; la seconda invece è pronunciata da Athulf, l'amico fedele, nel momento in cui umilmente declina le profferte di Rimenhild che lo aveva scambiato per Horn. Prima di osservare i tratti prettamente stilistici e le differenze tra i testimoni, occorre partire dai contenuti della descrizione. Il dato più significativo è la presenza costante e in primo piano di materiale tratto dalla sfera del sacro. Innanzitutto, la frase «for reyn ne myhte by ryne / ne sonne myhte shyne / feyrore child þen he was», traducibile circa con 'infatti non potrebbero né

la pioggia bagnare, né il sole illuminare un giovane più bello di lui'. Il punto da tenere presente è che, in questo caso, la lezione di C⁷³ è quella più vicina alle occorrenze parallele che Hall cita dal solo *Brut* di Layamon (vv. 14359, 15518, 15920 della redazione nel ms. Cotton Caligula A.IX, Londra, British Library: «þat wes þe for-cuðeste mon; þet sunne here scean on / [...] nis nan feirure wifmon; þa whit sunne scineð on / [...] þa sunne gon to scine;

⁷³ Nella tradizione sembra creare difficoltà la transitività o intransitività dei verbi *shinen* e *birinen*, con due accezioni risultanti alquanto diverse: la lezione che ho riportato ora, quella di L, opta per la transitività (come scrive Hall, *by* del v. 11 regge anche *shyne* del v. 12; si veda J. Hall (ed.), *King Horn: a Middle-English Romance*, Clarendon Press, Oxford 1901, p. 92). Diversamente, la lezione opposta di C è costretta a una sintassi differente, dove il *mighten* del v. 10 regge anche gli infiniti *birinen* e *bishinen* e i due verbi, per quanto preceduti da un prefisso indicante transitività (*bi-*), sono seguiti dalla preposizione *upon*, così che è difficile leggerli come transitivi, nonostante Hall scriva che in C «the object of the verbs is supplied from *fairer* (l. 10); ask the prefix *bi* makes them transitive, the addition of repeating and defining the propositional relation already expressed by that prefix is very noteworthy. *Upon* here is adverbial, meaning *from above*». Questa spiegazione ha il solo esito di trasformare l'errore in *hapax*: Hall non fornisce altri casi di uso avverbiale della preposizione, che neppure la voce di *upon* nel MED riporta, né si trova una sola occorrenza di *upon* come avverbio nel corpus di raffronto; in aggiunta, è condivisibile l'affermazione di Allen secondo la quale il rafforzamento del prefisso con la preposizione, «alien to the terse style of *KH*, is typical of scribal treatment of copy»; si veda R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition Based on Cambridge University Library MS. Gg. 4.27(2)*, Garland, New York - London 1984, p. 258. Fra i testimoni, O si trova in una posizione intermedia la quale, per l'incongruenza che mostra, sarebbe facile definire una soluzione seriore, o comunque un adeguamento incoerente, dato che la formula si spezza in due diverse reggenze e due strutture sintattiche distinte, se non fosse per la maggior correttezza grammaticale rispetto a C. D'altronde, come già si è detto, la disposizione del testo in O è quella che più radicalmente distingue in ogni distico un verso dall'altro, mentre i *couplets* sono talora riunite su un'unica riga in C e sono sempre trascritte su una riga in L; non stupisce quindi che O possa alterare l'omogeneità sintattica di un distico sotto la pressione di altre istanze, come quella grammaticale. In ogni caso, è difficile dire se si tratti di un movimento dal tipo di C verso il tipo di L, ossia dall'intransitività alla transitività, o viceversa; forse da C a L, considerando che il primo membro dell'espressione è coerente con C e che più avanti nella descrizione i versi 16b1 e 16b2 sono in O. L come in O.

pe rein bi-gon to rine.))⁷⁴ e alla significativa eco dal vangelo di Matteo V, 44-45, «ego autem dico vobis: diligite inimicos vestros et orate pro persecquentibus vos, ut sitis filii Patris vestri qui in caelis est qui solem suum oriri facit super bonos et malos et pluit super iustos et iniustos», plausibile date l'incisività e la fortuna del passo.

Se il riferimento evangelico dei vv. 11-12 rimane comunque labile e dubbio, il legame tra i vv. 15-16, «he was whit so þe flur / rose red was his colur» e la tradizione dei commentari sul *Cantico dei cantici* è più stretto e insieme aggrovigliato. Bianco e rosso sono i colori presenti in *Cantico* V, 10, «candidus et rubicundus», che nei commentari spesso compaiono associati alla rosa e al giglio; tra gli altri, si considerino il commento anglo-normanno edito da Pickford, ai vv. 1383-1398 e la sovrapposizione chiara tra *candidus* e il giglio e *rubicundus* e la rosa nella *Glossa ordinaria*.⁷⁵ Da questa glossa si sviluppa probabilmente l'uso del giglio e della rosa come attributi mariani nell'innologia mediolatina; un esempio è offerto dall'*Ave generosa* di Ildegarda di Bingen, che al v. 3 canta «Tu candidum lilium quod Deus ante omnem creaturam inspexit»,⁷⁶ così come un altro esempio è l'epiteto di *rosa mistica* nelle litanie lauretane, la cui attestazione più antica è datata al sec. XIII⁷⁷ (e l'uso del rosario in quanto forma

⁷⁴ L'edizione di riferimento del *Brut* di Layamon è quella diplomatico-interpretativa in R.F. Leslie - G.L. Brook (eds.) - Layamon, *Layamon: Brut. Edited from British Museum Ms. Cotton Caligula A. IX and British Museum Ms. Cotton Otho C. XIII*, 2 voll., Oxford University Press for Early English Text Society, London 1963-1977.

⁷⁵ C.E. Pickford (ed.) - Landri de Waben, *The Song of Songs: A Twelfth Century French Version*, Oxford University Press, London 1974; M. Dove (ed.), 22: *In Canticum Canticorum*, in *Glossa Ordinaria*, vol. 22, Brepols, Turnhout 1997, p. 299.

⁷⁶ B. Newman (ed.), *Symphonia Armonie Celestivm Revelationvm*, in Hildegardis Bingensis, *Hildegardis Bingensis Opera minora*, Brepols, Turnhout 2007, pp. 392-393.

⁷⁷ Essa si trova, mescolata con un elenco di *salutatio virginis*. nel ms. 5267.1 della Biblioteque Nationale de France a Parigi, ff. 89r-100v.

di preghiera si diffonde precisamente nel sec. XIII);⁷⁸ inoltre, nel testo sull'Assunzione che troviamo nel ms. Auchinleck, al v. 44 i due fiori associati alla Vergine sono *rose rode e flour de lis*. Da non dimenticare, poi, che nel ms. Gg.4.27.2 *King Horn* è fatto seguire da un *Assumpcioun de Notre Dame*, mentre il testimone del ms. Harley 2253 è preceduto da una preghiera alla Madonna contro i traditori (*Maiden, mother milde*). Pur considerando la fioritura della devozione mariana nel secolo di stesura di *King Horn*, tuttavia, occorre tenere presente uno sviluppo parallelo dei due colori come attributo femminile nella letteratura medio inglese, sia nel romanzo,⁷⁹ sia nella lirica. Questi *attributa* (bianco-giglio e rosso-rosa) compaiono nel *South English Legendary* solo nella vita di santa Cecilia, dove le due ghirlande che l'angelo porge alla giovane santa sono una di rose e una di gigli, poiché, come spiegano i vv. 77-78, «*Þe lilie be-tokneþ ʒoure maydenhod, þat is so whyt ʒ swote, / Þe rose be-tokneþ ʒoure martirdom; for þer-on deye ʒe mote*»; sono invece presenti in più d'una lirica tra quelle nel ms. Harley 2253, come *Lenten ys come with love to toune*, vv. 13 e 17,⁸⁰ oppure *Most I ryden by Rybbesdale*, vv. 10-11⁸¹ o il primo verso di *Nou skrinketh rose ant lylie-flour*.⁸² Non

⁷⁸ La testimonianza di Alano della Rupe conferma il periodo, cfr. R. Paola (a cura di), *I sermoni e i trattati del beato Alano*, vol. 4, Libritalianet, s.l. 2015.

⁷⁹ Della diffusione nei *romances* del binomio coloristico e floreale a connotare il giovane cavaliere di belle speranze è testimonianza definitiva la descrizione dello *Squier* dei *Canterbury Tales*. Lo stesso vale per le splendide fanciulle in età da marito: nel *Knight's Tale* Emelye è, anche lei, bianca come il giglio e rossa come la rosa.

⁸⁰ «*The rose rayleth hire rode; / The leves on the lyhte wode / Waxen al with wille. / The mone mandeth hire bleo; / The lilie is lossom to seo, / The fenyl ant the fille*», dove peraltro la luna splendente (bianco-argentea) rima con il verso relativo al giglio.

⁸¹ «*The lylie lossom is ant long, / With riche rose ant rode among*».

⁸² Sebbene non debba stupire il rapporto tra le liriche del ms. Harley 2253 e il sacro, come confermato dalla persistenza del modello cristologico dietro l'immagine dell'amante che muore per amore, fenomeno analizzato in A. Kinch, *Dying for Love: Dialogic Response in the Lyrics of BL MS Harley 2253*, in C. Huber - H. Lahnemann (eds.), *Courtly literature and clerical culture*:

solo: nel romanzo eponimo, Emaré ai vv. 66 e 205 è detta «whyte as lylye-flowre»; nel *Sir Launfal*, le damigelle di Tryamour sono «whyte as flour» al v. 261, mentre Tryamour al v. 292 «was as whyte as lylye yn May» e, tre versi dopo, si dice che «the rede rose, whan sche ys newe, / agens her rode nes naught of hewe»; la dama che l'eroe incontra al v. 1640 nel *Sir Torrent of Portyngale* è descritta nel verso successivo come «white as lylye floure». Hall menziona inoltre la bella saracena Belesant del *Roland and Otuel*, la quale ha la pelle «als lely like», mentre le gote sono «rede als rose floure» (vv. 619-620),⁸³ e Melidor, che in *Sir Degrevant* «rode ronne hit ys, / as the rose in the ris, / wyth lylye in lere» (vv. 534-536). Ad ogni modo, bisogna considerare che tutti i romanzi menzionati, datati tra la fine del sec. XIV e i primi del sec. XV, sono molto più tardi di *King Horn*. Se dunque essi parrebbero suggerire una ricezione degli *attributa* floreali di rosa e giglio, tale ricezione è l'ultimo anello di una catena che dalla devozione mariana giunge alla lirica medio inglese a cavallo tra i secc. XIII e XIV, e solo dopo un secolo al romanzo – fatta eccezione per *King Horn*, che anticipa straordinariamente le tappe. È una linea di trasmissione motivica (una tradizione discorsiva)⁸⁴ che Sonya Louise Veck Lundblad tralascia quando afferma che qui la caratterizzazione di Horn «begins with a simile linked to

selected papers from the tenth triennial Congress of the International courtly literature society: Universität Tübingen, Deutschland, 28. Juli - 3. August 2001, Attempto, Tübingen 2002, pp. 137-148.

⁸³ Ci si riferisce qui all'edizione di S.J.H. Herrtage (ed.), «*The Sege off Melayne*» and «*The Romance of Duke Rowland and Sir Otuell of Spayne*», K.J. Trübner for the Early English Text Society, London 1880.

⁸⁴ La coniazione della formula risale a Eugenio Coseriu; ne faccio uso secondo la definizione seguita dalla scuola di Klagenfurt e che si fonda in prima istanza sulle riflessioni di Koch e Oesterreicher; per un riferimento canonico, si vedano W. Oesterreicher, *Zur Fundierung von Diskurstraditionen*, in B. Frank - T. Haye - D. Tophinke (Hgg.), *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, Narr, Tübingen 1997, pp. 19-41; P. Koch, *Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik*, in B. Frank - T. Haye - D. Tophinke (Hgg.), *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, pp. 43-79. Per un maggiore approfondimento, si veda il capitolo seguente.

the splendour of nature, comparing the child to a white lily which suggests purity and freshness».⁸⁵ Inoltre, un dato ulteriore che le occorrenze citate rendono evidente è la costante attribuzione dei due fiori a personaggi di sesso femminile; di nuovo, come per l'*effictio* nel *Roman de Horn*, troviamo l'eroe connotato con mezzi retorici d'uso non maschile. L'unica eccezione è offerta da *Athelston*, dove il figlioletto ancora tredicenne di Sir Egeland è descritto con queste parole ai vv. 68-72:

- 68 That other thryttene, as men me told:
In the world was non here pere -
70 Also whyt so lylye-flour,
Red as rose off here colour,
72 As bryght as blosme on brere.

Considerato che, al v. 67, l'età del fratello è indicata con l'espressione «that on was fyfftene wyntyre old» (si confronti con l'indicazione dell'età di Horn in OL), la vicinanza con *King Horn* è tale da far pensare a un travaso di materiale, così come si verifica tra *Havelok the Dane* e *Horn Childe*.⁸⁶

A differenza dei due casi precedenti, il nesso scritturale è esplicito nella metafora *fairer bi one ribbe* del v. 321 (*fairer honder ribbe* di O è, senza seri dubbi, una piccante banalizzazione). Di questo verso troviamo due possibili interpretazioni, una offerta da

⁸⁵ S.L. Veck Lundblad, *Old Englishness in King Horn and Athelston*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne 2020, p. 64. L'esclusività del rapporto tra i due testi analizzati e la letteratura antico inglese è uno dei problemi dell'altrimenti stimolante comparazione compiuta da Veck Lundblad.

⁸⁶ Motivato probabilmente anche dalla vicinanza di contenuto: i figli di Egeland sono vittime innocenti del tradimento di Wymound, fratello per giuramento del loro padre. Il tema del giuramento come laccio per il protagonista è in *Athelston* come nel *Roman de Horn*, ed è interessante sottolineare che il prestito avviene in direzione di un testo quattrocentesco *popular*, ma che la preminenza della dimensione religiosa su quella giuridica rende non necessariamente o del tutto *lay*; si veda a questo proposito Fulvio Ferrari, "A bone þat þou graunte me": Religione, etica e invenzione del passato nell'*Athelston inglese medio*, in P. Lendinara - S. Serafin (a cura di), ... *Un tuo serto di fiori in man recando: scritti in onore di Maria Amalia D'Aronco*, vol. 2, Forum, Udine 2008, pp. 183-194.

Hall, l'altra da Susan Crane (allora Dannenbaum).⁸⁷ Hall afferma che l'espressione significa che la bellezza di Horn supera quella di qualunque altro uomo nello stesso modo in cui la bellezza femminile sopravanza in genere quella maschile, facendo qui riferimento a uno dei testi citati da Meyer sull'esaltazione medievale della donna e alla riscrittura in inglese medio di Genesi I edita da Horstmann nel volume *Sammlung altenglischer Legenden*.⁸⁸ Invece, Crane legge l'espressione come metafora della perfezione di Adamo prima della caduta, in rapporto figurale con Cristo redentore. Considerando la presenza radicata di attributi femminili nel *Roman de Horn* e in *King Horn*, l'interpretazione di Hall parrebbe più solidamente ancorata al tutto; tuttavia, quale che sia la lettura più opportuna, il richiamo alla costola lascia pochi dubbi sul nesso con il libro di Genesi e dunque, per la terza volta, alla Scrittura. Le descrizioni di Horn mostrano dunque di attingere da una base testuale religioso-devozionale, la quale prescinde dal contesto manoscritto, dato che il ms. Laud misc. 108, dominato dal *South English Legendary*, presenta il pruriginoso *fairer honder ribbe*. La descrizione del protagonista, soprattutto, si avvale di locuzioni che non saranno riprese nel romanzo in inglese medio se non assai più tardi nel caso degli *attributa* floreali, dando prova di una identità specifica di *King Horn* nel suo genere letterario di riferimento. Inoltre, i vv. 11-12 trovano una forma parallela solo nel *Brut* di Layamon, un testo cronachistico. Tutto ciò rende più esitanti ad attribuire a *King Horn* l'appellativo di 'romanzo popolare' inteso come laico,

⁸⁷ J. Hall (ed.), *King Horn*, p. 114; S. Dannenbaum, "Fairer bi one ribbe/ Pane eni man þat libbe" ("King Horn" C315-16), «Notes and Queries», 28 (1981), pp. 116-117.

⁸⁸ «Now is here a skile whi to asken whi þat wymmen ben feiroke þen men bi kuynde; herto wol I onswere: for wommon was maad in paradis of Adames ribbe, and mon was maad of eorþe & of foul fen; þerfore is wommonnes fel cleror þen monnes»; C. Horstmann (Hg.), *Sammlung altenglischer Legenden*, Henninger, Heilbronn 1878, pp. 221-222. «Mulier prefertur viro, scilicet: *Materia*: Quia Adam factus de limo terre, Eva de costa Ade. *Loco*: Quia Adam factus extra paradisum, Eva in paradiso»; P. Meyer, *Mélanges de poésie française*, «Romania», 6, n. 24 (1877), p. 501.

spontaneo e folcloristico; se non altro, l'autore, pur nella generale *forma brevis*, inserendo riferimenti colti all'interno delle descrizioni rivela di aver ricevuto un'istruzione clericale. Non per questo si deve pensare a una finalità religiosa o devozionale dell'opera; il retroterra formativo dell'autore dispiega la sua influenza innanzitutto nell'immaginario sul quale sono costruite le descrizioni. Che Rimenhild al v. 1442, durante il matrimonio coatto con Fikenhild, pianga lacrime di sangue («*he wep teres of blode*», in O 1005 «*and wep with bloody teren*»), non necessariamente deve far pensare a una intenzionale corrispondenza tra il dolore della principessa e quello di Cristo nell'orto del Getsemani; tuttavia, l'eco evangelica rimane perlomeno come modello di sofferenza iperbolica. Altre occorrenze, come il riferimento in CL alle cinque piaghe di Cristo (v. 1459) pescano forse da un repertorio popolare di espressioni fisse, come sembra suggerire la presenza diffusa dell'espressione nel *King of Tars* (vv. 55, 819, 869) e anche altrove (come nella versione del *Purgatorio di san Patrizio* del ms. Auchinleck, v. 1175).

Se dunque possiamo parlare di un autore ben istruito, ciò non significa che si mostri anche un rapporto sensibile con la teoria retorica del tempo. L'assenza, in queste descrizioni di *King Horn*, di figure volte a una descrizione stringata, sul modello della personificazione nell'esempio di Geoffroi de Vinsauf, allontana il testo dalla logica delle *artes* almeno per quanto concerne le ipotiposi; si nota infatti come la descrizione della bellezza di Horn sia fondata sostanzialmente su similitudini (diversamente dal *Roman de Horn*, dove la similitudine appariva, in caso, singolarmente, come nel paragone con l'*esteile iornal*), con alcune costruzioni parallele a CL 11-12 (*ne* + soggetto + *upon* + verbo in C, ripetizione di *myhte* in L) e sia parallele che anaforiche nelle similitudini di CO 14-15 (*he was* + aggettivo + *so the* + sostantivo in C, aggettivo + *so any* + sostantivo in O) e di L 15-16 (*so* + aggettivo in inizio verso); similmente, è da notare la ripresa dell'aggettivo *fair*, prima in grado positivo e poi comparativo, nei vv. 320-321 (O escluso). In generale, come si osservava sopra, è *fair* l'aggettivo qualificativo che domina queste descrizioni; le sfumature sono offerte non

dall'aggettivazione variegata, ma dagli *attributa* resi con similitudini e dalla metafora adamitica ai vv. 319-322. La concisione di *King Horn* si riduce qui a un uso avaro dei mezzi letterari (si applica il solo *ornatus facilis*, se si eccettua *fairer bi one ribbe*), senza investimenti retorici.

Dunque, appare confermata anche per *King Horn* una frequenza significativa di similitudini come visto nelle descrizioni nel *Roman de Horn*;⁸⁹ non altrettanto si può dire, però, circa le metafore. Oltre all'immagine tratta da Genesi I di cui si è appena parlato, studiosi come Ganim hanno sottolineato il valore simbolico e metaforico dei sogni in *King Horn*, presenti anche nel *Roman de Horn*, ma esaltati nella versione inglese dal basso grado di 'descrittivo' nel testo. Un'altra similitudine con valore descrittivo e, in questo caso, anche metaforico è quella legata al nome di Horn, menzionata sopra parlando della proiezione teleologica del nome sul fato del suo portatore e dell'uso letterario descrittivo di questa idea come enucleata da Mathieu de Vendôme rielaborandola da Cicerone. Sono i vv. 211-224 dell'edizione critica:

Tab. 3.20 - Descrizione ai vv. 211-224 di *King Horn*

	C	L	O
v. 211	Þanne hym spak þe gode kyng	horn child quop þe kyng	Hon child qwad þe king
	Wel bruc þu þin euening	wel brouc þou þy nome 3yng	wel brouke þou þi naming
	Horn þu go wel schulle	horn him goþ so stille	Horn him goth snille
	Bi dales & bi hulle	bi dales & by hulles	Bi dales an bi hulle
v. 215	Horn þu lude sune	horn haþ loude soune	And þoruuth eche toune
	Bi dales & bi dune	þurh out vch a toune	Horn him shilleþ soune
v. 217	So schal þi name springe	so shal þi nome springe	So shal þi name springe

⁸⁹ Con ciò non si vuole confutare l'affermazione di Spearing che le similitudini siano una percentuale assai bassa sul totale dei versi; si vuole invece sostenere che, in rapporto al numero ridotto di versi dedicati alle descrizioni, le similitudini ne occupano una quantità non trascurabile. Cfr. A.C. Spearing, *Readings in Medieval Poetry*, p. 30.

	C	L	O
v. 218	Fram kynge to kynge	from kynge to kynge	Fram kinge to kinge
	& þi fairnesse	ant þi feirnesse	And þi fayrnesse
v. 220	Abute Westernesse	aboute Westnesse	þoruout westnesse
	þe strengþe of þine honde		And stregþe of þine honde
	In to eurech londe		þoruouth euerich londe
	Horn þu art so swete	horn þou art so suete	Horn þu art so swete
v. 224	Ne may ihc þe forlete	ne shal y þe forlete	No schal yþe for lete

Incidentalmente, è da notare come anche qui campeggi l'attributo della *fairnesse* di Horn, che precede e si associa in tutti i testimoni all'aggettivo *swete* e solo in CO alla *strengþe* dell'eroe, confermando quanto detto sopra circa la predominanza del valore estetico visibile. Si è già accennato sopra al legame tra questi versi e la tradizione etimologica del nome, che distingue la descrizione del personaggio nel Medioevo rispetto all'antichità classica, anche e soprattutto, per quanto non solo,⁹⁰ grazie alla fortuna di Isidoro e del suo 'metodo' come strumento ermeneutico. Una interpretazione del passo che tenga conto di questo *attributum personae* potrebbe dare ragione della differenza tra le lezioni di C, O e L in questo punto (richiamata nel cap. 2, nota 56). La lezione di C al v. 215 «Horn þu lude sune», dove corno e Horn sono identificati uno con l'altro, va intesa come metafora che poi trascolora in similitudine (v. 217, «so schal þi name springe») e può assumere il suo valore metaforico proprio per una

⁹⁰ Il modello presente esplicitamente o implicitamente è, alla radice, l'episodio biblico della nominazione degli animali all'inizio di Genesi II, 19-20, commentato anche da Isidoro e che è frequentemente miniato in apertura dei bestiari, come nel bestiario di Aberdeen, ms. 24 della Aberdeen University Library, f. 5r, oppure nel bestiario di Oxford, ms. Ashmole 1511 della Bodleian Library, f. 9r (entrambi ripropongono la stessa tradizione iconografica). Riporto il passo di Genesi: «Formatis igitur Dominus Deus de humo cunctis animantibus terræ, et universis volatilibus cæli, adduxit ea ad Adam, ut videret quid vocaret ea: omne enim quod vocavit Adam animæ viventis, ipsum est nomen ejus. Appelavitque Adam nominibus suis cuncta animantia, et universa volatilia cæli, et omnes bestias terræ: Adæ vero non inveniebatur adjutor similis ejus».

lettura *nomen omen* del nome proprio del protagonista, mutuata dalla retorica come tratteggiata nelle *artes*. Tuttavia, data la fortuna delle *Etimologie* presso il clero medievale e in generale nella formazione scolastica, è forse più ragionevole dire cautamente che *King Horn* condivide qui, soprattutto in C, una concezione del nome personale come segno del fato che appartiene a uno strato colto del pensiero duecentesco. È significativo, inoltre, che l'identificazione tra Horn e corno vada persa e banalizzata in OL trasformando la metafora in un semplice bisticcio, tanto più in L, considerando che l'*Harley scribe* si mostra altrove persona dal grande sapere, specie per quanto concerne l'ambito letterario. Forse questa variante retorica, unita al fatto che il nesso nominale debba essere esplicitato al v. 212 «wel brouc þou þy nome 3yng», può essere letta come un possibile indizio circa il ruolo marginale di tale *forma mentis* nominalistica di ascendenza religiosa all'interno della letteratura romanzesca, dove effettivamente non trova particolari riscontri. Più facile è il caso in cui il nome di un personaggio assuma valore iconico-evocativo, sia morale che no, oppure che il nome connoti gli attributi fisico-morali: è il caso anche di Fikenhild, la cui vicinanza con l'aggettivo *fikel*, 'falso, traditore, ingannatore, ingannevole' non può essere un caso; Wikele forse rappresenta una forma linguisticamente più antica, vicina all'antico inglese *swic* o all'antico nordico *svik*, 'inganno, illusione', oppure all'antico inglese *wican*, 'donare, dare' (Wikele tradisce Horn in seguito alla sua richiesta che gli sia regalato un cavallo e compra con doni la fedeltà degli uomini della corte di Hunlaf) e all'antico nordico *vikja*, che ha anche il significato di 'voltarsi, girarsi', possibile allusione al voltafaccia dell'antagonista. A questo proposito, ossia circa il valore attributivo del nome proprio dei personaggi, è significativa anche la differenza nel falso nome che Horn si attribuisce alla corte irlandese (a partire dal v. 785), che è *Godmod* in L, erede diretto del Gudmod anglo-normanno, ma diviene *Cutberd* in CO. L si mostra conservativo rispetto alla tradizione francese del *Roman de Horn*, qui come altrove: si prenda a confronto, per esempio, il nome del padre di Horn, che oscilla tra *Allof* e *Murry* in L, mentre è solo *Murry*/

Morye in CO (si vedano a titolo di esempio i vv. 4 e 883).⁹¹ Più interessante, sul piano della connotazione, la variante *Cutberd*. San Cuthbert è uno dei santi inglesi più noti e la sua origine è messa bene in evidenza nella sua vita all'interno del *South English Legendary* (v. 1 «Seint Cudbert was i-bore : here in Engelonde»). Inoltre, Cuthbert è chiamato fin da giovane, ossia mentre è ancora *child*, al suo destino di vescovo,⁹² una perfetta corrispondenza con Horn che è destinato da *child* a diventare *king*. Dunque è una sostituzione probabilmente non casuale, nonostante l'omofonia e l'equipollenza ritmica: un'attribuzione consapevole che associa il destino del santo a quello dell'eroe ed indica, ancora una volta, la vicinanza di *King Horn* alla tradizione letteraria religiosa.

Riporto ora tutte le occorrenze di *King Horn* finora non considerate dove si osserva un'ipotiposi; infatti, la *bareness of description* e la brevità di questa versione consentono, rispetto al *Roman de Horn*, di avere una visione d'insieme:

⁹¹ Il dato è importante, poiché, insieme all'alternarsi costante delle forme *Rigmel-Rigmenil-Rimenil* nel testimone O del *Roman de Horn*, fornisce un'ulteriore prova dell'*entrelacement* tra le due versioni della storia di Horn, che probabilmente coesistevano e dialogavano tra loro nell'enciclopedia di chi praticava sia l'inglese medio che il francese insulare. Circa l'alternanza delle tre forme del nome della principessa in O: il nome appare frequentemente nella forma <Rigm> o <R> con abbreviazione, rendendo ambiguo lo scioglimento che potrebbe essere sia *Rigmel* sia *Rigmenil*. Della forma non abbreviata <Rigmel> abbiamo una sola occorrenza al v. 1140, mentre della forma non abbreviata <Rigmenil> abbiamo nove occorrenze ai vv. 588, 604, 627, 654, 663, 677, 699, 758, 774. Stesso discorso si applica per le forme alternative *Rimel* e *Rimenil* dedotte dalla forma abbreviata <Rim> con segno di abbreviazione: le occorrenze non abbreviate di *Rimel* sono solo due, ai vv. 1798 e 2070, mentre le occorrenze non abbreviate di *Rimenil* sono otto, ai vv. 405, 408, 486, 511, 519, 555, 557, 579. Difficile distinguere, nei casi di abbreviazione, quale fosse la forma sottintesa dal copista; per ragioni di omogeneità e sulla base della distribuzione di frequenza, si è scelto di sciogliere sempre in [*enil*] per le forme di <Rim> o <Rigm> con abbreviazione, mentre la scelta di sciogliere in [*igmenil*] la grafia <R> con abbreviazione è dovuta alla presenza di tale forma in una sezione in cui il copista faceva uso della grafia <Rigmenil>.

⁹² Si vedano i vv. 20-22 «“Cuthbert,” he seide, “it ne falleth þe nouzt : with 3ongue children to plei3e; / none swuche idele games : ne bi-cometh þe for-to wurche, / 3wane god hath i-porueid þe : on heued of holie churche.”».

Tab. 3.21 - Censimento di descrizioni presenti in *King Horn*

	C	L	O
v. 93	Horn þu art wel kene	horn þou art swyþe kene	Horn þou art swiþe scene
	& þat is wel isene	bryht of hewe & shene	And follyche swiþe kene
v. 95	þu art gret & strong	þou art fayr & eke strong	þou art fayr and eke strong
v. 96	fair & euene long	& eke eueneliche long	þou art eueneliche long
v. 169	Alle þrottene	Alle þrettene	Alle xiiij
v. 170	Of bodie swiþe kene	of bodye suyþe kene	Of bodi swiþe schene
	Bi god þat me makede	by god þat me made	Bi ihesu þat me made
v. 172	A swihe fair verade	so feyr a felaurade	So fayre on ereþ clade
v. 336	Nis he noȝt so vnorn	nis he nout so vnorne	His he nowt me biforn
v. 337	Hor is fairer þane beo he		He his fayror of liue
v. 345	For horn is fair & riche	for horn is fayr & riche	Horn hys fayr and riche
v. 346	Nis no whar his iliche	nis non his ylyche	His no man hys liche
v. 505	Horn he dubbede to kniȝte	horn knyht made he	
	Wiþ sword & spures briȝte	wiþ ful gret solempnite	Wit swerde horn he girde
v. 506c1			Rit honder hys herte
	He sette him on a stede whit	sette him on a stede	He sette him on stede
v. 508	þer nas no kniȝt hym ilik	red so eny glede	Red so any glede
v. 595	þar he tok his gode fole	þer he toc his gode fole	He tok forþ his gode fole
	Also blak so eny cole	blac so euer eny cole	So blac so eny cole
	þe fole schok þe brunie	wiþ armes he him srede	In armes he him schredde
v. 598	þat al þe curt gan denie	& is fole he fedde	And hys fole he fedde
v. 657	Heo saȝ Rymenild sitte	he fond rymenild sittynde	He fond Reymild sittende
	Also he were of witte	& wel sore wepynde	Sore wepende
	Heo sat on þe sunne	so whyt so þe sonne	Whit so eny sonne
v. 660	Wiþ tieres al birunne	mid terres al byronne	Wit teres albi ronne

	C	L	O
v. 727	Horn sadelede his stede	he sette sadel on stede	He sette sadel on stede
	& his armes he gan sprede	wiþ armes he gon him shrede	With armes he hym gan schrede
	His brunie he gan lace	his brunie he con lace	Hys brenye he gan lace
v. 730	So he scholde in to place	so he schulde in to place	So he scholde into place
	His swerd he gan fonge	his suerd he gon fonge	
v. 732	Nabod he noȝt to longe	ne stod he nout to longe	
v. 795	Ne saȝ i neure my lyue	ne seh y neuer alyue	Ne sey ich neuere on lyue
v. 796	So fair kniȝt aryue	so feir knyht her aryue	So fayr knyt aryue
v. 805	For he is þe faireste man	For he is þe feyreste man	He hys þe fayreste man
v. 806	þat eureȝut on þi londe cam	þat euer in þis londe cam	þat euere in þis londe cam
v. 917a1	& þu art kniȝt of muchel pris		And þou þe boneyres
v. 919	& of grete strengþe		And of grete strengþe
v. 920	& fair o bodie lengþe		Swete and fayr of lengþe
v. 1081	His sclauyn he dude dun legge	sclauyn he gon doun legge	þe sclavyn he gan doun legge
	& tok hit on his rigge	& horn hit dude on rugge	And horn hyt dide on rigge
	He tok horn his cloþes	ant toc Hornes cloþes	þe palmere tok hys cloþes
	þat nere him noȝt loþe	þat nout him were loþe	þat ne weren hym nowt loþe
v. 1085	Horn tok burdon & scrippe	Horn toc bordoun & scrippe	Horn toc burdoun and scrippe
	& wrong his lippe	ant gan to wrynge is lippe	And gan wringe hys lippe
	He makede him a ful chere	he made foule chere	He makede a foul chere
	& al bicolmede his swere	& bicollede is swere	And kewede hys swere
v. 1088a1	He makede him vn bicomelich		
v. 1088a2	Hes he nas neuremore ilich		

	C	L	O
v. 1267	Iarmed ful þikke	y armed suiþe þicke	
v. 1268	Fram fote to þe nekke	from fote to þe nycke	
v. 1331	Hi founde vnder schelde	hue fonden vnder shelde	Hye founde honder schelde
	A kniȝt hende in felde	a knyht liggynde on felde	A knyt ligen in felde
		Oþe shelde wes ydrawe	Op þe scheld was drawe
		a croyz of ihesu cristes lawe	A crouwch of ihesu cristes lawe
v. 1335	þe kniȝt him aslepe lay	þe knyht him lay on slape	þe knyt hy lay on slepe
v. 1336	Al biside þe way	in armes wel yshape	In armes wel y mete
v. 1351	Sarazins blake	sarazyns loþe & blake	Sarazyns lodlike and blake

L'insieme offre diversi elementi, che in generale confermano quanto osservato sopra circa il grado superlativo delle descrizioni di Horn (vv. 345-346 e 805-806), l'accento posto innanzitutto sulla esteriorità nel suo lato estetico, come mostrano particolarmente gli unici attributi associati alla parte avversa (v. 1351, *loth* e *blak*), i due versi esclusivi di C in chiusura dello scambio di vesti tra Horn e il pellegrino (vv. 1088a1 e 1088a2) e i commenti al momento dell'arrivo dell'eroe in Irlanda (vv. 795-796 e 805-806). Ancora più interessante è il fatto che le emozioni sono rappresentate o sottintese tramite la loro manifestazione esteriore, come mostrato nei vv. 657-660, dedicati alla tristezza e alla paura di Rimenhild dopo il sogno premonitore. Inoltre, è da notare come le descrizioni di Horn dopo essere divenuto cavaliere, oltre alla solita *fairhede*, si concentrino sull'equipaggiamento militare e sulla cavalcatura, sia in prossimità di scontri (sono i vv. 505-508, 595-598, 1267-1268), sia in coda all'esilio dal Westernesse (vv. 727-732); tuttavia, queste descrizioni sono stereotipe (focalizzandosi solo su spada, armatura e sella, con una terminologia che attinge dalla letteratura oitanica, come dimostrano *brunie* e *curt*) e discontinue: come si può vedere, il colore del cavallo cambia. In C

è prima uno *stede white* e in OL è *red so eny glede*, mutuando un modello sintattico agg. (colore) + *so eny* + sost. che si è osservato prima nella descrizione di Horn al v. 15 e che si vede poi al v. 596; poi esso diviene *blac so eny cole*. Questo indica che l'attributo coloristico, a differenza di quanto osservabile per Blanchard nel *Roman de Horn*, non è distintivo per il destriero in *King Horn* e che il cavallo non è un ente che richieda distinzione nell'economia descrittiva del romanzo. Invece, un elemento che spicca per la sua densità simbolica è la croce presente sullo scudo del padre di Athulf ai vv. 1334-1334, assenti in C, di nuovo un tratto descrittivo afferente all'ambito religioso, motivato dal contesto (identifica il portatore dello scudo come cristiano) e dunque di un altro spessore semantico rispetto al colore del cavallo di Horn.

Per quanto riguarda la descrizione ambientale, il commento di Ganim circa la «notably restricted representation of reality» in *Horn*, la quale «must exclude or only briefly sketch the background life» è sostanzialmente condivisibile. La dettagliata toponomastica del *Roman de Horn* è completamente assente; le sole tre località menzionate sono quelle in cui si svolge l'azione, il Suddene, il Westernesse e l'Irlanda e di nessuna si dà qualche nozione connotativa, come avveniva ad esempio per il porto di Dublino nella versione anglonormanna. Non si trovano descrizioni degli ambienti di corte; ugualmente, neppure gli scontri ricevono particolare attenzione. Le battaglie sono ai vv. 49-60 (lo scontro tra il padre di Horn e i saraceni che invadono il Suddene), ai vv. 611-630 (lo scontro tra Horn e gli invasori del Westernesse), ai vv. 873-878 e 892-908 (lo scontro tra Horn e l'araldo delle forze pagane che invadono l'Irlanda e poi la battaglia campale), infine ai vv. 1403-1410 (dove Horn riconquista il Suddene); tutte queste, tuttavia, mostrano nella loro evidente brevità una assenza generale di descrizioni, con una soverchiante presenza di 'narrativo'. Fanno eccezione alcuni spunti minuti legati alla descrizione di pochi gesti, come il fatto che il padre di Horn colpisca *under shelde* al v. 55,⁹³

⁹³ Coerente in CL, mentre O banalizza in *fouten an onder selde*.

oppure la testa del capo pagano infilata in cima alla spada di Horn ai vv. 627-630. Quest'ultimo è un dettaglio peculiare: nonostante la decapitazione sia un elemento che chiaramente attraversa testi e generi diversi, da *Judith* e il martirio di Giovanni il Battista dei Vangeli a *Juliana* e il racconto agiografico di sant'Alban a *Sir Gawain* e *Richard Coer de Lyon*, e nonostante il fatto che la presentazione delle teste dei nemici saraceni sconfitti si ritrovi anche nel *Roman de Horn* nello stesso punto del racconto (v. 1541 «les chiefs ont a hunlaf lur seignurs presentez»), l'uso di infilzare la testa su una punta, un'immagine alquanto cruda, è specifico del romanzo insulare, come segnalano i riferimenti individuati da Hall⁹⁴ in *Bevis of Hampton*, nel *Guy of Warwick* in distici e nel *Sir Eglamour*. Allo stesso modo, saltano all'occhio i dettagli con valore di sineddoche che lampeggiano rari nel testo, in più di un'occasione centrati sul verbo *wringen*, come il simbolico v. 114 «wringinde here honde» (uguale in tutti e tre i testimoni) notato anche da Spearing,⁹⁵ dove le mani dei fanciulli tremano mentre vengono mandati alla deriva sulle navi all'inizio della vicenda; simile il «hire fingres he gan wringe» del v. 1002, quando Rimenhild scopre morto sulla spiaggia il messaggero che aveva inviato a cercare Horn; oppure il v. 1086 «ant gan to wrynge is lippe», quando Horn si traveste da pellegrino. Uscendo dall'ambito di *wringen*, questo tipo di dettaglio simbolico si osserva anche in C 591-592 «Þe fole schok þe brunie / þat al þe curt gan denie», riferito alle protezioni del cavallo di Horn, oppure ai vv. 1521-1522 «Fikenhildes crune / þer ifulde adune», quando l'eroe sventa il tentativo di usurpazione da parte di Fikenhild alla fine del romanzo. Sono questi il genere di elementi descrittivi cui si riferisce Burrow parlando di *largeness of scale*, che traduce direttamente l'*amplificatio* delle *artes*, e della correlata descrizione di dettaglio (riferendosi in particolare al termine tecnico di Chaucer, *point*), che ne sarebbe un tratto distintivo:

⁹⁴ J. Hall (ed.), *King Horn*, p. 134.

⁹⁵ A.C. Spearing, *Readings in Medieval Poetry*, pp. 34-36.

Medieval rhetoricians treat what I have called ‘scale’ in a matter-of-fact and impartial fashion. Geoffrey of Vinsauf says that a writer may take either one of two roads: either to ‘treat the matter with brevity’ or to ‘draw it out at length’ [...] Largeness of scale is one of the prime conditions of that realistic effect which most people still look for in stories – and fail to find in the summary, chronicling manner of much medieval narrative. [...] the ideal of total narrative (‘every word...’) is unattainable, as Chaucer says; but one can read a claim into his disclaimer – a claim to have gone further than his predecessors, and perhaps as far as good sense allows, towards that inconceivable goal, in ‘pointing’ the words and looks of his characters. Chaucer here uses the word ‘point’ in a rare, technical sense, ‘describe in detail’. [...] To ‘point’ such a look is to invest it with significance. Herein lies the reason why large-scale narrative in Middle English tends to be sophisticated or courtly in character. The popular romancers waste little time on the minutiae of social life because they see no significance in ‘every word, or soonde, or look, or cheere’. It is gentle-folk and moralists who may see the importance of such things: for them, the details matter.⁹⁶

Se si considerano poi i versi presi da *Gawain and the Green Knight* e addotti come esempio di cura del dettaglio da Burrow («Then he wakenede, and wroth, and to hir warde torned, / And unlouked his ye-lyddez, and let as hym wondered»), dove «‘unlocked his eyelids’ is particularly good»), si vede come il fenomeno indicato dallo studioso sia congruente ai versi di *King Horn* sopra citati. Il dato è importante, perché mostra ancora di più come la *bareness of the scene* di *Horn* sia costellata di elementi tutt’altro che piatti o di cartapesta e, anzi, di non ovvia interpretazione stilistica. Infatti, se da un lato la cura della descrizione di elementi accessori, o comunque pertinenti al ‘descrittivo’, rientra sicuramente, come dice Burrow, nel macrofenomeno dell’*amplificatio*, d’altro canto la sintesi sineddochica di questi dettagli parrebbe quasi più vicina allo stilema, proprio dell’*abbreviatio*, delle ‘locuzioni enfatiche’ indicate da Geoffroi de Vinsauf. Ad ogni modo, che si tratti di uscire dalle maglie del vuoto descrittivo dal lato della retorica o meno, il risultato è lo stesso.

⁹⁶ J.A. Burrow, *Medieval Writers and Their Work: Middle English Literature 1100 - 1500*, Oxford University Press, Oxford 1997, pp. 77-79.

Riassumendo quanto osservato circa le descrizioni in *King Horn*: rispetto al *Roman de Horn*, si verifica uno spostamento dell'attribuzione sull'esteriorità estetica dei personaggi, come testimonia la diffusione di *fair* nel connotare il protagonista e come si mostra nell'unica descrizione degli altrimenti invisibili saraceni, nella rappresentazione delle emozioni di Rimenhild e nella descrizione di Horn come cavaliere. Questo si dà in un generale contesto di indistinzione e ripetizione degli stessi aggettivi, dove però spiccano alcuni elementi identificativi e applicati con chiara consapevolezza e precisione, come per i termini gravitanti attorno a *child* e *yong*, con l'uso preferenziale di quest'ultimo in forma epitetica a connotare la principessa. Le descrizioni specifiche dell'eroe lo distinguono nettamente per la loro lunghezza e qualità dal resto dei personaggi, così come avveniva nel *Roman de Horn*: è in queste che si incontrano alcuni elementi di particolare interesse, sopra tutti i riferimenti, assai specifici, all'ambito religioso, non riducibili a influenze contestuali successive, confermate anche dall'idea del nome fatale, mutuata più probabilmente dal lascito di Isidoro che non dalle *artes*. A questo proposito, *King Horn* dimostra di essere un testo che non si attiene linearmente a nessuno dei due principi della retorica medievale, né all'*amplificatio*, né all'*abbreviatio*, fornendo un numero significativo di controesempi per entrambi. Sono invece antesignani del romanzo in inglese medio, o comunque partecipi del suo gusto, l'espressione che favorisce i superlativi e le scelte terminologiche relative all'equipaggiamento di Horn cavaliere. Allo stesso tempo, è significativa la topica poco curata della descrizione di tale equipaggiamento, nonché l'assenza di qualunque riferimento agli usi di corte, che scava un solco profondo tra le descrizioni d'ambiente di *King Horn* e del *Roman de Horn*.

Quanto visto finora si dà, tuttavia, assieme alla povertà di 'descrittivo' denunciata da tutti gli studiosi del romanzo. È falso affermare, come fanno Kane e Sands,⁹⁷ che l'autore manchi di

⁹⁷ G. Kane, *Middle English Literature: A Critical Study of the Romances, the Religious Lyrics, and Piers Plowman*, Methuen, 1951, p. 48; D.B. Sands

tecnica, men che meno di competenze, e che quindi *King Horn* sia il prodotto di un incrociarsi di oralità, semplicità e folclore; lo confermano le poche descrizioni presenti nel romanzo. D'altro canto, le prove di questa competenza, gli affondi stilistici sono disseminati a macchie di leopardo su un territorio in prevalenza narrativo. In altre parole, si osserva in *King Horn* uno stile descrittivo della discontinuità, che procede per punti apicali altamente simbolici o pregni di senso (in questo si confermano le affermazioni di Bradbury al riguardo),⁹⁸ di cui sono l'incarnazione più vivida i dettagli sparsi a concretare emozioni o momenti *clou* del racconto. Allo stesso tempo, questi luoghi testuali non si mostrano disuniti tra loro: come provato da *yong* e *child*, lungo l'opera si muove una direttrice di significato costante, che dà coerenza alle descrizioni degli attori in primo piano; solo ciò che è accessorio (assieme ai pochi elementi motivici stereotipati, come il cavallo di Horn) rimane, raramente, vittima della poca attenzione o più spesso non viene descritto. È difficile collocare un tale stile descrittivo nel contesto coevo. Da una parte, esso non appare mutuato dalla tradizione in inglese antico, dove, per quanto ci è noto, sono impiegati mezzi retorici e sintattici differenti da quelli che abbiamo osservato qui, come i prominenti periodi asindetici strutturati su più versi e le *kenningar*, ossia costrutti a valenza metonimico-metaforica: due figure di pensiero, come si è visto, assai poco presenti in *King Horn*. D'altro canto, neppure la tradizione del romanzo francese o del *lai* sembra congruente con le ipotiposi di Horn: per quanto una certa immagine del cavaliere, che appare mutuata dalla letteratura cavalleresca oitanica, traspaia nella descrizione dell'investitura del protagonista, questa

(ed.), *Middle English Verse Romances*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1966, p. 15.

⁹⁸ Cito nuovamente le sue parole: «the tale's spare abstraction confers on each of its small number of material objects potential magical powers, as well as potential symbolic meaning»; N. Mason Bradbury, *Popular Romance*, in C.J. Saunders (ed.), *A Companion to Medieval Poetry*, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, p. 298.

non rappresenta un perno dell'interesse descrittivo dell'autore, come dimostra la minor cura dedicatavi rispetto ai ben più salienti incisi di origine religioso-scritturale. Potrebbe ricordare, in un certo modo, uno stile della memoria, come si trova in certi passi evangelici, soprattutto in Giovanni, o la narrazione veterotestamentaria, secca e densamente simbolica anche quando essoterica (si pensi all'episodio del sacrificio di Isacco); tuttavia, l'evidente carattere finzionale della vicenda rende insostenibile un accostamento. A questo proposito, infatti, è da tenere a mente la riflessione di Ashe circa l'innovazione delle opere narrative medievali che lei categorizza come *fiction*, ossia il passaggio da una narrazione della collettività alla centralità del soggetto e, di conseguenza, del rapporto amoroso:⁹⁹ *King Horn* si pone certamente all'interno della traiettoria delineata dalla studiosa. Probabilmente, la sorgente stilistica delle descrizioni in *King Horn* è da ricercarsi in quei testi dove il 'narrativo' tende a soverchiare il 'descrittivo', ossia testi narrativi a vocazione eminentemente espositiva: la cronaca e l'agiografia. Sia nel *Brut* di Layamon, che, si è visto sopra, offre l'unico caso nella letteratura coeva in inglese medio della locuzione *rain upon birine and sunne upon bischine* (prendendo dalla formulazione di C), sia fra i testi agiografici del *South English Legendary* si trova una simile parsimonia di dettagli, collo-

⁹⁹ «In brief, fiction is a knowing and self-conscious narrative of events and experiences which cannot be known to have happened. It therefore turns naturally to consider private and secret actions, interior emotions and individuals' thoughts: none of us can know what is happening in anyone else's head, and fiction promises to supply that gap. [...] the forerunner of the novel was the medieval fictional genre of the romance, and as will become clear in the following passages, the roots of the romance lie in the combination of these earlier genres: when a narrative of events is given flesh by an access of emotional experience; when the functions of history and those of poetry are combined, to create something new. If fiction is so intimately associated with interior emotions, with what other people are thinking, then essential to fiction is the initial assumption that individuals matter, for their own sake. [...] Above all, fiction brought *love* into literary narrative: the love-plot, the idea that the crowning goal of life is individual personal fulfilment, reached by union with one other individual»; L. Ashe, *Early fiction in England*.

cati in punti nevralgici del racconto al solo scopo di enfatizzare il tema centrale del narrato. Circa la vicinanza con Layamon, già Pearsall notava che «*Horn* seems to us of crucial importance, for it embodies, partly by derivation from Layamon, a conventional technique and conventional phraseology in unalloyed form», e forse la «concentration on the dramatic moment, abrupt transitions, internally dependent repetition, and a cryptic allusiveness of episodic reference», più che alla ballata, può essere ricondotta allo stesso Layamon.¹⁰⁰ Si prenda ad esempio questo passo dal *Brut* (vv. 14009-14015; sono i vv. 14010-14016 dell'edizione di Brook e Leslie del testimone del ms. Cotton Caligula A.IX):

- 14009 Þa leo me orn foren to an iueng me bi þan midle,
 14010 and forð hire gun ʒeongen and to þere sæ wende.
 And ich isæh þæ vðen i þere sæ driuen;
 and þe leo i þan ulode iwende wið me seolue.
 Þa wit i sæ comen þa vðen me hire binomen;
 com þer an fisc liðe and fereden me to londe.
 14015 Þa wes ich al wet and weri of sorʒen and seoc.

Gareth Griffith commenta questi versi dicendo che «the problem here is that the lion, the fish and the sea symbolize not too little, but too much».¹⁰¹ Il passo narra un sogno profetico di Artù, dunque è un punto di particolare densità semantica; tuttavia, ciò che conta notare è che la descrizione del sogno corre veloce, senza soffermarsi sul 'descrittivo'. Si confronti con il sogno premonitore di Rimenhild (vv. 664-674):

¹⁰⁰ L'osservazione di Pearsall nasce infatti per offrire un parallelismo metrico e per dare un qualche supporto letterario alla tesi di uno stile «ballad-like». Cfr. D.A. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*, «Mediaeval Studies», 27 (1965), pp. 106-107.

¹⁰¹ G. Griffith, *Reading the Landscapes of Layamon's Arthur: Place, Meaning and Intertextuality*, in R. Allen - J. Roberts - C. Weinberg (eds.), *Reading Layamon's Brut: Approaches and Explorations*, Rodopi, Amsterdam 2013, p. 656.

Tab. 3.22 - Descrizione del sogno premonitore
di Rimenhild in *King Horn*, vv. 664-674

	C	L	O
v. 664	Bute ase ilay aslepe	ah yshal er yslepe	Bote ich schal her ich slepe
v. 665		me þohte o my metyng	Me þoute in my metyng
		þat ich rod o fysshynge	þat ich rod on fischinge
	To þe se my net icaste	to see my net ycaste	To se my net ich keste
	& hit nolde noȝt ilaste	ant wel fer hit laste	Ne Mict ich nowt lache
	A gret fiss at þe furste	a gret fysshe at þe ferste	A gret fys ate furste
v. 670	Mi net he gan to berste	my net made berste	Mi net he makede berste
		þat fysshe me so bycahte	þe fys me so by lauchte
		þat y nout ne lahte	þat ich nawt ne kauchte
	Ihc wene þat ihc schal leose	ywene yshal forleose	Ich wene ich schal forlese
v. 674	þe fiss þat ihc wolde cheose	þe fysshe þat ywolde cheose	þe fys þat ich wolde chese

Come si vede, C è ancora più asciutto di OL, che usano un distico aggiuntivo per introdurre il sogno e un altro per concluderlo, ma anche il duo OL mostra una pressoché totale assenza di ‘descrittivo’: la connotazione del brano non deriva da un’esplorazione verbale di elementi, ma dal sottotesto del denotato. È l’immagine che allude, senza l’uso di qualificazioni. Non sono gli attributi a interessare, ma la scena in sé con quanto significa, esattamente come si vede in Layamon. Lo conferma anche il secondo episodio onirico, il sogno profetico di Horn verso la fine del romanzo (vv. 1443-1452):

Tab. 3.23 - Descrizione del sogno premonitore di Horn in *King Horn*, vv. 1443-1452

	C	L	O
v. 1443	þat niȝt horn gan swete	þilke nyht horn suete	þat nyȝt gan horn swete
	& heuie for to mete	con wel harde mete	And harde forto mete
v. 1445	Of Rymenhild his make	of rymenild his make	Of Reymyld hys make
	Into schupe was itake	þat into shipe wes take	þat into schype was take
	þe schup bigan to blenche	þe ship gon ouerblenche	þat schip scholde on hire blenche
	His lemman scholde adrenche	is lemmon schulde adrenche	Hys leman scholde adrenche
	Rymenhild wiþ hire honde	Rymenild mid hire honde	Reymyld wit hire honde
v. 1450	Wolde vp to londe	swymme wolde to londe	Wolde suemme to londe
	Fikenhild aȝen hire pelte	Fykenild ageyn hire pylte	Fykenyld hire ȝen pulte
v. 1452	Wiþ his swerdes hilde	mid his suerdes hylte	it his swerd hylte

In questo caso, troviamo nel primo verso un altro di quei dettagli significativi sopra citati, *horn gan swete*, dove il sudore di Horn è sia un accenno realistico (Spearing avrebbe detto cinematografico), sia un'anticipazione del significato funesto di quanto l'eroe *harde*, o *hevie*, *mete*, e similmente, alla fine del brano, la specificazione circa la *swerdes hilde*. Questi due sono i due soli momenti di 'descrittivo' nel sogno, altrimenti dominato dal 'narrativo' dell'immagine profetica. Che uno stile simile si trovi anche nelle agiografie lo si può notare già guardando gli estratti sopra riportati dalla vita di san Cuthbert; un ulteriore esempio può essere tratto dalla vita di san Dunstan, vv. 2-20:

- 2 Miracle ore louerd dude for him : þe 3uyt he was un-bore.
 For þo he was in his moder wombe : In a candel-masse day,
 Þat folk was muche at church : ase hit to þe tyme lay:
- 5 As huy stoden alle with heore lizt : ri3t also men stondesth 3uyt nou,
 heore lizt queincte ouer-al : þat no mon nuste hou;
 here þat lizt barnde swiþe wel : and here it was al oute.
 Þat folk stod al in gret wonder : and weren in grete doute,
 And bispeken ech to oþur : in 3wuche manere it were
- 10 Þat it queinte so sodeinliche : al þat lizt þat huy bere.
 Also huy stoden and þarof speken : in gret wonder ech-on,
 Seint Dunstones moder taper : a-fuyre werth a-non
 Pat heo huld in hire hond— : heo nuste 3wannes it cam.
 Þat folk stod and þat bihuld : and gret wonder þar-of it nam;
- 15 No man nuste fro whannes it cam : bote þoru ore louerdes grace.
 Þarof huy tenden alle heore lizt : þat weren in þe place.
 3wat was þat, þat ore louerd crist : fram heouene þat lizt sende
 And þat folk þat þare stode aboute : heore taperes þarof tende,
 Bote þat of þulke holi child : þat was in hire wombe þere
- 20 Al engelond scholde beo ilizt : bet þane hit euer er were?

Anche in questo miracolo profetico, il ‘descrittivo’ è ridotto all’essenziale: la riproposizione formulare di *stod + speken/ bihuld + gret wonder*, che nell’espressione tanto assomiglia alla reazione della folla nei racconti dei miracoli evangelici, segnala i punti salienti del miracolo (lo spegnimento simultaneo delle candele e l’accensione di quella della madre di Dunstan) e la simultaneità del fatto è raffigurata icasticamente dal v. 7, «here þat lizt barnde swiþe wel : and here it was al oute». Oltre a questo, il lessico minimale accompagna la centralità del ‘narrativo’, ancor più di come si è visto accadere in *King Horn*.

In conclusione, è dunque possibile, se non probabile, che lo stile descrittivo desultorio di *King Horn* abbia le sue radici nell’agiografia e nella cronaca, senza tuttavia ridursi ad esse. In altre parole, l’ipotiposi in *King Horn* segnala un punto di svolta fra la prima produzione medio inglese e l’ormai incipiente fioritura del *romance*.

3.4. *La descrizione in Horn Childe*

Lo studio delle descrizioni in *Horn Childe* non può evitare una forte distorsione nel giudizio, considerata la stroncatura del romanzo da parte di tutti i critici, con sentenza più o meno inappellabile. Come afferma Mehl, *Horn Childe* è pieno di dettagli apparentemente irrilevanti e mostra poco interesse per la persona del principe; nonostante un recupero dell'uso descrittivo dettagliato che è assente in *King Horn* (così che anche la principessa ha una sua ipotiposi, vv. 301-311), «everything is told in the same rather pedestrian manner», rendendo le descrizioni tentativi di abbellimento con dettagli realistici, ma alquanto banali.¹⁰² Occorrerà perciò tenere conto di questa valutazione e verificarla. Ad ogni modo, il primo dato da considerarsi è che le descrizioni in *Horn Childe* sono sia più frequenti, sia più popolate rispetto a *King Horn*. Si consideri per esempio la ricchezza della camera di Rinnild, ai vv. 328-341 e 361-363:

- 328 A riche cheier was vndon
 Pat seuen miȝt sit þer on
 330 In swiche craft y corn
 A baudekin þeron was spred
 Bider þe maiden hadde hem led
 To siten hir biforn
 Frount & spices sche hem bede
 335 Wine to drink wite & rede
 Boþe of coppe & horn
 Þan a seriaunt sche bad go
 A gentil goshauk for to ta
 Fair he was to flizt
 340 Þer wiþ herten gloues to
 341 Swiche was þe maner þo
- 361 Þe maiden bour was fair spred
 Atired al wiþ riche webbe
 363 Sche haylest hem wiþ winne

¹⁰² D. Mehl, *The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Routledge & Kegan Paul, London 1968, pp. 52-56.

I dettagli del *cheier*, i broccati e gli altri tessuti preziosi che ricoprono la stanza, nonché l'abbondanza di frutta, spezie e vino rimandano a un'ideale cortese di ricchezza esibita, che ha come chiaro modello il romanzo francese. Così, anche il falco è *gentil*, i guanti sono di cervo e ci si premura di sottolineare che 'così si usava allora' (*swiche was þe maner þo*), espressione che si è vista frequente nella versione anglonormanna. È lo stesso senso del passato che Crane associa ad un gusto arcaizzante nel *Roman de Horn*. Ma il tipo di descrizioni che si trova qui è diverso. Innanzitutto, l'elemento che viene sottolineato è sempre e solo l'opulenza ostentata, una magniloquenza di superficie. La panca è grande a sufficienza perché vi si siedano sette persone. Il falco è nobile e *fair*, la camera è *fair spred* di stoffe che sono *riche*. Si confronti anche con i versi relativi al banchetto nuziale di Moïou e Rimnild, vv. 961-969:

- 961 Kokes hadde þe mete grayd
 Þe bord was sett þe cloþ was layd
 To benche zede þo bold
 Þe trompes zede þe glewemen pleyd
 965 Þe bischopes had þe grace y seyð
 As miri men of molde
 Þer was mani a richeman
 Mete et drink wel gode wan
 969 To alle þat ete wolde

La carne alla griglia, nominata due volte, abbondante (*to alle þat ete wolde*; si confronti anche con i vv. 1117-1118, «fiue days sat her fest / wiþ mete & drink riche et onest») e l'uso ossessivo del plurale (i cuochi, le trombe, gli arpisti, i vescovi! e i molti *richemen*) non lasciano trasparire tanto la raffinatezza di un *connoisseur* delle corti, come era con i vini speziati del *Roman de Horn*, il *piment* e il *claret*, quanto la fame di chi sogna banchetti pantagruelici. Allo stesso tempo, questa profusione di materia manca in realtà di concretezza e specificità; la si nomina, ma come un'entità topica, una cornucopia letteraria che non è esperienza trascritta. Non sembra, cioè, che l'autore di *Horn Childe*

conosca le portate di un banchetto regale nello stesso modo in cui Thomas mostrava di conoscere la pratica dell'arpista.

Similmente, ai vv 40-45 sono elencate le competenze di Arlaud, il siniscalco e maestro di Horn, che ricalcano con fedeltà quelle esibite nel *Roman de Horn*:

- 40 On hunting was him most coupe
 For to blowe an horn wiþ mouþe
 & houndes lede biside
 To harpe wele et play at ches
 & al gamen þat vsed is
 45 & mo was in þat tide

Tutte le attività descritte, eccetto il soffiare nel corno (che potrebbe derivare da *King Horn*), rivestono una qualche importanza nel *Roman de Horn* o vi sono nominate: la caccia con i cani, il saper suonare l'arpa, il gioco degli scacchi, i *gamen* (come il lancio del sasso durante la permanenza irlandese). La differenza rispetto al *Roman de Horn* è che nessuna di queste attività viene poi effettivamente svolta in *Horn Childe*. Il *romance* è invece dominato da tornei, uno in cui l'eroe prova il suo amore per la principessa, vv. 427-444, e un altro che sostituisce lo scontro con le forze di Moïoun nel primo salvataggio di Rimmild, vv. 1042-1098, oppure da giostre¹⁰³ come quella tra Horn e i cavalieri di re Elidan

¹⁰³ I significati dei due termini 'torneo' e 'giostra' non coincidono, sebbene potessero essere applicati come sinonimi o comparire in uno stesso contesto. Come specificato da Barber, «'Jousts' are specifically single combats, one against one, though the jouster may belong to a team; in the period up to 1400, they were usually fought without a central barrier to separate the combatants»; R. Barber - J. Barker, *Tournaments: Jousts, Chivalry and Pageants in the Middle Ages*, The Boydell Press, Woodbridge 1989, p. 2. In altre parole, il giostrare, il *jouster* corrispondeva di fatto a un duello tra due contendenti, sulla cui sacralità (almeno in origine) si è ben pronunciato Duby: «le assemblee giudiziarie utilizzavano comunemente questa procedura quando la causa era oscura e sembrava che i dibattiti non dovessero approdare a nulla. In un campo chiuso, delimitato dal cerchio degli astanti, i due avversari arrivavano dunque in armi, dapprima a cavallo, in seguito a piedi, essendo le cavalcature ormai fuori uso, si battevano con la spada [...] sin quando l'uno dei due combattenti si dichiarava vinto. Egli era condannato: Dio aveva combattuto al fianco del vincitore, aveva emesso

del Galles, culminante nello scontro con lo stesso Elidan, vv. 664-675. All'altezza del sec. XIV, i tornei erano un fenomeno entrato già da un secolo nella mitologia cavalleresca e che aveva ricevuto in area inglese prima una forte spinta nella seconda metà del sec. XIII ad opera di Edoardo I, grande appassionato di questo sport, poi una brusca frenata sul finire del secolo a causa dei diversi fronti militari aperti in Scozia, Galles e Guascogna; suo contraltare fu l'aumento di popolarità ad inizio Trecento delle giostre, che impegnavano meno uomini contemporaneamente e con minor pericolo.¹⁰⁴ Non è dunque nozionismo letterario ciò che traspare nelle descrizioni dettagliate dei tornei in *Horn Childe*, quanto piuttosto una probabile conoscenza diretta: lo dimostra la gratuita specificità degli stendardi come figurati ai vv. 1044-1055:

- 1044 Milke white is mi queintise
 1045 Bot haþerof þou most me schawe
 Whar bi y schal wikard knawe
 His buffeyt schal be bouȝt
 He haþ queintise white so snawe
 Wiþ foules blac as ani crawe
 1050 Wiþ silke werk it is wrouȝt
 Moioun queintise was ȝalu et wan
 Sett wiþ pekok et wiþ swan
 Þat he wiþ him haþ brouȝt
 Wikeles queintise is ȝalu et grene
 1055 Floure de liis sett bitvene

il suo verdetto»; G. Duby, *La domenica di Bouvines: 27 luglio 1214*, trad. it. di G. Vivanti - D. Cereia, Einaudi, Torino 2010, p. 137. Nello stesso libro, a p. 111, si trova un memorabile medaglione su cosa fosse invece un torneo (ma si veda in generale tutto il capitolo "La guerra"): «è uno sport di gruppo, come la guerra vera, quella dei venturieri. [...] Respingiamo di conseguenza l'immagine di singole tenzoni che, in un angusto spazio, strettamente limitato da steccati, avrebbero messo di fronte due cavalieri armati di lance: sin nel cuore del XIV secolo è una immagine falsa. Il torneo del tempo di cui parlo non è un duello, ma una baraonda, nessuno vi combatte da solo; si affrontano squadre, ciascuna delle quali ha il suo colore e il suo capitano. [...] Le bande dei tornei sono gruppi di fortuna, pertanto eterogenei; la loro unità è svelata da segni particolari, il grido comune, gli emblemi dipinti sugli scudi: ai tornei più che alle guerre son dovuti senza dubbio i rapidi progressi conseguiti in quel tempo dall'araldica».

¹⁰⁴ R. Barber - J. Barker, *Tournaments*, pp. 27, 30-31.

Prima ancora di entrare nel dettaglio del significato di questi standardi, bisogna tenere conto che, censendo le occorrenze di *|queintis(e)|*, una simile precisione non si individua altrove nel corpus di confronto, come mostrato nelle *Tabb. 3.24 (1, 2)*.¹⁰⁵ L'unica eccezione, parziale, sono i vv. 8671-8672 dell'*Arthur and Merlin* in cui si legge «þai hadde aboue riche queintise / of beten gold, of mani asise», un altro grado di dettaglio rispetto a *Horn Childe* che dunque si pone come un *unicum* nel panorama coevo.¹⁰⁶ Ci si può chiedere se ci sia una differenza qualitativa, oltre al possibile distinguo nella *palette* del romanzo, tra il bianco latte dello stemma araldico di Horn (come la pelle dell'eroe, che è detta *as white as milke* al v. 296) e il bianco niveo dello stemma di Wikard,¹⁰⁷ anche se probabilmente il fattore che accorda standardo e portatore sul piano assiologico sta nel biancore puro associato al protagonista di contro ai neri *foules* che popolano lo standardo di Wikard, verosimilmente uccelli del malaugurio. Così, per quanto riguarda gli animali sullo stemma di Moïoun, i temi simbolici del cigno sono purezza, canto, metamorfosi e morte; il pavone invece significa superbia, ma una superbia che poggia su piedi d'argilla (letteralmente: nei bestiari, le zampe del pavone sono brutte e sono per l'animale fonte di vergogna) e che non gli guadagna l'amore della femmina. È certamente possibile istituire un nesso allegorico con Moïoun, che osa troppo cercan-

¹⁰⁵ Sono stati esclusi dal novero i censimenti nei corpora dei testi del ms. Harley 2253, dei testi del ms. Gg.4.27.2, il *Brut* di Layamon e dei testi del *South English Legendary* perché privi di occorrenze di *|queintis(e)|*.

¹⁰⁶ Si confronti anche con le concordanze di *|queintīs(e)|* nel MED.

¹⁰⁷ Da una ricognizione nel corpus, non sembrerebbe; si confronti con *Sir Orfeo*, vv. 145-146: «Al on snowe-white stedes; / as white as milke were her wedes»; *Guy of Warwick* in distici, vv. 655-656: «A gerfauk þat is milke white / to him nis nowhare his liche», sovrapponibili ai vv. 1632-1633 della *Anonymous Shorte English Metrical Chronicle*, «C.c.c. hundred stedes milke white, / in al þis world nas her like». Da considerare inoltre che, nella fiaba europea, le due similitudini cromatiche compaiono frequentemente e entrambe a connotare un'eroina, dalla più scontata Biancaneve alla fanciulla de *L'amore delle tre melagrane*; la considerazione, che richiederebbe naturalmente una verifica estesa al di fuori della tradizione italiana, vale qui come spunto.

do di sposare Rimmild con la forza e viene poi sconfitto da Horn. Tuttavia, guardando allo stemma di Wikele, la chiave simbolica dell'interpretazione sembra non tenere: invece, il giglio al centro dello stemma è un *leitmotif* dell'araldica francese, così come il cigno è un animale assai presente in tornei e giostre, sia come decorazione, sia anche fisicamente (non a caso, è anche il premio del torneo in cui Moïoun viene sconfitto, cfr. v. 1096).¹⁰⁸ È dunque più probabile che i due stemmi ricalchino realtà storiche del tempo,¹⁰⁹ e così forse pure lo stemma di Wikard, anche se quello solo bianco di Horn è ragionevolmente troppo anonimo. Ad ogni modo, l'incrocio di dato storico e simbolo, unito alla specificità unica della descrizione, corrobora l'idea di una speciale importanza dell'araldica e del mondo dei tornei nel romanzo, con conoscenze puntuali probabilmente dovute ad esperienza diretta dell'autore. L'interesse per questi sport è supportato anche da altri dettagli tipici descritti in *Horn Childe*, come la presenza delle damigelle a osservare sugli spalti, oppure la presentazione a Horn, in quanto vincitore del primo torneo del romanzo, delle fanciulle illibate tra cui indicare una dama eletta secondo l'uso del servizio d'amore, o il premio del secondo torneo, vinto dall'eroe e donato a Rimmild in quanto propria dama. Si guardi anche alle strofe 52 e 53, che ritraggono lo scontro tra Horn e il cavaliere gallese secondo le modalità della giostra:

¹⁰⁸ Per il significato simbolico di cigno e pavone, nonché riguardo all'uso del cigno come simbolo cavalleresco sportivo, cfr. M. Pastoureaux, *Bestiari del Medioevo*, trad. it. di C. Testi, Einaudi, Torino 2012, pp. 187-190, 204-205. A riprova che il significato animale desunto dai bestiari circolasse coerente anche all'interno del mondo dell'araldica, si confronti con la permanenza di tale significazione in J.B. Dupuy-Demportes, *Traité historique et moral du blason, ouvrage rempli de recherches curieuses & instructives, sur l'origine & les progrès de cet Art*, vol. 2, Chez C. A. Jombert, Imprimeur Libraire du Roi en son Artillerie, rue Dauphine, à l'Image Notre-Dame, Paris 1754, pp. 151-152, 178-180.

¹⁰⁹ Probabilmente di un qualche casato minore, dato che la ricostruzione degli stemmi regali europei di Maclagan non offre riscontri per nessuno dei quattro presenti in *Horn Childe*; cfr. M. Maclagan, *Lines of Succession: Heraldry of the Royal Families of Europe*, Orbis, London 1981.

- 614 An armed kniȝt mett he þare
 615 & bad horn schuld abide
 To ȝeld his harnaise lesse & mare
 Oþer iuste wheþer him leuer ware
 Þe lawe is nouȝt to hide
 619 & horn of iusting was ful fain [...]
 622 Þe kniȝt toke a schaft in hand
 & horn wele vnder fand
 Þat he couþe ride
 625 Horn tok on al so long
 A ful touȝ & to so strong
 Oȝaines him þat tide
 Þe kniȝtes scheld he cleue atvo
 & of his plates he brac þo
 630 & frussed alle his side
 Out of his sadel he bar him þan
 He brac his arm & his schulderban
 633 He hadde a fal vnride

La precisione di dettaglio che si trova qui è rara nel romanzo. La sfida lanciata all'inizio, secondo la *lawe*; il duello lanciato in resta (e la *schaft* di Horn è definita usando tre aggettivi, più di qualunque altra arma l'eroe usi in quest'opera) con lo scudo avversario che si infrange e il particolare realistico della ferita al fianco: l'intera dinamica rispecchia con cura quella di una giostra reale.

Dunque, tornando alla descrizione delle competenze di Arlaund, alla luce di quanto osservato circa i tornei e le giostre nel romanzo, risaltano con ancor più evidenza l'approssimazione e il poco rilievo di quanto elencato nel tratteggiare le abilità del siniscalco. Lo stesso si può dire delle descrizioni degli altri personaggi. Si osserva un gusto nell'evocare attributi, ma con fare naif, fine a sé stesso; in altre parole, la connotazione dei personaggi non sviluppa linee semantiche coerenti e muore non appena è stata detta. Un esempio è l'impovertimento che si osserva nell'etimologia del nome, che è ripresa e insieme svuotata di senso ai vv. 385-390:

- 385 Horn sche seyð is þi name
 An horn y schal ȝiue þe ane
 A michel & vnride al yuore is þe bon
 Sett wiþ mani ariche ston
 390 To bere bi þi side

Anche in questi versi si osserva, così come nella descrizione delle ricchezze della camera di Rimmild (di cui il corno fa parte), un'ostentazione estetica del lusso; tuttavia, il senso fatale del corno che si è visto in *King Horn* qui non traspare. Così, è significativo che buona parte della descrizione di Horn ai vv. 283-300 mutui sia da *Havelok the Dane*, sia dalla descrizione di Arlaund. Infatti, come per Arlaund, anche per Horn sono elencate le diverse abilità in cui l'eroe eccelle:

- 283 Hor was bope war & wise
At hunting oft he wan þe priis
- 285 Loued he noþing mare
Harpe & romaunce he radde ariȝt
Of al gle he hadde in siȝt
Þat in lond ware
Þe word of horn wide sprong
- 290 Hou he was bope michel & long
Wiþ in fiftene ȝere
Þer was no kniȝt in jnglond
Þat miȝt a dint stond of his hond
Noiþer fer no nere
- 295 Michel he was & wele ymaked
As white as milke he was naked
& euer o bliþe chere
Meke he was & trewe so stiel
Alle games he couþe wel
- 300 As ȝe may forward here

Come si vede, Horn ama cacciare e sa suonare l'arpa, come Arlaund; ha quindici anni, come si legge anche nei testimoni OL di *King Horn* (ma Hall riporta diverse occorrenze coeve che rendono il quindicesimo anno una data topica nella crescita di un ragazzo nel Medioevo),¹¹⁰ la sua pelle è *white as milke*, è ben

¹¹⁰ «In the Romances the fifteenth year is the conventional dividing line between youth and manhood, and as more frequent mention than any other»; J. Hall (ed.), *King Horn*, 1901, 93-94. Allen cita la voce del MED di *age* (riferendosi alla versione cartacea del dizionario, per quanto le occorrenze citate nella versione online confermino le sue parole), secondo la quale l'espressione *ful age* come 'maturità' si riferirebbe ai 14-15 anni; cfr. R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition*, p. 259. Angela Giallongo riporta come «Gregorio Magno, Isidoro

fatto e sempre allegro; soprattutto, pur essendo anche *war* e *wise*, è alto, grande e molto forte, tanto che i suoi colpi sono irresistibili: la forza di Horn, che si era vista in azione soprattutto nelle prove irlandesi del *Roman de Horn*, ritorna qui come caratteristica determinante, ripresentandosi anche ai vv. 781-783 («it was no man of yrland / miȝt stond a dint of his hand / at ich stroke he slouȝ on»). In maniera simile, con la passione per la caccia si introduce una caratteristica dell'eroe che trova un minimo sviluppo più avanti, ai vv. 343-346, quando la principessa regala i segugi a Haperof credendolo Horn: «Sche wende bi haperof horn it were / þat loued hunting noþing more / on him hir loue was liȝt / a les of grehoundes forþ þai brouȝt»; l'esito rimane tuttavia semanticamente debole o, con le parole di Mehl, *rather trivial*, come conferma il fatto che i tre segugi, regalati ad Haperof, sono attribuiti, sbadatamente?, a Horn ai vv. 593-595, il quale li porta con sé quando va in esilio («wiþ him he toke his gode stede / & grehoundes bot þre / & alle his harneys lasse & mare»). La ragione di ciò potrebbe essere che l'*attributum personae* venga mutuato dalla leggenda tristaniana, come sostenuto da Mills, il quale richiama l'abilità venatoria di Tristano ai vv. 456-510 di *Sir Tristrem*¹¹¹ e dove la caccia svolge un ruolo importante nel caratterizzare il protagonista.¹¹² Questa spiegazione getta luce anche

di Siviglia e Eugenio di Toledo fossero stati profondamente influenzati dalla letteratura medica classico-romana, che aveva fissato fino a sette anni lo status di *infans*, dai sette ai quattordici quello di *puer*, e oltre quello di *adolescens*. [...] Per Benedetto erano *infantes* coloro che erano sotto i quindici anni [...]. Ancora presso le popolazioni della Gallia merovingia e carolingia la cerimonia della *barbatoria*, fissata a quattordici anni, talvolta anche prima, segnava la fine dell'infanzia e l'inizio dell'addestramento militare»; A. Giallongo, *Il bambino medievale: educazione ed infanzia nel Medioevo*, Dedalo, Bari 1990, pp. 16-26.

¹¹¹ M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rinnild / ed. from the Auchinleck MS, National Library of Scotland, Advocates' MS 19.2.1, by Maldwyn Mills*, C. Winter, Heidelberg 1988, p. 112.

¹¹² Cfr. Z. Verlato, *Tristano ovvero Vita nei boschi. L'episodio del Morrois nel Tristan di Bérout*, «Transylvanian Review», 24, n. 2 (supplemento) (2015), pp. 105-127.

sui prestiti tratti da *Havelok the Dane* che troviamo nel brano, poiché essi mostrano un trattamento diverso da quanto appena riferito su *Sir Tristrem*. Se si confronta con i versi di *Havelok* citati da Mills,¹¹³ vengono mutuati i fattori tangenti agli *attributa*, ossia le forme espressive (*ever + blithe, the word wide sprong, hou he was muchel and + agg.*, la coppia in rima *maked-naked*), mentre il contenuto appare proprio di *Horn Childe*. Il bianco latteo della pelle di Horn, che, come si è già richiamato, ritorna nello stendardo dell'eroe, non è dunque esito di un prestito diretto; inoltre, esso appartiene a una tradizione popolare e, si è già detto, la comparazione è diffusa nel romanzo in inglese medio. Questo *melting pot* di tratti riscontrabili sia nelle altre due versioni della storia di Horn, sia in generale nell'universo letterario del romanzo medievale, è identificabile anche nella descrizione di Arlaund: Mills, infatti, la accosta alla descrizione della formazione di Tristano ad opera di Rohand in *Sir Tristrem* (vv. 289-292), ma, più che per una corrispondenza diretta (non maggiore rispetto a quanto si legge nella formazione di Horn ai vv. 369-386 della versione anglonormanna o alle competenze nel servizio di corte indicate da re Aylmar al siniscalco ai vv. 233-242 di *King Horn*), la somiglianza convince come indice di una tradizione discorsiva soggiacente. Quanto detto finora sulle caratterizzazioni di *Horn Childe* mostra dunque un romanzo in cui si mescolano elementi non originali per la ragione che essi appartengono a un immaginario comune e costruiscono un discorso condiviso, con una povera relazione di necessità rispetto all'oggetto del descrivere e un basso valore semantico. Diversamente da *King Horn*, *Horn Childe* recupera un gusto per il dettaglio descrittivo che lo avvicina più al *Roman de Horn*. Ma questo avviene operando al contempo una completa

¹¹³ Vv. 946-948, 960-963, 980-981: «Of alle men was he mest meke, / lauhwinde ay and blithe of speke; / evere he was glad and blithe [...] / Of him ful wide the word sprong, / hw he was mikel, hw he was strong, / hw fayr man God him havede maked, / but on that he was alмест naked [...] / for thanne he weren alle samen / at Lincolne at the gamen»; M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rimmild*, pp. 112-113.

rivoluzione, poiché dall'io di Thomas che conosce, sa, illustra, si passa al noi di una comunità che condivide un sapere e una topica letteraria; in sintesi, dalla spiegazione, come categoria propria del *Roman de Horn*, si giunge alla citazione di *Horn Childe*.

Si è vista questa descrizione di Horn, relativamente estesa (più di una strofa), ma, d'altro canto, un dato significativo circa le ipotiposi in *Horn Childe* è che si trovano poche descrizioni del protagonista: oltre ai versi già citati, solo qualche spunto offerto dal v. 1022, quando Horn, con indosso le vesti da vagabondo di Wiard, è dipinto da Rimmild come «in seli pouer wede» (al v. 997 lo chiama *sely man*), e dall'affermazione del cavaliere gallese sconfitto subito dopo l'esilio ai vv. 637-639 («In walis lond is þer nan / man ymade of flesche no ban / oʒain þe may stand»). Decisamente poco, anche rispetto a *King Horn*. Non solo: la descrizione protratta citata sopra compare ai vv. 283-300, mentre nelle altre due versioni il protagonista veniva già descritto nei primi versi. La posizione della ipotiposi è significativa, perché si trova in apertura dell'episodio che racconta l'innamoramento di Horn e Rimmild. Questo, unito all'assenza dell'enfasi iperbolica del *Roman de Horn* e dell'inclinazione al superlativo assoluto di *King Horn*, ridimensiona ancor di più la caratterizzazione dell'eroe e la abbassa a strumento contingente, funzionale all'amore tra eroe e principessa. Il fatto è ancor più evidente considerando la comparazione, già operata da Mehl, tra la descrizione della principessa in *King Horn* e quella in *Horn Childe*. Riporto nuovamente i versi citati da *Horn Childe*:

- 301 Houlac king y wene
Hadde no child bi þe quene
Bot a maid briȝt
Al þai seyd þat hir sene
- 305 Sche was a feir may & a schene
& maiden rimmeld sche hiȝt
When sche herd horn speke
Miȝt sche him nouȝt forȝete
Bi day no bi niȝt
- 310 Loued neuer childer mare
- 311 Bot tristrem or ysoud it ware

Già si è detto, circa la *dispositio*, che in primo piano si trova la discendenza dal re, allo scopo di collocare socialmente la principessa. Segue la descrizione delle qualità individuali di lei, il cui riconoscimento da parte della comunità contribuisce alla definizione di Rimmild; infine, il riferimento a Tristano e Isotta che bilancia il rapporto di preminenza fra Horn e la principessa. Si è già detto, inoltre, come i connotati di Rimmild, confrontati con quelli del protagonista, contribuiscano anch'essi a ridimensionare la centralità assoluta dell'eroe nella vicenda. Ma questo è ancor più chiaro se si considera che la struttura di questa presentazione di Rimmild segue assai da vicino quella di Horn in *King Horn* ai vv. 9-10: il re ha un solo figlio che si chiama Horn e non ne poteva nascere uno più bello, specularmente a ciò che si legge ai vv. 301-306 di *Horn Childe*. Riassumendo: Horn e la principessa sono descritti nello stesso momento, ossia prima che inizi il loro amore, e la principessa gode di una descrizione che sembra riprendere quella del protagonista di *King Horn*. L'estetica del protagonista della precedente versione in inglese medio è scomparsa, come pure la sproporzione evidente tra eroe e amata. Probabilmente, ciò è dovuto anche all'assenza dell'episodio in cui il giovane Horn, alla mercé dei saraceni invasori, è risparmiato dall'esecuzione seduta stante grazie alla sua bellezza (in *Horn Childe* viene portato in salvo da Arlaund, che era siniscalco del padre di Horn): la *fairhede* del protagonista, dunque, è privata del suo immediato fine narrativo. Tuttavia, sono evidenti le ripercussioni nello stile descrittivo dei personaggi, il quale, non più imperniato sull'eroe come avveniva nel *Roman de Horn* e in *King Horn*, risulta appiattito in una serie di ipotiposi manieristiche. Anche Rimmild è definita qui *brizt*, *fair* e *schene*, aggettivi che normalmente compaiono a connotare il genere femminile nella letteratura in inglese medio, dunque privi di implicazioni individualizzanti. Non solo; l'unico altro momento nel romanzo in cui Rimmild è descritta si trova al v. 368, «þe maiden was brizt et schene». Gli stessi aggettivi, riproposti una sola volta: troppo poco per parlare di epiteto, come per l'espressione *Rimenhild þe*

zonge trovata in *King Horn*, e un insieme di *attributa* troppo generici per connotare la principessa oltre lo stereotipo.

Un trattamento ancora più curioso subiscono i compagni di Horn, elencati in questa versione per la prima volta e tratteggiati singolarmente ai vv. 28-36:

- 28 Hayrof & tebaude
 Aþelston & winwold
 30 Gariis wise & wiȝt
 Wihard þat was euer trewe
 Seþpen first him horn knewe
 To serue wiþ al his miȝt
 Wicard & his broþer wikel
 35 Seþen horn fond hem ful fikel
 36 Lesinges on him þai liȝt

Innanzitutto, è da notare come Haperof (*Hayrof* al v. 28), il compagno di Horn che sostituisce l'eroe nel primo incontro con Rinnild e che anche in *Horn Childe* aiuta il protagonista nel salvataggio della principessa dal matrimonio forzato con Moiou, pur essendo nominato per primo, riceve una minore attenzione rispetto a Wiard (*Wihard* al v. 31), che in *Horn Childe* sostituisce sia il messo che viene mandato a cercare Horn dalla principessa e che lo informa del matrimonio imminente, sia il pellegrino che fornisce al protagonista i vestiti per camuffarsi da mendicante. Di più, come in *King Horn* vv. 27-28 («Aþulf was þe beste / & fikenylde þe werste»), anche in *Horn Childe* si nota lo stesso tipo di struttura parallela di contenuto antitetico confrontando i vv. 32-33 e 35 (l'anaforico *seþpen* + *Horn him/hem* + verbo + connotazione), solo che qui l'antitesi è tra la fedeltà di Wiard, concretata nell'agnizione 'per primo', e l'infedeltà di Wikard e Wikele. Considerato il ruolo comunque centrale di Haperof nel romanzo (al v. 472 riceve l'epiteto di *fre*, «Haperof a kniȝt fre»), questa descrizione risulta peculiare, perché parrebbe invece assegnare a Wiard una preminenza nella narrazione. Essa trova due possibili spiegazioni: o una discontinuità nella percezione dei ruoli narrativi e una sproporzione nel correlativo ammontare di

caratterizzazione, oppure il fare affidamento su quanto poteva essere noto all'ascoltatore, il quale già sapeva di Haperof, del suo ruolo di educatore e della sua parte nella vicenda. A supporto della prima ipotesi, si può portare il contenuto delle strofe 38 e 39, dove, in seguito all'investitura di Horn e dei suoi compagni e dopo la vittoria del protagonista nel torneo che subito avviene, quattro degli otto compagni di Horn partono in cerca di avventura, senza far più ritorno in Inghilterra e scomparendo così dal romanzo; tra questi anche Gariis, definito con una probabile zeppa *wise & wîzt* al v. 30. L'autore, in altre parole, nomina dei personaggi che svolgono nel romanzo l'unica funzione di scomparire,¹¹⁴ dato che essi non ricevono altre attenzioni oltre ai versi citati e a queste due strofe. Dunque, anche qui, come per le caratteristiche di Arlaund e di Rimmild, si tratta di una elencazione senza seguito. Tuttavia, l'ipotesi alternativa, ossia l'uso della descrizione in relazione al sapere ipotetico dell'uditorio, è forse più organicamente coerente con quanto osservato finora. Infatti, se il ruolo del migliore amico di Horn è costante nel *Roman de Horn* e in *King Horn*, è possibile supporre che l'autore di *Horn Childe* non ritenesse necessario caratterizzare Haperof in quanto personaggio letterario già conosciuto all'ascoltatore, mentre Wiard, essendo una innovazione rispetto alle versioni precedenti, aveva bisogno di essere introdotto al pubblico. Questa spiegazione darebbe ragione anche del poco spazio descrittivo dedicato al protagonista, la cui eccellenza, bellezza e prodezza erano forse già proverbiali, e della descrizione più ampia di Rimmild, mai davvero raffigurata nelle altre due versioni. In questo senso, il fenomeno ben s'attaglia alle considerazioni fatte finora circa le ipotiposi dei personaggi in *Horn Childe* e lo stile insieme referenziale e stereotipico delle descrizioni.

¹¹⁴ Questo dalla prospettiva narratologica; sul piano del realismo storico-giuridico, si vedano le posizioni di Arens e poi Mills in W. Arens, *Die anglonormannische und die englischen Fassungen des Hornstoffes: Ein historisch-genetischer Vergleich*, Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt a.M. 1973, p. 162; M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rimmild*, p. 115.

A conferma di quanto detto, vediamo i censimenti delle forme epitetiche:

- *Tab. 3.25* (art. det., art. indet., agg. dim. + aggettivo [- agg. poss., - agg. num., - agg. dim.] - sostantivo);
- *Tab. 3.26* (art. det., art. indet., agg. dim. + aggettivo [- agg. poss., - agg. num., - agg. dim.] + sostantivo);
- *Tab. 3.27* (prep. + aggettivo [- agg. poss., - agg. num., - agg. dim.] - sostantivo);
- *Tab. 3.28* (art. det., art. indet., agg. dim. + sostantivo + aggettivo);
- *Tab. 3.29* (prep. + sostantivo + aggettivo).

Innanzitutto, è da notare il numero esiguo di forme, soprattutto nella *Tab. 3.25*, dedicata all'aggettivo sostantivato, ma anche nelle *Tabb. 3.28* e *3.29*, che censiscono le forme predicative dell'aggettivo, di contro a una maggiore frequenza delle strutture attributive standard delle *Tabb. 3.26* e *3.27*; un segno del basso grado retorico di *Horn Childe*. Maggiore attenzione meritano poi le forme di aggettivo sostantivato, che riporto qui:

Tab. 3.25 - Occorrenze di aggettivo sostantivato
in *Horn Childe*

- (v. 72) þe feye;
- (v. 177) þo fay;
- (v. 266) þe tende;
- (v. 387) a michel;
- (v. 554) þe wilde;
- (v. 554) þe tam;
- (v. 573) a newe;
- (v. 600) þat fre;
- (v. 708) þat fre;
- (v. 747) þe fre;
- (v. 953) þe last;
- (v. 1005) þat fre;

Come si vede, l'unica forma che appare con una certa frequenza è la forma *þat fre* con tre occorrenze (vv. 600, riferito a Rimmild, 708, riferito a Horn, e 1005, che è una riproposizione di v. 600 sempre legato a Rimmild), cui occorre sommare la forma *þe fre* del v. 747, riferito a Elidan. Che sia *fre* l'aggettivo più frequentemente sostantivato, ossia 'nobile' o 'uomo libero', potrebbe suggerire che in *Horn Childe* (o almeno, nell'enciclopedia dell'autore) lo stato non servile sia una qualità sociale che non si può dare per scontata. Tuttavia, prima di qualunque conclusione, occorre considerare tutte le occorrenze della forma *|fre|* nel romanzo, riportate in *Tab. 3.30*:

Tab. 3.30 - Occorrenze di *|fre|* in *Horn Childe*

- (v. 131) Alle y 3iue 3ou here fre;
- (v. 145) Hende haþeolf þat was so fre;
- (v. 164) Al þat hold her lond fre;
- (v. 218) Of hende haþeolf þat was so fre;
- (v. 410) Þe maiden of hir 3ift fre;
- (v. 435) Þe maidens þat were fre;
- (v. 446) & winwald þat was so fre;
- (v. 459) To an erl so fre;
- (v. 472) Haþerof a kni3t fre;
- (v. 578) Þervnder is a wel fre;
- (v. 600) Now swoneþ þat fre;
- (v. 708) & welcomed him þat fre;
- (v. 747) Sir elidan þe fre;
- (v. 826) To him spac þat maiden fre;
- (v. 878) Gentil man 3if þou be fre;
- (v. 921) Þat is so fair & fre;
- (v. 985) Forþ sche went þat maiden fre;
- (v. 1005) Now swoneþ þat fre;
- (v. 1025) Bid him sche seyð as he is fre;

La forma *so fre* dei vv. 145, 218, 446 e 456, unitamente all'uso di v. 578 a connotare il pozzo magico, mostra che il termine pos-

siede il significato di ‘nobile, eccellente’. Inoltre, è significativo che il termine *gentil*, pure presente ai vv. 338 («a gentil goshauk for to ta») e 878 («Gentil man ʒif þou be fre»), sia soppiantato, addirittura superato se si guarda al v. 878, da *fre* come aggettivo che qualifica l’animo nobile. Il fatto che il vocabolo compaia sempre e solo in fine verso, d’altro canto, fa pensare ad un uso rimico stabile, di repertorio (tenendo conto anche del già citato ripetersi della medesima espressione ai vv. 600 e 1005 di *now swoneþ þat fre*); in altre parole, viene da chiedersi quanto *fre* sia espressione di un certo sentire dell’autore o quanto sia invece aggettivo formulare, o addirittura solo una rima facile. Quest’ultima sembra essere la soluzione corretta: le *Tabb. 3.31 (1, 2, 3, 4, 5)*¹¹⁵ mostrano come, nonostante pochi sparuti casi nel *South English Legendary*, l’uso di *fre* come parola-rima (in particolare nella forma sostantivata, oppure preceduta da *so*) sia diffuso a macchia d’olio nel romanzo in inglese medio, da *Havelok* a *Sir Tristrem*, passando per buona parte dei *romances* del ms. Auchinleck fino a testi primo-quattrocenteschi come *Sir Torrent of Portingale*. Allo stesso modo, guardando alle forme prep. + sostantivo + aggettivo di *Tab. 3.32*, si osserva una frequenza significativa solo della locuzione *with knight stithe*, facente parte dell’insieme formulare *with knightes stithe on stede*, che si ripresenta identico in tutti e quattro i vv. 255, 690, 1095 e 1125; anche in questo caso l’espressione è probabilmente un calco da *Sir Tristrem* (dove l’espressione compare uguale al v. 66, mentre al v. 3014 si trova *þo kniztes stipe on stede* e al v. 1421 solo *his kniztes stipe*), ripreso anche dal *Guy of Warwick* strofico (v. 7997, che ripresenta esattamente il *wiþ kniztes stipe on stede* di *Sir Tristrem*, v. 66), per quanto la locuzione non compaia altrove nel corpus di confronto. Oltre a questo, e alle due occorrenze ravvicinate di *the miri maiden* ai vv. 313 e 325, il dato che salta all’occhio è la dispersione aggettivale nelle forme epitetiche: non vi è nessun epiteto o attributo

¹¹⁵ Sono esclusi dal novero i testi del ms. Gg.4.27.2 (ossia *Floris and Blancheflour* e *Assumpcion*), perché privi di occorrenze di [f]re|.

pregnante come il *fair* e il *pe yong* di *King Horn*. Così, è opportuno considerare l'insieme degli aggettivi con un valore qualificativo con due o più occorrenze nella loro distribuzione di frequenza:

Tab. 3.33 - Distribuzione di frequenza degli aggettivi qualificativi con più di una occorrenza in *Horn Childe*

1	fre , 17 occ.	29	sor(e) , 3 occ.
2	hend(e) , 14 occ.	30	long , 3 occ.
3	mani , 13 occ.	31	neue , 3 occ.
4	lef , 12 occ.	32	alive , 3 occ.
5	god , 12 occ.	33	wild(e) , 3 occ.
6	riche , 11 occ.	34	bold , 3 occ.
7	whit , 8 occ.	35	broun , 3 occ.
8	dere , 7 occ.	36	povre , 3 occ.
9	treu(e) , 7 occ.	37	Danish , 2 occ.
10	bright , 7 occ.	38	fei(e) , 2 occ.
11	fair , 7 occ.	39	wo , 2 occ.
12	much(e) , 7 occ.	40	last(e) , 2 occ.
13	fain , 6 occ.	41	old(e) , 2 occ.
14	gret , 6 occ.	42	shene , 2 occ.
15	wan , 4 occ.	43	red , 2 occ.
16	unride , 4 occ.	44	gentil , 2 occ.
17	boun , 4 occ.	45	blak , 2 occ.
18	brod , 4 occ.	46	light , 2 occ.
19	strong , 4 occ.	47	right , 2 occ.
20	irish , 4 occ.	48	sleigh , 2 occ.
21	stith(e) , 4 occ.	49	first , 2 occ.
22	blithe , 4 occ.	50	wroth , 2 occ.
23	miri(e) , 4 occ.	51	sondri , 2 occ.
24	frel , 4 occ.	52	bletheli(chel) , 2 occ.
25	wis(e) , 3 occ.	53	sik , 2 occ.
26	wight , 3 occ.	54	yon , 2 occ.
27	fele , 3 occ.	55	seli , 2 occ.
28	doughti , 3 occ.	56	yelwe , 2 occ.

Un dato che conferma quanto già si è detto circa il basso grado di pregnanza nell'uso degli aggettivi è la progressione linearmente discendente della frequenza, senza i dislivelli osservati in *King Horn*. Del più frequente, |*fre*|, si è già detto sopra; le occorrenze di |*god*|, |*mani*|, |*treu(e)*|, |*fair*| e |*riche*| supportano questo uso aspecifico, mentre |*dere*| e |*lef*| tendono a comparire assieme (vv. 1, 271, 831, 933) e di queste, eccettuata la prima occorrenza, tutte secondo la diade *leue & dere*. Questa dittologia si ritrova interna al verso anche in *Roland and Otuel*, v. 30 e in *Sir Launfal*, v. 924, ma più in generale è formula di fine verso in *Horn Childe* come in diversi tra i romanzi del ms. Auchinleck, quali *Guy of Warwick*, sia in distici (vv. 577, 916, 1485, 2081), sia in strofe (vv. 7142, 7733, 8822, 9536, 9605, 9821), *Amis and Amiloun* (vv. 109, 2297), *Roland and Vernagu* (vv. 324, 647) e *King of Tars* (vv. 611, 1053). Diversamente, le due forme |*hende*| e |*bright*| presentano per un buon numero di occorrenze ciascuna (sette su quattordici per |*hende*| e cinque su sette per |*bright*|) un uso formulare e allitterante nelle combinazioni *hende Hapeolf* (che già era stata segnalata da Caro),¹¹⁶ e *brini brizt*. A proposito della tesi di Caro, che ritiene che sia l'allitterazione ad accostare *hende* e *Hapeolf*, ma anche *hende* e *Horn* ai vv. 359, 381, 818 e (sebbene distante nel verso) 712, e Houlac e Harlaund ai vv. 265 e 355, credo invece che, se la forza attrattiva dell'allitterazione ha un ruolo in queste associazioni,¹¹⁷ essa sia comunque subordinata

¹¹⁶ J. Caro, *Kleine Publikationen aus der Auchinleck-Hs.*, pp. 346-347.

¹¹⁷ Come sembrerebbe suggerire l'uso della forma *Harlaund*, che però è attestata anche altrove nel romanzo, vv. 266 e 272; il v. 266 in particolare, dove si legge *Herlaund*, è forse un relitto dell'evoluzione linguistica dell'anglonormanno *Herland*, con la semivocale *u* a rappresentare la velarizzazione su influsso della nasale e l'assimilazione della vocale atona *e* > *a*. In altre parole, è probabile che l'alternanza grafica sia indicativa di una insicurezza nella resa per iscritto del nome, indipendentemente dal contesto fonico del verso, come dimostrano i vv. 46 «Hapeolf arlaund bitau3t», 247 «When þat arlaund herd sain» e 372 «Arlaund & horn wiþ him». Circa il fenomeno della velarizzazione di /a/ seguita da nasale, cito dal manuale di anglonormanno di Short: «The AN orthographical practice of substituting *aun* for an is particularly distinctive. It

rispetto al significato: tutte le forme *hende* sono associate, in ordine, al padre di Horn e a Horn, oppure ai più fedeli compagni dei due. Si ha in questo caso una situazione paragonabile a quella di *Rimenhild þe yong* in *King Horn*, ossia un aggettivo con un uso specifico e individuante, una funzione che si può dire epitetica, in particolare per quanto concerne re Hafeolf nella parte iniziale del romanzo.

Non è probabilmente un caso che sia proprio l'inizio di *Horn Childe* a contenere la formula epitetica per eccellenza di tutta l'opera. Già Field e Mills¹¹⁸ hanno enfatizzato il gusto geografico-localistico della prima sezione del romanzo e le battaglie ivi narrate. Tuttavia, mentre Mills collega i contenuti (soprattutto il *sentiment*) alla tradizione letteraria in inglese antico, richiamando in particolare il frammento della *Battaglia di Maldon*, Field riferisce la toponomastica alla sensibilità francese già analizzata nel *Roman de Horn*. La parte iniziale del romanzo si conclude alla strofa 21 (vv. 1-252) con la morte del padre di Horn e la partenza del giovane con Arlaund e i suoi compagni per sfuggire all'*earl* del Northumberland, il quale si è insediato sul trono che era di Hafeolf. Questo prologo è dominato dai due scontri campali tra le forze dell'*Ingelond* (non più il Suddene, dunque, ma l'intera Inghilterra) e due eserciti, prima quello danese, poi quello irlandese (non più saraceni). Si crea già così un contrasto netto con la parte successiva del romanzo che, come si è detto, offre solo giostre e tornei. Non va dimenticata, però, la lacuna importante tra i vv. 783 e 784 a causa di un foglio strappato dal

is generally thought to be a 13th-century phenomenon foreign to 12th-century texts and consequently useful as a dating criterion [...] it is not until ca. 1250 that it becomes at all current. Its earliest occurrences are in tonic positions, and it is only subsequently that it appears pretonically and in final positions»; I. Short, *Manual of Anglo-Norman*, Anglo-Norman Text Society, Oxford 2013², pp. 43-44.

¹¹⁸ M. Mills (ed.), *Six Middle English Romances*, J.M. Dent, London 1973, pp. ix-x; R. Field, *Romance as history, history as romance*, in M. Mills - J. Fellows - C.M. Meale (eds.), *Romance in Medieval England*, D.S. Brewer, Cambridge 1991, p. 170.

manoscritto, con una perdita quantificabile in circa 177 versi (11-12 stanze) che avrebbero riguardato, almeno in parte, lo scontro irlandese tra le forze di Horn e Finlak e quelle di Malkan. La perdita è significativa nel voler dare conto dell'equilibrio stilistico tra le due sezioni del romanzo, gettando una lunga ombra sulle valutazioni d'insieme. Bisognerà dunque tenere in considerazione che anche la seconda parte di *Horn Childe*, ragionevolmente, avrebbe potuto narrare uno scontro campale ben dettagliato, forse secondo i moduli presenti nel prologo, come parrebbero suggerire i vv. 775-783, o forse tenendosi più vicina alla *chevalerie* mostrata dopo. Ad ogni modo, queste ipotesi rimangono nell'ambito del congetturale: i dati certi sono ciò che leggiamo, per quanto lacunoso. Due sono le caratteristiche più perspicue delle descrizioni dei combattimenti. La prima è la localizzazione geografica molto precisa, più di quanto avviene nel resto del romanzo. In *Horn Childe* gli avvenimenti si svolgono tutti in zone reali, alcune particolarmente definite, come Snowdon (v. 662) e Youghal (*ȝolkil*, v. 695), ma il grado di dettaglio nella parte del prologo è decisamente superiore, come nota anche Field:¹¹⁹ i confini del regno di Hafeolf, dal fiume Humber fino al Firth of Forth (vv. 10-11), che delimitano altrettanto precisamente gli avvenimenti della prima parte del racconto; il punto di attracco delle forze danesi, nel Teesside del Cleveland (nello Yorkshire; v. 54), un'area realisticamente soggetta a incursioni che risalissero il Tees; il luogo in cui si radunano le forze di Hafeolf prima dello scontro, Allerton Moor (v. 67; anche questa una scelta geograficamente realistica); lo scontro presso l'area di Warrenby (teste la ricostruzione presentata da Mills¹²⁰ sull'identificazione della *Seyn Sibiles Kirke*, v. 84); la festa a Pickering (v. 116)¹²¹ e

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rinnild*, p. 109. Si veda sul tema anche M.L. Holford, *A Local Source for Horn Child and Maiden Rinnild*, «Medium Ævum», 74 (2005), pp. 34-40.

¹²¹ Per questo e il riferimento a Blakey Moor, v. 110, si confronti anche qui con le note relative nell'edizione di Mills.



Fig. 3 - Mappa delle località indicate in *Horn Childe*

poi a York (v. 118) a seguito della vittoria; la riserva di caccia del re nell'area di Blakey Moor (v. 110); l'area devastata dalle forze irlandesi, il Westmorland (v. 154); infine, la battaglia a Stainmore (vv. 175 e 182). Sebbene questa precisione rassomigli a quanto visto nel *Roman de Horn*,¹²² è importante riconoscere che essa è in realtà di un tipo stilisticamente diverso. Mentre infatti l'eclettica competenza di Thomas si dispiega indifferentemente dal luogo e dall'oggetto, l'autore di *Horn Childe* mostra una conoscenza essenzialmente localistica, nei contenuti e nell'interesse. Per i contenuti, lo dimostra l'area circoscritta dei toponimi; per

¹²² Field afferma che «it has been remarked that such geographical accuracy is unusual in Middle English romance, but of course it resembles the methods of the Anglo-Norman writers with their interest in place»; R. Field, *Romance as history, history as romance*, p. 170.

l'interesse, lo si vede dal secondo carattere perspicuo delle descrizioni in questa prima sezione del romanzo, ossia i dettagli realistici e assai specifici. Due in particolare: il riferimento alla chiesa di *Seyn Sibiles* ai vv. 81-84 e ai resti che ancora sarebbero visibili nell'area, e l'indicazione circa la morte di Hafeolf, ucciso a sassate dalle forze superstiti irlandesi ai vv. 214-215. Quest'ultimo dettaglio, piuttosto che a un travaso di materiale da *Havelok the Dane*, come affermato da Mills,¹²³ credo sia ragionevolmente imputabile a una conoscenza degli usi irlandesi, tra i quali era diffuso l'impiego militare di *handstones*, menzionato anche da Giraldus Cambrensis,¹²⁴ mentre il primo, come scrive Matthew Holford, «indicates a connection between *Horn Child* and the local tradition of the Cleveland 'coasters'». ¹²⁵ In altre parole, si tratta di una conoscenza specifica, contestuale, che non attinge a una enciclopedia libresca e che si preoccupa di mostrare, o fa uso di una topografia coerente, realistica; un genere di raffigurazioni simile a quanto osservato a proposito di giostre e tornei nella seconda sezione del romanzo, radicalmente diverso dalla banalità delle descrizioni dei personaggi.

Oltre a toponomastica e interesse localistico, è notevole un terzo aspetto delle descrizioni guerresche del prologo di *Horn Childe*, ovvero il lessico. A questo proposito, scrive Holford:

As in the account of the first battle, there is an unusual interest here in the mechanisms of military summons: the time taken to assemble a force, the place of its assembly, and here the form of words used as summons: [...] These terms roughly recall the traditional summons of the feudal levy, through which the king called his tenants-in-chief to serve according to the faith and homage through which they held lands of him. *Horn Child's* reference to the date and place where the forces assembled also recalls the form of such a summons. This account of military organization is unusual in its fullness and detail: it emphasizes,

¹²³ M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rinnild*, pp. 55-56.

¹²⁴ J.W. Hurley, *Shillelagh: The Irish Fighting Stick*, Caravat Press, Piper-ville (PA) 2007, pp. 33-36.

¹²⁵ M.L. Holford, *A Local Source for Horn Child and Maiden Rinnild*, p. 37.

in a highly idealized way, the collective nature of warfare. [...] The prologue establishes Hatholf as a highly admirable figure, and uses him to develop a portrayal of kingship focused around the leadership of knights and barons in the defence of the realm against foreign attack. A number of key words recur insistently: ‘here’ used to describe invading armies; ‘outlondis’ emphasizing the foreignness of invaders; ‘were’ and ‘lond’ stressing the duty of king and magnates to defend their realm [...] the secularization of the narrative led to a new emphasis on the nature and motivation for conflict, one also found in contemporary texts such as *Guy of Warwick*: the defence of the land against foreign attack.¹²⁶

L’analisi qualitativa di Holford sottolinea dunque quattro termini centrali nella sezione prologica: *here*, *outlondis*, *were* e *lond*. Considerati assieme, i vocaboli sono significativi e coerenti con il senso suggerito dallo studioso. Le occorrenze di *lond* in questa prima parte sono otto sulle ventuno totali, dunque una discreta concentrazione, più di un terzo delle occorrenze in meno di un quarto del testo. Similmente concentrate sono le occorrenze degli altri tre termini: *here* appare anche al v. 736, ma sempre a designare le truppe di Malkan e, non a caso, Mills traduce il termine nel glossario con (*alien*) *army*. Di questi vocaboli, *here* e *outlondis* offrono alcune informazioni contestuali, poiché, se nel corpus di raffronto *here* occorre di prevalenza in testi cronachistici e in alcuni romanzi, come *Havelok the Dane* (v. 346) o in *Otuel a knigt* del ms. Auchinleck (v. 897), *outlondis* è invece un termine esclusivo delle cronache.¹²⁷ D’altro canto, osservando in *Tab. 3.34* la distribuzione di frequenza degli aggettivi a valore qualificativo presenti nel prologo con più di una occorrenza, si nota che un attributo fondamentale nel romanzo quale *|fre|* compare solo due volte e che, oltre ai due formulari *|hende|* e *|bright|*, soltanto aggettivi che enfatizzano le dimensioni del conflitto (come *|brod|*, *|gret|* e *|mani|*) sono impiegati per più di due occorrenze:

¹²⁶ Id., *History and Politics in “Horn Child and Maiden Rimmild”*, «The Review of English Studies», 57, n. 229 (2006), pp. 164-165.

¹²⁷ Si confronti anche con la voce di *|outlondish|* nel MED, dove oltre a *Horn Childe* e Chaucer il termine compare nella *Cronaca* di Mannyng e nel *Book of the Foundation of St. Bartholomew’s Church*.

Tab. 3.34 - Distribuzione di frequenza degli aggettivi qualificativi con più di una occorrenza ai vv. 1-252 di *Horn Childe*

1	hend(e), 7 occ.	11	fre , 2 occ.
2	bright , 5 occ.	12	god , 2 occ.
3	irish , 4 occ.	13	litel , 2 occ.
4	brod , 3 occ.	14	long , 2 occ.
5	gret , 3 occ.	15	on , 2 occ.
6	mani , 3 occ.	16	sor(e), 2 occ.
7	danish , 2 occ.	17	treu(e), 2 occ.
8	dere , 2 occ.	18	unride , 2 occ.
9	doughti , 2 occ.	19	wan , 2 occ.
10	fei(e), 2 occ.	20	wight , 2 occ.

La presenza di attributi magnificativi si accorda con uno stile avvicicabile alla gesta (da cui la *'epic' reputation* cui si riferisce Field), ma in realtà di epico si trova ben poco in questo prologo: oltre al *crie* che riecheggia il tipico grido di battaglia (v. 183) e alcuni pochi altri prestiti come *barouns* del v. 180, ciò che emana un sentore epicheggiante è solo la grandezza dello scontro, resa dagli aggettivi e da un'espressione come quella ai vv. 76-77, dove i due fronti si tingono di sangue. Invece, se si confrontano queste occorrenze con quanto si legge in *Tab. 3.33*, si può notare come la distribuzione di aggettivi nel romanzo crei una disparità significativa tra la prima sezione e la seconda: un numero minore di aggettivi, con una distribuzione meno lineare e una differenza sensibile tra il termine più frequente, *hende*, e il resto degli aggettivi, dove appare un minimo *plateau* nella distribuzione intorno alle tre occorrenze (meno della metà di *hende*) e poi un appiattimento sulle due occorrenze. Questa distribuzione differisce da quanto osservato sull'insieme del romanzo e assomiglia più all'andamento asintotico degli aggettivi di *King Horn*. In altre parole, i termini chiave nel prologo e l'uso di aggettivi seguono uno stile descrittivo più vicino a quanto osservato in *King Horn* e alla cronaca, confermando da una parte le valutazioni sopra esposte circa

i rapporti tra genere cronachistico e seconda versione, dall'altra i pareri della critica circa questa sezione di *Horn Childe*.

Prima di tirare le somme riguardo alle descrizioni in questa terza versione, meritano attenzione due fenomeni inerenti al 'descrittivo' non ancora affrontati: le informazioni circa la spada Bitterfer, donata a Horn da Rimmild, e la violenza pervasiva. Per il primo fenomeno, si vedano i vv. 397-404:

- 397 Ðan sche lete forþ bring
 A swerd hongand bi a ring
 To horn sche it bitauzt
 400 It is þe make of miming
 Of al swerdes it is king
 & weland it wrouzt
 Bitter fer þe swerd hiȝt
 404 Better swerd bar neuer kniȝt

Qui interessa il richiamo alla spada Miming forgiata dal leggendario fabbro Weland, due nomi provenienti dalla tradizione germanica, come ricorda anche Mills¹²⁸ e che, sebbene si trovino sparsamente sia in area scandinava che continentale (ricordo qui in particolare la *Piðrekssaga* e la *Karlamagnussaga*), probabilmente rievocano il folclore anglosassone, come indica la grafia del nome del fabbro, che richiama quella del v. 455 del *Beowulf* e dei vv. 2-4 del *Waldere* (in quest'ultimo è presente anche il riferimento alla spada *Mimming*). Così come con la chiamata in causa di Tristano e Isotta al v. 311, dove pure la forma *Tristrem* evoca chiaramente la tradizione in inglese (medio, in questo caso), la qualifica degli oggetti e dei fenomeni si giova di un pubblico che sa cogliere le citazioni. Non si tratta qui di allusioni lambiccate come il *fairer bi one ribbe* di *King Horn*; inoltre, lo stilema si accorda diversamente con l'insieme rispetto a come avveniva nel *Roman de Horn*, per esempio con il riferimento a Durlindana. Infatti, è giusta l'osservazione di Mills circa la poca pertinenza della menzione di Weland e Miming rispetto al suo contesto; essa

¹²⁸ M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rimmild*, p. 114.

pare dunque l'indulgere dell'autore nel gusto per la citazione, nell'instaurare un'intesa con un pubblico, chiaramente inglese. Si congiungono qui le direttrici stilistiche di 'localistico', osservata circa la prima sezione del romanzo, e di 'referenziale', come visto per le ipotiposi dei personaggi.

Infine, riavvicinandoci a quanto detto prima circa le descrizioni dei ricchi banchetti, un elemento perspicuo di *Horn Childe* è la violenza esplicitamente descritta. L'opulenza luculliana dei pasti e la brutalità hanno qui infatti un aspetto comune: per coglierlo, si considerino i seguenti passi (vv. 493-500, 787-789, 905-909):

- 493 Þe king leued þat þai sede
Forþi ʒaf sche him þe stede
- 495 Lesing it is nouʒt
He went hom as he were wode
Into boure anon he ʒode
& maiden rimnild he souʒt
He bete hir so þat sche gan blede
- 500 Þe maidens fleiʒe oway for drede
- 787 Finlac king oʒaines him come
& his armes of him nome
- 789 Þe blod ran ouer his eiʒe
- 905 He tok him bi þe lorein newe
Oʒain he held his stede
Wikard com & smot him so
& seyð traitour lat þe bridel go
- 909 Þe blode out after ʒede

Tale violenza ha un solo caso congruente nelle altre due versioni, ossia il momento in cui Horn infila sulla spada la testa del capo saraceno sconfitto e la porta in trionfo al re. Le caratteristiche che rendono questi brani particolarmente cruenti nel loro contesto sono essenzialmente due: la gratuità dell'esibizione di violenza e la presenza del sangue. Il secondo fattore è il più interessante, perché il vocabolo *blod*, sebbene sia presente anche nelle altre due versioni, trova qui un'applicazione differente. Nel *Roman de Horn*, *sanc* occorre una sola volta al v. 3284, dove si descrive la violenza della battaglia in Irlanda («ke de sanc sunt li

ruit par les ueies curant»), un'occorrenza avvicicabile ai vv. 76-77 sopra menzionati («sides þai made blo et wan / þat er were white so feþer on swan»), mentre in *King Horn*, oltre alle lacrime di sangue piante da Rimenhild al v. 1442 (e in O 1005), il termine compare solo in espressioni metaforiche (vv. 183, 614, 888, L 916), con l'eccezione curiosa di O, che descrive scene più schiettamente cruente in O 920 («he schedde of here blode»), riferito alla violenza di Horn in battaglia contro i saraceni) e O 1283 («hym he made bloody»), riferito sempre alla violenza dell'eroe, esercitata qui contro re Modi). È più vicino a queste ultime due occorrenze il realismo violento che appare in *Horn Childe*, e non è un caso che siano il testimone meno controllato di *King Horn* e la versione più tarda delle tre a portare più evidenti i segni di quella vita dai «toni crudi» evocata da Huizinga nel primo capitolo di *L'autunno del Medio Evo*, la cui «rozza baldoria» e la cui «crudeltà violenta» ben s'attagliano ai banchetti e alla brutalità di *Horn Childe*.¹²⁹ In altre parole, sia la descrizione del desco sia quella del sangue portano i segni di un tramonto stilistico dal fine al greve. Il saggio di Huizinga va maneggiato *cum grano salis*; tuttavia, la corrispondenza è davvero troppo calzante per essere dismessa. Non solo questo: pure la «sensibilità coloristica tardomedievale», la cui analisi è sottoscritta anche da Eco,¹³⁰ si rispecchia vividamente negli stendardi descritti nel romanzo (ma si pensi anche allo *stede blac* donato da Rimmild a Horn, con *stiropes silke wite*; cfr. vv. 377-379), così come il «declino del simbolismo», una tendenza che, si è già detto, traspare in più punti di questa versione.

L'accenno a Huizinga offre lo spunto per inquadrare la sintesi dei fenomeni descrittivi osservati in *Horn Childe*. Senza voler

¹²⁹ J. Huizinga, *L'autunno del Medio Evo*, trad. it. di E. Garin, Sansoni, Firenze 1975⁴, pp. 3-36. Nonostante sia passato più di un secolo dalla sua uscita, l'opera mantiene una sua attualità, come dimostra la recente miscellanea curata da P. Arnade - M. Howell - A. van der Lem (eds.), *Rereading Huizinga: Autumn of the Middle Ages, a Century Later*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019.

¹³⁰ J. Huizinga, *L'autunno del Medio Evo*, pp. 385-390; U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, Milano 1997⁵, p. 57.

attribuire etichette, si riscontra nello stile del testo un forte senso di posterità: lo stilema dominante nelle descrizioni è l'uso referenziale a un noto extra-testuale e nella maggior parte dei casi le ipotiposi sono nel segno di un 'già detto' (così la spada Bitterfer, come Miming, così l'amore tra Horn e Rinnild, come Tristano e Isotta, così i personaggi, descritti solo per quanto necessario). Questo dà ragione della banalità percepita da Mehl; uno stile della similitudine non più intra-testuale. In questo modo si assiste a un tracollo del simbolo nel 'descrittivo': eccezion fatta per il solo stendardo di Horn, tutti gli attributi riportati sono di maniera, o poveramente connotanti – si pensi al declassamento del nome di Horn da profezia etimologica a spunto per un omaggio. Allo stesso modo, nonostante l'ambientazione cortese, essa rimane come immagine sbiadita, con alcuni relitti verbali (come il *gentil goshawk*): i banchetti, per quanto descritti, non hanno più la raffinatezza della versione anglonormanna, e la *pruesce* e la *fairhede* sono sostituite dalla forza brutta di Horn e dalla violenza manifesta. Mancano veri e propri epiteti, se si esclude l'*hende* di Hafeolf e Horn, concentrato comunque nel prologo del romanzo, e l'aggettivazione rimane anonima e formulare, come risulta evidente considerando il termine *fre*. Sebbene il testo offra un discreto numero di ipotiposi, tralasciando la figura della citazione esse mancano di mezzi retorici perspicui, eccettuata la ripetizione formulare (da zeppa) di alcuni versi, così che è difficile collocare lo stile descrittivo di *Horn Childe* nel sistema dell'*amplificatio* descritto dalle *artes*; se di un'amplificazione si tratta, essa non sembra essere ottenuta aderendo al codice stilistico inquadrato da Geoffroi de Vinsauf o Mathieu de Vendôme. A conferma di ciò sta anche la mancanza di un reale primo piano nel descrivere i soggetti rispetto agli oggetti e agli ambienti, cosa evidente nella precettistica dell'*Ars versificatoria* e in entrambi *King Horn* e *Roman de Horn*: la descrizione degli stendardi è tanto lunga quanto quella del protagonista e si è già insistito sulla puntigliosità della toponomastica, in particolare nel prologo.

A questo proposito, lo stile descrittivo e più precisamente dell'attribuzione conferma il distacco percepito tra questa prima

parte e il resto del romanzo: se i moduli formulari, aggettivali e in genere descrittivi della seconda parte corrispondono agli usi del romanzo in inglese medio, il prologo mostra una maggiore prossimità allo stile di *King Horn* e alla cronaca, a cui sono forse da ascrivere anche quegli elementi definiti ‘epicheggianti’ nella lettura di Field. In questa sua capacità di differenziare lo stile in base al contenuto narrato l’opera parrebbe accostabile al *Roman de Horn*; tuttavia, oltre alla evidente minor elasticità, alla luce di quanto si è detto circa il gusto citazionistico superficiale di *Horn Childe*, viene da chiedersi quanto questo adattamento stilistico sia voluto o subito per la pressione di una tradizione espressiva. Così, la cura nelle descrizioni di stemmi araldici, giostre, tornei e delle località «fram humber norþ [...] into þe wan see» è accostabile all’enciclopedismo di Thomas, con la differenza che si applica a una cerchia assai più ristretta di *realia* (nonché locale) in luogo di un repertorio letterario o colto in senso libresco. Questa differenza coincide però anche con due spostamenti d’accento nello stile: da una parte, dal movimento verso l’esterno del didascalismo del *Roman de Horn* si passa alla circolarità del referenzialismo di *Horn Childe*, dove non si spiega quanto si cita, assumendo un sapere condiviso dal pubblico, il quale diventa così una vera e propria comunità letteraria. Dall’altra, questa differenza di peso tra le descrizioni di oggetti e le ipotiposi dei personaggi, con un prevalere dell’inessenziale per la narrazione, suggerisce un cambiamento nell’oggetto dell’attenzione: non più la storia in sé, ma ciò che tramite la vicenda si può raccontare di nuovo e di interessante per la comunità di riferimento. Questi sono tutti stilemi propri di un gusto manierista nel descrivere, dominato dalla scontatezza, intesa non come abitudine d’esperienza o familiarità (questa era anche nelle descrizioni musicali di Thomas, tutt’altro che scontate), ma come banalità delle immagini, dei personaggi che sono *fre*, dei *brini bright*, tutta spuma di superficie e altra cosa dai simboli e dall’iconografia di *King Horn*, il cui impiego parco e la cui profondità indicano anche un diverso pubblico ideale. Infine, mentre *King Horn* mostra una sua alterità rispetto alla tradi-

zione romanzesca, essendo piuttosto un precursore o un iniziatore, *Horn Childe* mostra di essere pienamente inserito nel genere letterario, come provano anche le numerose ricorrenze di espressioni nel romanzo e in altri del ms. Auchinleck e i prestiti essenzialmente stilistici da *Havelok* e di contenuto da *Sir Tristrem*; non è probabilmente un caso che in *Sir Thopas* la storia di Horn compaia proprio sotto il nome di *Horn child*. Peraltro, lo stesso titolo dell'opera preannuncia questo stile di maniera: infatti, all'interno di un romanzo chiamato *Horn Childe*, l'uso epitetico di *child* è del tutto assente. In altre parole: cercando sotto alla patina descrittiva dell'appellativo di Horn, semplicemente non c'è nulla.

3.5. *Diacronia delle descrizioni come diacronia della connotazione*

Dopo esserci concentrati sulle singole versioni della storia di Horn, occorre stabilire che tipo di mutamento stilistico si verifica osservandole in diacronia. Si è visto come le descrizioni di *Roman de Horn*, *King Horn* e *Horn Childe* divergano notevolmente sul piano stilistico. Nelle tre analisi svolte, ci si è soffermati soprattutto sulla tecnica dei fenomeni descrittivi, offrendo qualche considerazione di sintesi, ma senza costringere l'interpretazione in una continuità di categorie. Cercando un primo *trait d'union*, si può già affermare che il riferimento alla tradizione retorica delle *artes*, dal dialogo che pare instaurarsi nel *Roman de Horn*, subisca in *King Horn* un tracollo, ma non una sparizione totale; si pensi per esempio alla centralità del protagonista anche sul piano descrittivo e rispetto alla definizione degli ambienti, oppure all'idea sviluppata nel testo che *nomen (est) omen*. La traiettoria si concluderebbe con uno stacco definitivo in *Horn Childe*. Tuttavia, questa è una continuità non solo parziale, ma anche superficiale e bisogna constatare che i tre romanzi, nonostante le evidenti congruenze, sono almeno altrettanto dissimili: per la lingua, per il periodo, per i riferimenti letterari. Nel momento in cui si voglia dare

una visione d'insieme dell'evoluzione che attraversa le tre opere, al fine di evitare che la comparazione diventi una giustapposizione di stilemi in ultima analisi slegati, occorre dotarsi di strumenti concettuali che mettano in luce l'uniformità soggiacente ai diversi fenomeni osservati. Nello specifico, l'idea chiave che può cogliere il nocciolo costante del mutamento è quella di *connotazione*, accompagnata ad *attribuzione*. Fino a qui sono stati adottati in più di un'occasione i due termini 'attribuzione' (intesa come esplicitazione degli attributi di un ente e non come processo di identificazione dell'autore) e 'connotazione', con relativi derivati, secondo il loro significato nel linguaggio comune, che ne consente l'utilizzo senza particolari necessità definitorie e in modo tendenzialmente sinonimico. Cercando ora essere più precisi, per il termine *attributo* si può citare la definizione di Giovanna Marotta nel *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*:

Termine grammaticale afferente all'analisi sintattica, con cui si indica che un membro frasale, privo di funzione sintattica autonoma, dipende strutturalmente da un costituente nominale, cui aggiunge qualificazioni o determinazioni. Tradizionalmente usato in rapporto agli aggettivi qualificativi, che svolgono la funzione primaria di modificare la valenza di un sintagma nominale [...], nella teoria linguistica recente viene invece impiegato in riferimento a tutte le categorie morfosintattiche [...]¹³¹

Da notare, per inciso, come, secondo la definizione, l'uso della teoria linguistica recente sembri ancor più congruente agli *attributa* delle *artes* come esposti sopra. Per quanto concerne la connotazione, sempre nel *Dizionario* Diego Marconi scrive:

Alcuni termini, oltre a denotare, connotano, cioè esprimono gli attributi della loro denominazione: così 'virtuoso' esprime l'attributo (la virtù) *in conseguenza del quale* la parola è applicata agli individui [...] a cui si applica.¹³²

¹³¹ G. Marotta, «attributo», in G.L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*.

¹³² D. Marconi, «connotazione/denotazione», in G.L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*.

In altre parole, la connotazione indica quell'insieme di proprietà collaterali alla denotazione schietta, ossia al significato del termine nella sua massima essenzialità; con le parole di Aristotele si potrebbe parlare di elementi accidentali, ma non ininfluenti, dato che accompagnano il significato essenziale e che contribuiscono a determinare i rapporti del termine con il contesto. Come si vede già da queste due definizioni, il legame fra attributo e connotato è stretto e per certi versi vi è semplicemente sovrapposizione. La sostanziale differenza nella definizione, che distanzia attributo e connotato, sta nel fatto che, mentre il connotato è una proprietà dell'ente ('quattro zampe' è una proprietà di 'gatto'), l'attributo consiste nella esplicitazione di un determinato connotato ('il gatto è un quadrupede').¹³³ La distinzione moderna, invece, implica che la connotazione può riguardare sia un ente specifico ('quel' gatto),¹³⁴ sia un ente astratto, generale (l'insieme

¹³³ Va detto, per maggiore chiarezza, che questa distinzione non era già presente in età medievale: nell'adottarla, si applicheranno categorie moderne a un testo concepito al di fuori di esse, e di questo occorre essere consapevoli. Diversamente da quanto avvenuto con le *artes*, non si intende in questo caso giovarsi di concetti medievali per calare l'analisi nell'epoca dei testi; è perciò opportuno tenere conto che le *artes* non distinguono, come logico aspettarsi da un manuale di scrittura, tra proprietà dell'oggetto in quanto tali e in quanto dette. Neppure lo fa uno dei filosofi più importanti della tarda scolastica inglese, Guglielmo di Occam, il primo a parlare di connotazione (*nomen connotativum*). Si legge nella *Summa Logicae*, I, 10: «Nomen autem connotativum est illud, quod significat aliquid primario et aliquid secundario. [...] Sicut est de hoc nomine 'album;' nam habet definitionem experimentem qid nominis, in qua una dictio ponitur in recto et alia in obliquo. Unde si quaeras, quid significat hoc nomen 'album', dices, quod ista oratio tota, 'aliquid informatum albedine' vel 'aliquid habens albedinem.' Et patet, quod una pars orationis istius ponitur in recto et alia in obliquo [...] sicut patet d omnibus talibus : 'iustus,' 'albus,' 'animatus,' 'humanum' et sic de aliis»; P. Böhner (ed.) - Wilhelm of Ockham, *Summa Logicae*, vol. 1, Franciscan Institute, St. Bonaventure 1951, pp. 34-35.

¹³⁴ Anche 'quel dato gatto in quel dato contesto'. Su questo, si confronti sia con l'idea di Barthes secondo il quale, con le parole di Traini, i «valori semantico relazionali danno luogo a quelle che potremmo definire *connotazioni strutturali di un testo*», sia con le osservazioni di Bonfantini circa la dipendenza della connotazione dal contesto comunicativo e referenziale; S. Traini, *La connotazione*, Bompiani, Milano 2001, p. 216; R. Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris 1970.

degli enti che sottostanno alla denominazione di ‘gatto’); questo dà ragione del perché la discussione logico-linguistica circa l’antitesi connotazione-denotazione si sia tendenzialmente svolta concentrandosi sulla connotazione come proprietà semantica di un referente di per sé.¹³⁵ Inoltre, motiva sul piano teorico l’uso, adottato nel presente lavoro, di considerare nel fenomeno descrittivo anche elementi estranei all’attribuzione, poiché la scelta sull’asse paradigmatico di una determinata parola implica la scelta di un determinato insieme di connotazioni e determinate connotazioni perspicue in luogo di altre, al pari della scelta di un determinato aggettivo. Come scrive Pierluigi Pellini:

[...] non esistono racconti privi di descrizione: già un aggettivo («bello»...), un sostantivo peggiorativo o vezzeggiativo («ragazzaccio»...), un verbo connotato espressivamente («arrancare»...) consentono di ricavare indizi descrittivi che riguardano la dimensione statica dello spazio e non quella dinamica delle azioni scandite nel tempo.¹³⁶

In filosofia e in linguistica, il concetto di connotazione è stato sviluppato secondo accezioni più specifiche e ha avuto una storia ricca di momenti notevoli nella cultura occidentale, come illustra bene Traini,¹³⁷ soprattutto nel secolo scorso: lo studioso distingue tre accezioni fondamentali del termine teorizzate nel Novecento, ossia quella che fa riferimento a Hjelmslev e per la quale le connotazioni sono intese come sensi indiretti, quella che fa capo a Barthes e secondo la quale le connotazioni sono essenzialmente marche semantiche aggiunte, e quella che si rifà ad Eco e al concetto di connotazione come traslato, o significato aggiunto.¹³⁸ A proposito della semiotica di Eco, già altrove nel presente lavoro

¹³⁵ Come scrive Traini in apertura del suo studio sull’argomento: «In semiotica la connotazione indica l’insieme dei significati secondari che si formano a partire da un significato primario (denotativo)»; S. Traini, *La connotazione*, p. 9.

¹³⁶ P. Pellini, *La descrizione*, p. 17.

¹³⁷ S. Traini, *La connotazione*, pp. 31-129.

¹³⁸ Traini chiarisce come questa prospettiva storica sia uno dei percorsi possibili, e si riferisce anche alla suddivisione e categorizzazione delle diverse po-

si è adottato il termine tecnico da lì desunto di *enciclopedia*; la combinazione di enciclopedia e connotazione dà luogo a una definizione particolarmente efficace, che mutuo da Traini:

Data una unità segnica, ci sono pacchetti di proprietà semantiche attivabili per istruzioni a seconda dei contesti, delle circostanze e dei meccanismi interpretativi. Le proprietà si manifestano in quanto significati aggiunti e si costituiscono sulla base di un codice denotativo precedente. Il modello enciclopedico sussume virtualmente tutti i possibili percorsi attraverso ‘pacchetti’ di proprietà.¹³⁹

Tuttavia, più della storia del concetto, occorre accennare ad alcuni suoi tentativi di traduzione, più o meno pratica, in chiave stilistica. Sono da ricordare Cohen, che tenta di distinguere la prosa come espressione di una funzione denotativa (operante sul piano cognitivo) e la poesia come espressione di una funzione connotativa (operante sul piano affettivo);¹⁴⁰ Prieto, che lega stile e connotazione equiparando quest’ultima all’insieme delle scelte operate sull’asse paradigmatico;¹⁴¹ Barthes, che prova a collegare letterarietà e connotazione sul piano pratico, tramite l’analisi del caso esempio della *Sarrasine* di Balzac.¹⁴² Come si vede, sono tutti tentativi di carattere sostanzialmente teorico, o che dal caso esempio vogliono trarre per induzione un’idea più generale. Il fine è la dimostrazione della costruzione teorica; mentre qui, nel voler comprendere meglio l’evoluzione stilistica delle descrizioni nelle tre versioni della storia di Horn, lo scopo ultimo è l’intelligenza del testo concreto. Di conseguenza, il concetto di connotazione nel presente studio è di portata molto più modesta, negli obiettivi d’applicazione come nel grado di definizione del concet-

sioni compiuta da Violi in approccio logico-filosofico, approccio strutturale e approccio cognitivo; cfr. *ivi*, p. 234.

¹³⁹ *Ivi*, p. 146.

¹⁴⁰ J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, trad. it. di M. Grandi, Il mulino, Bologna 1974.

¹⁴¹ L.J. Prieto, *Langue et style*, «La Linguistique», 5, n. 1 (1969), pp. 5-24.

¹⁴² R. Barthes, *S/Z*.

to stesso. Come scritto sopra, per connotazione si intenderà qui l'insieme dei 'pacchetti di proprietà semantiche' non essenziali alla denotazione, ciò che di una entità usualmente viene messo in luce (nella sua fenomenologia più semplice) tramite un aggettivo. Un connotato tipico dell'eroe medievale è certamente la sua forza: il pacchetto relativo nell'enciclopedia del lettore, che lega 'eroe' a 'forte' viene attivato già in presenza del personaggio eroico come un correlativo oggettivo,¹⁴³ ma viene esplicitato dall'attributo, ossia nella locuzione 'il forte eroe' (o tramite altri segnali che mostrino la forza dell'eroe). Possono naturalmente esistere anche eroi deboli; tuttavia, l'enciclopedia del lettore deriva dalla frequenza d'uso un'associazione prevalente tra eroismo e forza, e stabilisce così sia un orizzonte d'attesa, sia un orizzonte interpretativo.

In sintesi, si adotterà qui una definizione sommamente pratica del concetto. Peraltro, l'applicazione nell'analisi diverge leggermente dai precedenti enumerati da Traini, poiché, volendo comprendere uno specifico fenomeno diacronico, non interessa tanto approfondire la connotazione *tout-court*, quanto le *modalità* di connotazione preferenziali dispiegate nelle tre versioni, ossia, dato che è lo stile l'interesse dell'indagine, il loro stile connotativo-attributivo. Infine, la focalizzazione sulle descrizioni, con l'accento privilegiato che si è dato a *epitheta* ed *attributa*, fa sì che si considerino senza particolari distinguo i fenomeni di attribuzione come equipollenti ai fenomeni di connotazione, trattandoli come semplice esplicitazione o attivazione testuale di connotati.¹⁴⁴

¹⁴³ La connotazione è precisamente l'ingranaggio che fa funzionare la macchina del correlativo oggettivo postulato da Eliot nel suo famoso saggio sull'*Amleto*. La «serie di oggetti» o «catena di eventi» capace di suscitare «quella emozione *particolare*» fornisce dunque un buon paragone concettuale con quanto applicato qui. Cfr. T. S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, trad. it. di V. Di Giuro - A. Obertello, Bompiani, Milano 2010³, p. 124.

¹⁴⁴ La questione è discussa da Traini come rapporto tra connotazioni e *interpretanti*, una categoria con cui si indica nella teoria semiotica di Eco un segno nella sua funzione di illuminare il senso di un altro segno (come avviene

Riprendiamo dunque le conclusioni tratte per ciascuno dei tre testi, approfondendole alla luce di questa categoria. Thomas è un poeta con uno stile descrittivo tendenzialmente rispettoso dei canoni della *amplificatio*, in cui rientrano in particolare l'uso dell'*effictio*, la preminenza dei personaggi sugli ambienti, soprattutto del protagonista, ma senza dimenticare i comprimari, e un vocabolario attributivo consapevole. L'uso dell'*effictio* e del repertorio ovidiano offrono la principale conferma del rapporto con il *roman d'antiquité* e, insieme ad altri elementi colti come la conoscenza dei bestiari, mostrano un autore che si può a buon conto definire erudito. D'altra parte, questa aderenza a una tradizione letteraria convive con una peculiare attenzione al singolo dettaglio concreto, la quale, più del gusto didascalico, contraddistingue lo stile delle descrizioni del *Roman de Horn*, in cui l'autore di volta in volta si china sugli oggetti evocati, senza attardarvisi, ma dedicandovi una messa a fuoco sia lessicale che stilistica e semantica. Thomas è un autore con una ricca enciclopedia di forme e nozioni: gli attributi che adotta, i dettagli che descrive rendono il *Roman de Horn* una selva di connotazioni, di diramazioni semantiche secondarie di matrice letteraria e non; la solidità e il nitore del mondo finzionale della versione anglonormanna sono dati dalla trasposizione di questa ricchezza culturale che è in Thomas. Inoltre, a ciò si aggiunge la solida rete di legami interni tra le connotazioni:¹⁴⁵ Durlindana è nominata nel momento in cui si

con l'attribuzione). Scrive infatti Traini che «le connotazioni non sono unità semantiche che ci dicono *genericamente* qualcosa in più rispetto al segno di partenza, ma sono proprietà semantiche che si attivano per istruzioni e che presuppongono un passaggio per un codice antecedente. Con questo non si vuole escludere che possano esservi degli interpretanti che sono connotazioni: si vuole solo affermare che non se ne può stabilire l'equivalenza per definizione. Solo in questi termini ci sembra pensabile un modello semantico a istruzioni, in formato enciclopedico, con denotazioni e connotazioni intese come proprietà selezionabili in determinati contesti e in circostanze specifiche»; S. Traini, *La connotazione*, p. 145.

¹⁴⁵ Ciò che Garavelli sul piano formale chiama 'testualità' o 'testura' (ricalcando l'inglese), «prodotta da relazione di significato tra elementi di un di-

appresta uno scontro campale, il quale è descritto secondo i toni e le formule della gesta, concordemente con l'oggetto; la citazione dei bestiari quando Wikele fugge dalle minacce di Haderof avviene specificando solo la similitudine con la fuga del capriolo, non la fonte, che non sarebbe pertinente; nel momento in cui la *ferté* di Horn si manifesta in battaglia, appare la similitudine con il leone; i personaggi che adottano i motivi amorosi di Ovidio sono principesse e dame di corte. I nessi contestuali sono espliciti, luminosi, come la similitudine tra Horn e la stella del mattino, dove necessario spiegati (come in tutti i casi in cui si descrive un'abitudine che Thomas dice appartenga al passato). Dunque, non un intrico di allusioni, ma una concatenazione armonica di connotati.

Altri due aspetti definiscono il rapporto con la connotazione nello stile descrittivo del *Roman de Horn*: la coerenza lungo l'intero arco narrativo e l'esplicitezza. Il primo si è visto soprattutto nella costanza nell'uso di aggettivi come *pru*, *fer* e *orguillous*, tutti e tre adoperati con le stesse connotazioni precise nei diversi episodi del romanzo, per quanto adeguate al contesto coerentemente con la menzionata organicità della connotazione. Il secondo aspetto può essere preso come un correlativo formale della proiezione sull'esteriorità indicata da Söderhjelm o come la sua scrematura dalla circostanza narrativa: Thomas tende a esplicitare le connotazioni sotto forma di attribuzioni, intese in senso lato (aggettivi e complementi). Questa è la traduzione formale del didascalismo che attraversa l'*Horn* anglonormanno; la descrizione cioè si attua come attribuzione, la quale dà voce a dei connotati che devono essere esplicitati a beneficio del pubblico. In altre parole, la connotazione per Thomas chiama l'attribuzione, e raramente il denotato, se di una qualche importanza nella narrazio-

scorso», e sul piano del contenuto “sviluppo tematico”, considerato che «la distribuzione dell'informazione negli enunciati degli ‘argomenti di discorso’ determina un aspetto importante della ‘continuità’ del testo. Coesione semantica e continuità logica sono manifestazioni della coerenza testuale». B. Mortara Garavelli - C. Marellò, *Il filo del discorso*, Giappichelli, Torino 1979, pp. 9-10.

ne, è sufficiente a sé stesso. Non si presume corrispondenza fra l'enciclopedia del pubblico ed enciclopedia dell'autore; se non altro, Thomas non sviluppa il rapporto con la connotazione nel suo testo secondo questa linea.

Diversamente, le descrizioni di *King Horn* mostrano uno spostamento dell'attribuzione, che si concentra in questa versione sull'esteriorità estetica dei personaggi (come si è visto con *fair*): in un uso pervasivo di pochi aggettivi, spiccano alcuni attributi con valore epitetico impiegati con consapevolezza e uniformità coerente lungo tutto il romanzo (come *child* e *yong*). Dunque, come per il *Roman de Horn*, una coesione che attraversa l'opera intera, pur mostrando slabbrature nella descrizione di motivi topici ed elementi accessori. Come nella versione anglonormanna, il protagonista si distingue per il numero sensibilmente maggiore di versi dedicati alla sua raffigurazione ed è in queste ipotiposi che si concentrano le immagini più pregnanti del romanzo. In sintesi, *King Horn* mostra uno stile descrittivo per picchi ad alta densità connotativa, come nei dettagli rivelatori disseminati lungo il racconto. Il convivere di una discontinuità nell'attribuzione e di una profondità e ampiezza della connotazione circoscrive la specificità stilistica di *King Horn*: un romanzo in cui la connotazione si attua prescindendo dalla attribuzione. Non è lontana la tesi di Bradbury, già richiamata, per la quale è esattamente la parsimonia del contesto ad esaltare i significati simbolici del romanzo. Più precisamente: manca in *King Horn* la selva di attribuzioni del *Roman de Horn*; di conseguenza, manca anche la rete di legami espliciti tra le connotazioni, i quali davano ordine e puntualità allo stile delle descrizioni, che nella versione anglonormanna risulta sempre appropriato. Non pare irragionevole legare a questo procedimento anche la preferenza per il superlativo in luogo del comparativo: i legami tra gli attributi sono taciuti e dunque l'eccellenza deve realizzarsi in sé stessa. Inoltre, si ha così anche la spiegazione strutturale del distacco dalla retorica delle *artes*, sostanzialmente riscontrabile nella versione anglonormanna e non nel primo *Horn* medio inglese: riducendo il ruolo dell'attribuzio-

ne nello stile descrittivo, si riduce lo spazio per l'esercizio della retorica, che è di fatto il perno dell'esposizione di Geoffroi de Vinsauf e Mathieu de Vendôme. Con un'immagine, potremmo dire che la connotazione in *King Horn* opera sotterranea, celata, senza essere esibita come in Thomas. La mancanza di attivatori espliciti della connotazione spiega l'interpretazione del testo come povero o inartistico da parte di commentatori quali Sands o anche Pearsall.

Questo, tuttavia, non evita la presenza di 'punti morti' per la significazione, come si diceva sopra per quei motivi accessori rispetto al nerbo centrale del significato della vicenda (che è la storia di *king Horn*), i quali non possono più attingere forza dal contesto, come avveniva invece nel *Roman de Horn*. Un esempio: nel caso della similitudine del capriolo nella versione di Thomas, essa si avvalora nella sua pertinenza contestuale e nel suo abbassare la citazione a un'immagine immediatamente comprensibile. È logico e motivato che Wikele possa fuggire come un capriolo, data la situazione e dato il personaggio; non è logico o motivato perché il cavallo di Horn debba essere bianco oppure nero nella versione in inglese medio. È possibile che più di una variante abbia la sua origine profonda in questo sradicamento degli attributi da un co-testo che li motivi. In sintesi, l'occultamento della connotazione facilita l'impoverimento dei riferimenti motivici privi di una forte carica simbolica. Quanto non è ancorato al senso soggiacente (come avviene invece per i simboli religiosi circa la bellezza di Horn) perde salienza.

Per quanto riguarda *Horn Childe*, i termini con cui si è sintetizzato l'uso descrittivo nel romanzo sono posterità e manierismo. La dominante stilistica delle descrizioni nel romanzo consiste nel costruire l'attribuzione sulla base di referenti extra-testuali: motivi, personaggi noti, altri testi. Insieme a questo, si osserva una ri-semantizzazione di ambienti e gesti secondo un'idea cortese devitalizzata, come si visto per i banchetti e per la violenza raffigurata. Ciò significa un adeguamento del contenuto ad un orizzonte culturale differente, a una diversa enciclopedia; un rapporto

quasi invertito rispetto a quello di Thomas con il proprio testo, che il poeta non *adatta*, ma *spiega*. Peraltro, tralasciando l'aspetto della connotazione, l'attribuzione stessa è poco solida, nella misura in cui gli epiteti scarseggiano e le figure di pensiero, eccezion fatta per qualche similitudine (che rientra però nello schema della citazione), sono sostanzialmente assenti. Soprattutto, questo atteggiamento verso la connotazione equivale a delegare all'enciclopedia del pubblico la conoscenza dei connotati sottintesi dall'occasionale prestito dal francese o dall'evocazione di un motivo ricorrente nel romanzo. Anche in questo, si riconosce un atteggiamento che è l'opposto del didascalismo di Thomas: si affida all'enciclopedia di una comunità letteraria l'attivazione di eventuali connotati che però nel testo non vengono sollecitati. Sottintesi, dunque, ma non troppo: che in realtà qui non si abbia una connotazione sotterranea, poco esplicitata come in *King Horn*, ma invece un appiattimento della connotazione sulla denotazione, si vede da alcuni fattori, come la riduzione del significato fatale del nome di Horn a mero spunto linguistico e dall'assenza di attributi che non siano di maniera; quello che sopra si è detto essere un tracollo del simbolo nel 'descrittivo'.

Non tutto appare depauperato di pregnanza: il prologo e le descrizioni di giostre e tornei offrono un'ampiezza di connotazione e soprattutto attribuzione che avvicina *Horn Childe* al *Roman de Horn*. Sia nella toponomastica della prima sezione, sia nella descrizione degli stendardi, si osserva un insieme più fitto di attributi e una rete connotativa più solida, centrata sull'ambito della geografia inglese da una parte e sulla fenomenologia concreta dell'esercizio cavalleresco dall'altra. Al contempo, manca qui l'elemento di coesione organica che si è osservato sia nella versione di Thomas, sia in *King Horn*: l'interesse localistico e la passione sportiva si sviluppano come nuclei a sé stanti, corpi estranei innestati nella vicenda. In altre parole, in *Horn Childe* non si trova un *fil rouge* quale poteva essere l'eccellenza di Horn nelle altre due versioni, un elemento di continuità cui le caratteristiche esplicitate possano ancorarsi. Si pensi all'epiteto *childe*,

presente solo nel titolo, oppure a *hende*, che trae forza dal legame con il padre di Horn più che dalla connotazione dell'eroe stesso. C'è una somiglianza fra l'estrinsecazione dei connotati, l'affidamento della loro attivazione all'enciclopedia del pubblico, e l'inserimento giustapposto delle vive descrizioni sia delle aree in cui è ambientato il prologo sia di tornei e giostre, superficiali rispetto al cuore del racconto. Tutto è esterno, un guscio decorato che non avvolge nulla.

Per concludere, disponendo i tre testi in successione, si nota nello stile descrittivo un progressivo allontanamento di connotati e denotati: nel *Roman de Horn* i denotati sono arricchiti di numerose connotazioni grazie all'uso intensivo dell'attribuzione; in *King Horn*, la connotazione è sempre densa, ma al contempo più nascosta, giovandosi anzi del numero esiguo di attribuzioni, che diventano sullo sfondo della *bareness of description* eccezionalmente rivelatrici e significative; in *Horn Childe*, la connotazione è demandata al contesto letterario da cui si mutuano immagini, personaggi ed espressioni, estrinsecata nello stilema della citazione o comunque del riferimento a una tradizione letteraria. In altre parole, si osserva che la connotazione viene gradualmente posta al di sotto e al di fuori del narrato. Che il processo sia probabilmente unico e non si tratti di una serie di stili descrittivi indipendenti, oltre che dalla logica d'insieme che rende ragionevolmente credibile l'ipotesi, è confermato dal fatto che i testimoni delle singole versioni, quanto più sono tardi o facili ad alterazioni, tanto più tendono a dar prova di approssimarsi allo stile della versione successiva, come mostrato esemplarmente dal testimone O di *King Horn*, l'unico dei tre a tramandare le scene cruente di O 920 e 1238, coerenti con quanto osservato poi in *Horn Childe*. È importante esplicitare la convergenza di dati stemmatici, codicologici e stilistici in questa argomentazione finale: logica vuole che, quanto più un testimone sia tardo, tanto più possano essere numerosi i passaggi della trasmissione che lo separano dall'originale, e che quanto più un testimone sia opera di un copista poco vigile o poco interessato alla salvaguardia della lezione copiata,

tanto più il testo trascritto possa includere alterazioni meccaniche e banalizzazioni. In questo senso, i dati ecdotici (periodo di copiatura non troppo anteriore a L, copista facile a compiere errori meccanici e semplificazioni) e dati stilistici (usi descrittivi che avvicinano la lezione del testimone a produzioni successive e, soprattutto, alla versione successiva) risultano essere congruenti nel restituire un'immagine di O come di un testimone basso nello stemma, più di L. Infatti, nonostante sia datato tra una decina e una ventina d'anni dopo O, L è opera di un copista colto e attento, più conservativo anche in eventuali correzioni, e questo parrebbe confermato da quanto detto sullo stile delle descrizioni. Stemma, indagine codicologica e stilistica si sostengono mutuamente nel delineare nei testimoni di *King Horn* una traiettoria da C a L a O, che vedremo confermata anche nelle prossime pagine su anafore e formule.

FISSITÀ DELL'ESPRESSIONE: ANAFORE E FORMULE

Il secondo gruppo di stilemi analizzato sarà quello di anafore e formule; si è già detto che la scelta di analizzare insieme le due figure è dovuta alla loro comune appartenenza alla macrofigura della ripetizione, della quale si enfatizza, nel caso delle anafore, la dimensione posizionale o strutturale, mentre nel caso delle formule l'accento è sul significato. Come per le descrizioni, l'analisi vera e propria sarà preceduta da un cappello per inquadrare i due fenomeni stilistici, guardando sia alle definizioni attuali, sia alle *artes* medievali, in questo caso quelle di Geoffroi de Vinsauf, Mathieu de Vendôme e anche John of Garland. Lo studio dei fenomeni anaforici e delle formule sarà sviluppato anch'esso una versione alla volta e l'indagine si svolgerà seguendo questo ordine: innanzitutto si censiranno le anafore interne al verso ed esterne al verso; si allargherà quindi lo spettro d'analisi considerando quali parole vengono tendenzialmente impiegate in attacco di verso, come punto d'intersezione sensibile di istanze reiterative strutturali e istanze reiterative tematiche. Prima saranno trattati i versi che introducono macroinsiemi testuali (lasse, strofe o paragrafi), quindi, per le due versioni in inglese medio, i versi in incipit di microinsiemi testuali (rispettivamente distici e terzine), infine l'insieme di tutti i versi. Censiti i fenomeni anaforici, si passerà allo studio delle formule in ciascuna versione, innanzitutto tramite un'indagine qualitativa sulla base di elenchi autorevoli

e non specifici di un singolo testo (Rychner, Wittig e Baugh) o di studi puntuali (solo Caro per *Horn Childe*) che permettano di individuare quelle formule che non seguono uno schema fisso; queste ultime, infatti, saranno censite per via informatica, secondo protocolli che saranno di volta in volta esplicitati, e quindi analizzate; si concluderà con una sintesi dei dati raccolti e delle relative interpretazioni. Infine, come per le descrizioni, si cercherà di offrire un quadro comparativo sintetico delle tre versioni, in questo caso cercando di fare luce sull'evolvere della relazione fra stile e contesto di produzione e ricezione. Per fare questo, si impiegheranno due strumenti concettuali, ossia la tradizione discorsiva e l'orizzonte d'attesa jaussiano; entrambi saranno definiti e applicati versione per versione, così da ottenere una prospettiva globale e diacronica per i tre testi.

4.1. *Stilemi anaforici e stile formulare*

L'anafora, intesa come figura retorica e non nella sua accezione linguistica,¹ con i diversi fenomeni ad essa collegati è una delle figure di posizione a maggior salienza metrica; così, guardando alla macrocategoria della ripetizione, negli studi medievistici la formula riveste un ruolo di primo piano. È dunque opportuno introdurre l'analisi accennando sia a quanto reperibile nelle *artes* su questi due stilemi, come già fatto per le descrizioni, sia al legame che la critica ha suggerito tra essi e l'oralità letteraria nelle sue manifestazioni scritte.² Garavelli identifica così l'anafora:

¹ Gli elementi anaforici e i costrutti deittici in linguistica sono particolarmente complessi, tanto più la relazione tra anafora linguistica e figura retorica dell'anafora e non riguardano direttamente il presente lavoro. Una trattazione specifica del fenomeno, ancora efficace, è quella di Carla Marellò in appendice a B. Mortara Garavelli - C. Marellò, *Il filo del discorso*, Giappichelli, Torino 1979.

² Anche per queste due figure retoriche una valida sintesi storica è nei volumi dell'*Historisches Wörterbuch der Rhetorik*: si vedano R. Dietz, «Formel»,

Quando troviamo una o più parole ripetute all'inizio di membri successivi, siamo in presenza di quella 'figura di espressione' che i retori hanno denominato anafora. La sua configurazione si può schematizzare così: /x.../x.../.³

Nel corso del presente capitolo, la parte tematica di ogni anafora (la costante dello schema di Garavelli) sarà chiamata 'testa' e la parte rematica sarà chiamata 'coda'. Lo schema proposto fa sì che possano essere considerati anafore anche fenomeni che nel normale lessico retorico cadono sotto altre denominazioni; a questo proposito, la studiosa fornisce alcune informazioni aggiuntive alla voce 'anafora' da lei curata nel *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*:

Figura dell'insistenza, l'anafora è la struttura-modello della ripetizione, come mostra lo stesso nome latino *repetitio*, tradotto nella nomenclatura retorica italiana con *iterazione*. I membri ripetuti possono essere repliche integrali ('copie'), o contenere variazioni da poliptoto, paronomasia, sinonimia. [...]⁴

Con la dizione di 'fenomeni anaforici' si intenderà qui la reiterazione nelle tre versioni di moduli lessicali o frasali in incipit di insiemi del testo, con una particolare enfasi sulle porzioni riconoscibili come salienti. Queste sono innanzitutto il verso e la strofa, ma anche il paragrafo, come indicato all'interno dei manoscritti tramite l'uso di segni grafici (piedi di mosca, lombarde, tocchi in inchiostro colorato), il distico per *King Horn* e la terzina come modulo della *tail-rhyme stanza* di *Horn Childe*. Come si può capire, il concetto di fenomeno anaforico qui adottato è un'estensione della definizione retorica indicata da Garavelli, che

in G. Kalivoda - H. Mayer - F.-H. Robling - T. Zinsmaier (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3: Eup-Hör, M. Niemeyer, Tübingen 1996, pp. 411-415; C. Blasberg, «Anapher», in G. Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3: A-Bib, M. Niemeyer, Tübingen 1992, pp. 542-545.

³ B. Mortara Garavelli, *Il parlar figurato: manuale di figure retoriche*, Laterza, Roma - Bari 2011⁴, p. 123.

⁴ B. Mortara Garavelli, «anafora», in G.L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino 2004.

si avvicina così all'idea di formula o di reiterazione formulare, restringendola però alla dimensione lessicale e a posizioni di rilievo nel metro delle tre versioni.

Riguardo alle formule, rimane imprescindibile la definizione di Parry nel suo studio fondativo sugli epiteti in Omero:

Dans la diction des poèmes aédiques la formule peut être définie comme une expression qui est régulièrement employée, dans les mêmes conditions métriques, pour exprimer une certaine idée essentielle. L'essentiel de l'idée, c'est ce qui en reste après qu'elle a été débarrassée de toute superfluité stylistique. [...] On peut dire qu'une expression est employée régulièrement lorsque le poète s'en sert habituellement, et sans aucune crainte qu'on lui reproche de s'en être servi trop fréquemment.⁵

La successiva sintesi operativa fornita da Rychner circoscrive le formule a «moyens d'expression stéréotypés», per mezzo dei quali i motivi «sont traités dans un certain langage». ⁶ Strumenti d'uso abituale per Parry e privi di vincoli estetici circa la loro reiterazione; una valutazione forse più cauta rispetto a quanto scrive Baugh, il quale afferma che «there is no reason why the poet should so regularly use these stock expressions rather than seek greater variety except that they furnished ready-made phrases of a certain metrical pattern easily fitted into the line». ⁷ Uno sviluppo teorico-concettuale più recente della sociolinguistica e che

⁵ M. Parry, *Epithete traditionnelle dans Homere: essai sur un probleme de style homerique*, Les Belles Lettres, Paris 1928, p. 16.

⁶ J. Rychner, *La Chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, Genève 1955, p. 126.

⁷ A.C. Baugh, *Improvisation in the Middle English Romance*, «Proceedings of the American Philosophical Society», 103, n. 3 (1959), pp. 418-454. Si confronti anche con le parole (riportate), di pochi anni precedenti, di Paul Imbs che identifica la formula della gesta francese secondo tre caratteristiche: «1) Un ensemble de vocables à sens "plein" e la représentation d'une matière; 2) Une forme syntaxique; 3) Un rythme qui lui permet d'entrer aisément dans le decasyllabe»; in s.e., *La technique littéraire des chansons de geste: Actes du Colloque de Liège, septembre 1957*, Les Belles Lettres, Paris 1959, p. 57. Sulla formula come ausilio mnemonico, cfr. T.A. DuBois, *Oral Poetics: The Linguistics and Stylistics of Orality*, in K. Reichl (ed.), *Medieval Oral Literature*, De Gruyter, Berlin 2012, pp. 203-224.

implica una lettura della formula diversa da quella propugnata da Baugh è l'idea di tradizione discorsiva. Citando la rassegna di Loiseau:

La notion de tradition discursive insiste sur les relations de répétition et d'imitation entre les textes: les textes sont d'abord de larges répétitions et imitations de textes antérieurs. Schlieben-Lange (1996) parle de «la répétition, la récurrence, le riche réservoir où puisent les sujets producteurs de textes»; «la répétition, la récurrence d'un stock de formules et des passages tout faits»; Koch (1997) de «comportement communicatif typique et reproductible»; Aschenberg (2003) souligne qu'il n'y a pas de discours qui ne «[recycle] des modèles généraux» [...] Les traditions discursives sont le résultat de ces relations d'imitation et de reprise. L'existence de proximités entre les textes est, dans cette perspective, un produit de l'histoire. Puisqu'elles résultent des relations de reprises entre les textes, les traditions discursives sont donc fondamentalement des «traditions», des fossilisations pourrait-on dire. [...] Cette notion prolonge en cela la notion de norme cosérienne [...], c'est-à-dire la réalisation traditionnelle du système fonctionnel d'une langue, par opposition au système fonctionnel lui-même, qui contient les possibilités de changement.⁸

Il concetto di tradizione discorsiva, nato sulla scia della linguistica testuale coseriana, offre ancora ampi margini di discussione: tra le varie posizioni, quella più consonante al nostro scopo è oggi adottata specialmente da Raymund Wilhelm⁹ sulla

⁸ S. Loiseau, *La notion de tradition discursive: une perspective diachronique sur les genres textuels et sur les phénomènes de fréquence textuelle*, «Pratiques. Linguistique, littérature, didactique», 157-158 (2013), pp. 91-104. Bisogna riconoscere che il concetto di tradizione discorsiva è di per sé un costrutto di comodo, perlomeno negli studi medievistici, dove non rappresenta una reale novità. Di comodo, perché permette di raccogliere diverse istanze sotto un unico termine ombrello; in questo senso la sua utilità e produttività non sta nell'aprire vie nuove, quanto nell'ordinare i problemi in un mosaico ermeutico più coeso e meglio comprensibile, con un grado più alto di astrazione.

⁹ Rimando ad alcuni studi di Wilhelm per la particolare valenza definitoria: R. Wilhelm, *Von der Geschichte der Sprachen zur Geschichte der Diskurs-traditionen. Für eine linguistisch fundierte Kommunikationsgeschichte*, in H. Aschenberg - R. Wilhelm (Hgg.), *Romanische Sprachgeschichte und Diskurs-traditionen*, Narr, Tübingen 2003, pp. 221-236; Id., *Diskurs-traditionen*, «La lingua italiana», 1 (2005), pp. 157-161; Id., *Diskurs-traditionen und einzel-*

scorta di Koch e di Oesterreicher.¹⁰ Ciò che ci interessa è che essa implica una rilettura delle formule non (solo) come strutture di comodo, ma (anche) come possibili espressioni di un dialogo intertestuale voluto. L'interpretazione di Baugh, ossia di formula come soluzione compositiva pratica, tendente più alla zeppa, e la traduzione in ambito formulare del concetto di tradizione discorsiva, ossia l'apertura alla formula come espressione referenziale, tendente più alla citazione, sono entrambe spiegazioni possibili dei fenomeni di ripresa frasale che si osservano nei testi medievali e la scelta tra l'una e l'altra va motivata caso per caso. Ad ogni modo, la definizione di formula che si adotterà qui può essere così sintetizzata: la formula è una figura di ripetizione, ossia un'espressione reiterata; di lunghezza e contenuto semantico variabili ma con chiari elementi di fissità verbale che la rendono associabile alla collocazione; condivisa da un insieme di testi e avente, dunque, una più o meno consapevole e più o meno insistita funzione referenziale.

Come per le descrizioni, è importante tenere conto della concettualizzazione di anafora e ripetizione (valga qui in luogo di formula) nelle *artes*; tuttavia, in questo caso, le due figure paiono di scarso rilievo nella tradizione retorica medievale. La definizione più puntuale di anafora si trova in Mathieu de Vendôme, *Ars versificatoria* III, 5, «anaphora est per principia duorum versuum immediate positorum iterata positio», con un chiaro esempio di anafora in uno stesso verso in *Poetria nova*, v. 1098, mentre, per quanto concerne la *repetitio*, il fenomeno è spesso nominato da

sprachliche Traditionen, in F. Lebsanft - A. Schrott (Hgg.), *Diskurse, Texte, Traditionen. Modelle und Fachkulturen in der Diskussion*, Vandenhoeck & Ruprecht, Bonn 2015, pp. 63-78; Id., *Genres littéraires et traditions discursives dans les langues romanes*, in J. Albrecht - R. Métrich (Hgg.), *Manuel de traductologie*, De Gruyter, Berlin - New York 2016, pp. 523-549.

¹⁰ W. Oesterreicher, *Zur Fundierung von Diskurstraditionen*, in B. Frank - T. Haye - D. Tophinke (Hgg.), *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, Script Oralia 99, Narr, Tübingen 1997, pp. 19-41; P. Koch, *Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik*, in B. Frank - T. Haye - D. Tophinke (Hgg.), *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, pp. 43-79.

Mathieu, ma mai trattato per sé stesso. Invece, John of Garland offre una definizione di *repetitio*, coerente con la notazione di Garavelli circa l'identità di ripetizione ed anafora nella retorica classica, quando in *Parisiana poetria*, VII, rr. 896-898 scrive che «Repetitio est color obseruandus in rithmis, sed est Repetitio mediata et immediata; mediata uirtutem inportat, immediata uicium, nisi fiat arte», dove la *repetitio mediata* corrisponde di fatto all'anafora (ripetizione della testa con l'interruzione di un elemento interposto). Inoltre, non è probabilmente un caso che l'esempio di Mathieu in *Ars versificatoria* III, 1, «Tu dominus, tu vir, tu mihi frater eras» l'anafora ripetuta è definita dall'autore «color rhetoricus, scilicet repetitio: etenim hoc pronomen 'tu' tertio iteratur». Dalla parsimonia nella trattazione dei tre fenomeni retorici, si può concludere che essi non siano in primo piano nelle *artes* ed è probabile che il loro ruolo defilato sia dovuto a una semplicità degli strumenti retorici (non a caso sono tutti e tre associati all'*ornatus facilis*): ciò li rende sufficientemente evidenti di per sé nella *mens* stilistica e dunque non risulta necessario offrirne una spiegazione dettagliata. Questo è un aspetto importante, perché la facilità dello strumento coincide con quanto detto sopra sia circa la possibilità di un uso irriflesso della ripetizione, secondo l'interpretazione di comodità metrica di Baugh, sia sulla possibile fossilizzazione di una tradizione discorsiva.

Questa semplicità retorica ben si lega con i modi della letteratura orale, della quale uno strumento unanimemente riconosciuto è precisamente la formula. Istituire un nesso causale obbligato tra formula e composizione orale è un errore, come riaffermato in tempi recenti da Edward Haymes.¹¹ D'altro canto, risulta innegabile un qualche tipo di legame: come scrive Reichl a proposito dei testi composti oralmente:

¹¹ E.R. Haymes, *Is the "Formula" the Key to Oral Composition?*, in M.C. Amodio (ed.), *John Miles Foley's World of Oralities: Text, Tradition, and Contemporary Oral Theory*, Arc Humanities Press, Leeds 2020, pp. 95-106.

Their newness, however, rests on traditional diction and is dependent on generic templates (metre, rhyme-words, phraseological units etc.). on closer analysis, some of these songs are highly formulaic; the ability to produce repartees on the spur of the moment depends very much on a knowledge of other songs and lines, which are then adapted to the new situation.¹²

Ancora più netti Foley e Ramey:

The formula lies at the very origin of Oral Theory, and as the approach has evolved the concept of the formula has evolved along with it. These changes have come from many different quarters. One development has been formulaic analyses of previously uncharted areas, such as Anglo-Latin and Old English prose works. But perhaps the most significant shift has been in the overall change of emphasis. less prevalent is the view of the formula as exclusively or even primarily a compositional unit; instead, it is now more often understood as an integral of traditional meaning. Scholarship has moved away from the rather sterile oral-versus-literate debates over the composition of Old English poems and turned toward assessing the expressive capacity of traditional verbal art forms and their continuing aesthetic role long after the advent of literacy in the British Isles.¹³

Da una idea di formula come strumento retorico basso o illetterato, negli studi sulla composizione orale si è passati gradualmente a una percezione più vicina alla categoria della tradizione discorsiva,¹⁴ vale a dire come veicolo referenziale di un insieme letterario di appartenenza, o comunque un orizzonte di testi con

¹² K. Reichl, *Plotting the Map of Medieval Oral Literature*, in K. Reichl (ed.), *Medieval Oral Literature*, p. 30.

¹³ J.M. Foley - P. Ramey, *Oral Theory and Medieval Literature*, in K. Reichl (ed.), *Medieval Oral Literature*, p. 80.

¹⁴ Che coincide con i 'registri espressivi' di Zumthor: «In altri termini, nella poesia "romantica" τόποι, clichés, parole-chiave o parole-temi, parole formulari o comunque le si designi traggono il loro valore d'evocazione non tanto da se stesse quanto dagli insiemi strutturati ai quali appartengono: quelli che chiamo i registri espressivi»; P. Zumthor, *Lingua e tecniche poetiche nell'eta romanica (secoli 11.-13.)*, trad. it. di M. Maddalena, Il Mulino, Bologna 1973, p. 134. Occorre dire che il termine 'tradizione discorsiva' appare quasi un sinonimo di concetti già presenti in precedenza nella romanistica; ciò che spinge a adottarlo anche qui è la sua efficacia come idea-ombrello.

cui l'opera istituisce un rapporto. Difficile non percepire la bidirezionalità del movimento tracciato da tale tesi, ossia di una formula che richiama l'attenzione del ricevente su una determinata tradizione e allo stesso tempo risponde all'orizzonte d'attesa di un pubblico ben preciso. Il passaggio a questa idea di formula ha riguardato in tempi più recenti la scuola anglosassone, ed inoltre è stata sussunta anche negli studi ove si applica il concetto di tradizione discorsiva. Scrive infatti Reginato:

La formule devient un signe qui active, par sa répétition, des liens *intra-textuels*, *inter-discursifs* et *intertextuels*, se définissant comme une structure verbale associée à une fonction discursive précise et supra-linguistique. [...] Le niveau *référentiel* établit un lien entre le texte et son contexte extralittéraire : tels des ponts jetés entre les deux rivages, les formules peuvent donc recevoir des connotations de type diachronique, diatopique et diastratique. Ce faisant, elles tissent des liens avec des périodes historiques, des réalités géographiques et des groupes sociaux, ainsi que des idéologies, des mentalités et des modes. Dans ce sens, pour être efficace, le langage formulaire implique le partage, de la part des locuteurs, d'un « common ground » de connaissances (Bazzanella 2013, 50), qui agit comme un cadre de références dans lequel la formule remplit sa valeur d'outil de communication. Plus qu'un simple énoncé, donc, une formule constitue un renvoi, un *signe* dont le sens s'enrichit des liens extratextuels activés par sa répétition, devenant supérieure au sens particulier des mots qui la composent.¹⁵

Ma questi concetti erano già stati sviluppati ben oltre dallo Zumthor di *La lettera e la voce* – lo stesso Zumthor capostipite europeo della teoria della *mouvance*, che non a caso si sovrappone alla *variation* distintiva dell'oralità. Lo studioso, dialogando con Jauss, nella sua introduzione scrive parole molto pertinenti al riguardo:

[...] amerei qui fare mie alcune semplici regole che prendo dal discorso-programma di H.R. Jauss, *Un défi à la théorie littéraire*, perché preferisco riferire a un certo comportamento intellettuale piuttosto che a un metodo:

¹⁵ I. Reginato, *IV. Éléments formulaires*, in R. Wilhelm (éd.), *De diz comandemanz en la lei*, C. Winter, Heidelberg 2015, pp. 59, 81-82.

- accordare a un'estetica dell'effetto prodotto la preminenza rispetto a un'estetica della produzione;
- fondare l'approccio critico sulla considerazione di quello che fu l'«orizzonte d'attesa» del pubblico originario dell'opera;
- per definire quest'ultima in quanto oggetto d'arte, tener conto in primo luogo della natura e dell'intensità del suo effetto su quel pubblico;
- imporsi sempre di ripartire, per quanto possibile, dalle domande a cui l'opera rispondeva nel suo tempo, non da quelle che ci porremmo oggi.¹⁶

L'interesse verso le formule delle tre versioni di Horn muove secondo questa prospettiva di lettura: esse sono possibili indici di famiglie letterarie, di accoppiamenti giudiziosi tra le versioni e le opere coeve, precedenti e, con cautela, anche successive; queste famiglie, a loro volta, instaurano o condividono un orizzonte d'attesa, in rapporto al quale si definisce la singolarità dello stile di un'opera medievale e la cui fisionomia rispecchia, in una qualche misura, il pubblico per cui l'opera poteva essere concepita. Ora, questa duplice spinta si innesta sul concetto di genere letterario come sviluppato da Jauss e impone un distinguo tra la versione anglonormanna e le due versioni in inglese medio. Infatti, se nel romanzo medio inglese l'impiego più o meno pervasivo di formule è una costante del genere,¹⁷ in area francese la reiterazione di moduli espressivi e tematici differenzia la gesta,¹⁸ dove essa

¹⁶ P. Zumthor, *La lettera e la voce: sulla letteratura medievale*, trad. it. di M. Liborio, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 31-32.

¹⁷ Si sono già citati *supra* in più occasioni gli studi di Baugh e Wittig; A.C. Baugh, *Improvisation in the Middle English Romance*; S.A. Wittig, *Stylistic and Narrative Structures in the Middle English Romances*, University of Texas Press, Austin TX 1978.

¹⁸ Sulla prossimità in area inglese di *chanson de geste* e *romance*, si confronti il capitolo curato da Melissa Furrow in *The Exploitations of Medieval Romance* e il suo dettagliato cap. 3 *Genres, Language, and Literary History* in M.M. Furrow, *Expectations of Romance: The Reception of a Genre in Medieval England*, D.S. Brewer, Woodbridge 2009, pp. 95-141; Id., *Chanson de geste as Romance in England*, in L. Ashe - I. Djordjevic - J. Weiss (eds.), *The Exploitations of Medieval Romance*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 57-72.

è intensamente presente, come dimostrano gli studi consolidatisi sulla scia di Rychner, dal genere del romanzo.¹⁹ Quest'ultimo è stato definito da Zumthor «opera propriamente 'letteraria', cioè scritta e dalla quale è in linea di principio esclusa l'improvvisazione», mancando «tastiere espressive memorizzate che l'autore usa, con maggiore o minore libertà», con il risultato che il romanzo francese sarebbe «il genere non formulare per definizione».²⁰ Le parole nette qui impiegate non valgono in assoluto; tuttavia, chiariscono bene il distinguo tra le diverse tendenze della gesta e del romanzo. L'aspettativa, da verificarsi, è dunque di ritrovare nell'anfibio *Roman de Horn* un uso delle formule legato in prevalenza agli episodi più attinenti al tipo della gesta, specie i fatti militari, secondo il principio di pertinenza e appropriatezza osservato prima nelle descrizioni della versione anglonormanna. Il legame con l'oralità sarà poi uno degli aspetti considerati nel valutare le implicazioni degli identikit stilistici che si realizzeranno: ma essa rimarrà un aspetto accessorio e soprattutto non aprioristicamente valido nell'indagine sui rapporti delle tre versioni con tradizioni discorsive e generi letterari. Questo va ribadito in particolare circa il legame tra formula e oralità, un legame che, ribadiamo, è oggi gradualmente destituito di coerenza dalla critica.

¹⁹ Queste osservazioni sono verificate scorrendo i recenti contributi della serie *La formule au Moyen Âge*; si vedano E. Louviet (éd.), *La formule au Moyen Âge*, Brepols, Turnhout 2012; I. Draelants - C. Balouzat-Loubet (éds.), *La formule au Moyen Âge II: actes du colloque international de Nancy et Metz, 7-9 juin 2012*, Brepols, Turnhout 2015; O. Simonin - C. de Barrau (éds.), *La formule au Moyen Âge III*, Brepols, Turnhout 2021; E. Louviet - C. Garcia - S. Morrison (éds.), *La formule au Moyen Âge IV*, Brepols, Turnhout 2021.

²⁰ P. Zumthor, *Lingua e tecniche poetiche nell'eta romanica (secoli 11.-13.)*, p. 13.

4.2. Fenomeni anaforici e formule nel Roman de Horn

Da un esame della bibliografia esistente sullo stile del *Roman de Horn*, risulta che alcune sparute anafore sono menzionate da Nauss tra versi contigui²¹ e tra semiversi;²² tutte occorrenze di anafora che si ripropongono inalterate fra i testimoni. Ma questo è l'unico caso in cui la figura retorica è menzionata in tutta la bibliografia; e Nauss è anche l'unico a notare l'occorrere frequente di formule o lemmi formulari in apertura di specifiche locuzioni, come il discorso diretto, introdotto nella maggioranza dei casi da |ço| + |dire| + sostantivo (di norma un nome proprio).

Prima di censire le anafore interne a un unico verso e tra versi distinti, è opportuno fare una breve riflessione sul metodo del censimento e sulla struttura dell'anafora. Infatti, se la definizione offerta da Garavelli è in sé chiara (e riassumibile, come detto, nello schema x.../x...), bisogna tenere conto che tale definizione richiede la possibilità di individuare forme con un inizio ben identificabile, ossia necessita di poter analizzare sintatticamente i versi. Questo non può essere messo in pratica con un'edizione lemmatizzata, o, perlomeno, per essere sviluppato implicherebbe un tag sintattico o la scrittura di un codice di notevole complessità, dato l'elevato numero di variabili. Pertanto, è stato necessario creare un'approssimazione, un modello di anafora che risulti censibile con un'edizione lemmatizzata, offrendo risultati comprensivi di tutte le anafore e al tempo stesso applicando un discriminare il più selettivo possibile. Il protocollo adottato è

²¹ Sono i vv. 1010-1011, dove l'anafora di «cum portent ces hanaps e ces ueissaus dorez / cum il sunt bien uestu de bliaut bien taillez» è tale, come indica il *cum* reiterato trascritto in ambo i casi con abbreviazione integrale, pur mostrandosi alquanto debole; più convincenti i vv. 1766-1767, «& la ú ueut le mal mut tost s en est uenge / & la ú ueut le bien mut est de humilite», e 4859-4860, «par trestut les refet et les bens multiplie / par trestut est loez ihesu le fiz marie».

²² Sono i vv. 973, «est il tiel cum l en dit est il si auenant», 2860, «asez prenge del mien asez ai ke doner», 3458, secondo la lezione integrale di *H* ma con anafora anche in *C* «tanz hauberc unt rumpu tanz escuz i unt fraint», e 4739, lezione di *O*, «mult se pleint de hardre mult le maldit suent».

il seguente: 1) identificazione di coppie di termini uguali all'interno di un verso o fra versi contigui; 2) indagine degli elementi che seguono ciascuno dei due elementi uguali, le due 'code' dell'anafora (i punti di sospensione nello schema di Garavelli); 3) attribuzione di un valore di similarità a seconda del numero di elementi coincidenti tra le code comparando gli HEAD, ORTH e POS di ciascuna parola delle code; 4) definizione di una soglia di similarità per l'identificazione del fenomeno come anafora.²³ Allo stesso modo si è deciso, sulla base di prove empiriche, che per l'alessandrino della versione anglonormanna fosse ragionevole l'indagine di code lunghe al massimo tre elementi. Il protocollo si è dimostrato soddisfacente nei risultati: tuttavia, esso ha

²³ I valori di similarità e la soglia di identificazione sono stati stabiliti empiricamente con una serie di prove ed errori. Posta la presenza di teste ortograficamente identiche, nelle code si è deciso di attribuire un valore prioritario alla presenza di elementi concordanti in posizioni identiche, e un valore secondario alla presenza di elementi concordanti in posizioni differenti. Per i valori di similarità degli elementi in posizione identica, si è scelto di stabilire, per i versi brevi, un valore di 1 per POS o HEAD uguali e di 2 per ORTH uguali (secondo la logica che l'identità di forma è più significativa dell'identità solo di lemma o di tipo grammaticale); i valori sono addizionali, pertanto una corrispondenza di tutti e tre gli attributi HEAD, ORTH e POS corrisponde a un valore totale di 4. Per i versi lunghi, si è equiparato il valore di ORTH a HEAD e POS (1, per cui ottenendo valore massimo di 3 nei casi di uguaglianza sia di HEAD, sia di ORTH, sia di POS): la scelta è dovuta alla probabilità di code più lunghe, quindi più significative nell'identificare anafore effettive tramite uno schema non perfettamente identico, a differenza di versi brevi, dove l'identità strutturale della coda risulta essere un elemento di maggior peso. Si è scelto di stabilire una soglia di similarità di valore 1 per gli elementi in posizione identica: se dunque il valore di similarità delle di questi risulta maggiore di 1, la coda risulta essere indice di una possibile anafora. Si capisce dunque che, in versi brevi, è sufficiente un'identità di ORTH per superare la soglia di similarità; invece, per versi lunghi o per l'identità di HEAD e POS in versi brevi, occorrono almeno due attributi identici perché si possa supporre la presenza di un'anafora. Per gli elementi in posizioni differenti, si è stabilito un valore di 0,2 per ogni elemento con uno tra HEAD, ORTH e POS identici e un valore addizionale di 0,4 con due o più tra HEAD, ORTH e POS identici. Si è stabilita per gli elementi in posizioni differenti una soglia di similarità di 3, decisamente alta per versi brevi, ma che si è mostrata ragionevolmente severa per i versi lunghi.

evidenziato collateralmente alcuni fenomeni che, pur rispettando i parametri dell'approssimazione di anafora sopra descritti, non sono riducibili all'anafora: dittologie contrastive come al v. 426 («N i remist a uenir ne li fol ne li sage»), ripetizioni di strutture parallele oppure forme chiastiche come quella di v. 358a («Qui nurrirai od lui si ert od lui iuaunt»). In sintesi, l'indagine di figure di posizione con testa costante ha messo in luce alcuni fenomeni collaterali che sono comunque stilisticamente rilevanti e che, come detto sopra, stante la definizione elastica di Garavelli sono categorizzabili come fenomeni anaforici.

Fatta questa premessa, il censimento dei fenomeni anaforici intra-verso è stato raccolto in *Tab. 4.1*. Esso rivela un numero tutto sommato significativo di occorrenze. Una percentuale non indifferente di versi riporta una figura di posizione che in qualche modo ricade nella categoria dell'anafora, quasi il 2%: ben più dei pochi esempi addotti da Nauss. La disseminazione dei fenomeni anaforici interni al verso è sostanzialmente omogenea nel testo e pare indifferente al contenuto. Più interessante di questi dati numerici è la diversità dei tipi di figure che si accompagnano alle anafore: chiasmi, osservabili considerando gli elementi dell'anafora o la struttura dei due emistichi del verso;²⁴ forme del tipo segnalato da Nauss, con rimandi da un emistichio all'altro, a volte interi versi composti da una anafora distribuita sui due semiversi;²⁵ anafore contratte, stipate in un solo emistichio, approssimabili in alcuni casi alla dittologia;²⁶ anafore triplici, secondo

²⁴ Sono i vv. 163, 227, 253, 358a, 1249, 1835, 2062, 2165, 4192, 4238, 4317, 5092.

²⁵ Sono la maggioranza dei casi: vv. 41, 111, 165, 171, 393, 482, 487, 648, 676, 702, 838, 922, 962, 973, 1006, 1535, 1719, 1871, 1945, 1967, 2057, 2257, 2429, 2528, 2740, 2890, 2982, 3060, 3067, 3285, 3356, 3478, 3576, 3706, 3852, 3864, 3887, 3922, 4233, 4262, 4283, 4533, 4730, 4858, 4900, 5037, 5092, 5132.

²⁶ Sono i vv. 426, 608, 1270, 1844, 1853, 1882, 1990, 2056, 2081, 2263, 2436, 2518, 2655, 3265, 3351, 3354, 3439, 3612, 4105, 4144, 4346, 4353, 4408, 4849, 4854.

un ritmo anapestico 'breve breve lungo' (come al v. 3475 «Les pailles e | les dras e | l autre aurnement»²⁷)

Prima di sviluppare qualche considerazione circa l'insieme di anafore intra-verso, esaminiamo anche le anafore fra versi distinti. Per censire le anafore inter-verso, si è adottato lo stesso protocollo impiegato nel raccogliere le anafore racchiuse in un solo verso, con la condizione aggiuntiva che la testa (o l'inizio della testa) dovesse trovarsi tra le prime due parole del verso. I risultati sono riportati in *Tab. 4.2*.

Alle occorrenze in tabella vanno aggiunti i vv. 5015-5016 che offrono una anafora specifica di F² («Ne sai que en conterai vers plusurs sui fae / Ne ne sai ben de ci cum hunlaf ert troue»). La frequenza percentuale delle anafore tra versi differenti sul totale appare congruente con quella osservata nelle anafore in un singolo verso, di contro alla distribuzione di casi fra i testimoni che è in questo caso eterogenea: si osserva infatti una preponderanza di anafore in O che riguarda il testimone in generale, come si può vedere confrontando con C; inoltre, è notevole l'addensamento che si osserva attorno al primo tradimento di Wikele e all'esilio di Horn (vv. 1774-2135, dove si trovano ben quattordici anafore in soli 362 versi, occupandone il 3,87%). Sembra inoltre che i copisti fossero consapevoli dei fenomeni anaforici trascritti, come testimonia la presenza di abbreviazioni concomitanti quali le note tironiane dei vv. 1766-1767, 2813-2814, 3145-3146, 3878-3879, 4246-4247, 4494-4495; se ne deduce che fossero anafore perspicue per un lettore del tempo. Guardando al contenuto delle anafore tra versi distinti, è da notare che nessuna di esse si realizza tramite la ripetizione di una testa unicamente sostantivale e in un solo caso si fa uso di una testa verbale (vv. 2165-2166). Sono invece più frequenti le occorrenze in cui solo una parte della testa è una

²⁷ Sono così anche i vv. 978a, 1013, 1942 e H 1815, che presenta questa struttura tripartita contro al quattro quarti di C 3205 «& de ual & de munt & de bois & de meR», che incalza come l'allitterante C 3283 «La ot tant decoupe & poinz & piz & piez»

reiterazione verbale o nominale; la quasi totalità delle occorrenze implica infatti la ripetizione di avverbi, preposizioni, pronomi o congiunzioni. La conseguenza è un tipo di ripetizione argomentale (medesima funzione logico-sintattica) piuttosto che tematico; così che una tassonomia dei dati raccolti è più efficace se elaborata secondo tale chiave. Le anafore individuate instaurano tre tipi di rapporto tra i versi che pongono in relazione: coordinativo (il caso più frequente), avversativo (vv. 667-668, 1766-1767, 2092-2093, 3690-3691, 3878-3879, 4246-4247, 4576-4577) o consecutivo (v. 1648-1649, 1725-1726, 1847-1848). Tre delle anafore che instaurano un rapporto coordinativo tra i versi sono poste a cavallo di due strofe, generando un effetto simile alle *coblas capfinidas* (sono i vv. 892-893, 2165-2166, 2773-2774, che legano le strofe 45-46, 104-105 e 134-135). Infine, è notevole la generale eterogeneità delle anafore, che non presentano casi di frequenze formulari particolarmente insistenti nel corso del poema.

Un ampio uso delle anafore sia tra versi distinti, sia interne al verso, la loro natura di reiterazioni sintattiche e la funzione in alcuni casi assimilabile alle *coblas capfinidas*: da queste caratteristiche si può dedurre che Thomas impieghi consapevolmente l'anafora come strumento di coesione e interrelazione anche semantica, un mezzo retorico che collima sia con la tendenza alle dittologie, cui alcune anafore interne al verso si avvicinano particolarmente, sia con quanto già detto circa il reticolo di connotati che il poeta instaura nel raffigurare i diversi enti del romanzo. D'altro canto, la scarsa ripetitività non aiuta a identificare dei riferimenti salienti di tipo formulare; anche lo schema anapestico osservato in alcune anafore intra-verso appare con una certa frequenza in testi diversi tra loro (per fare alcuni esempi: l'*Eracle* di Gautiers d'Arras, v. 90 «et povre et nu et tout descaus»; la vita di Sant'Alessio, v. 552 «ne muz ne orbs ne neuls palazinus»; il *Roman de toute chevalerie*, v. 1058 «ly duc e ly baron e ly conte alosé»; il *Conte du Graal*, v. 2568 «et pain et vin et veneison»). Notevole, invece, la compresenza di tutti e quattro i tipi di anafora in un manipolo di testi databili tra terzo e ultimo quarto del sec. XII: il *Roman de toute*

chevalerie (un esempio per tipo: anafora chiastica: v. 1880 «e la bataille fort e fier le chapelez», anafora su due emistichi: v. 8048 «en tel aventure e en tel peine chairent», anafora in un singolo emistichio: v. 84 «par peine e par travail aire mut a espleit»; anafora anapestica: v. 878 «e getent feu e flambe e gros pels agusez»), il *Tristan* di Thomas (anafora chiastica: v. 410 «quant fait que faire ne desire», anafora su due emistichi: v. 1885 «maldit le jur maldit l ure», anafora in un singolo emistichio: v. 62 «e vos l avez e jur e nuit»; anafora anapestica: v. 1173 «e bons e frans e ameros») e i romanzi di Chrétien (cito, a mo' di esempio, un caso per tipo dal solo *Erec et Enide*: anafora chiastica: v. 953 «ne li haubers rien ne li vaut», anafora su due emistichi: v. 6726 «et quanque fu et quanque iert», anafora in un singolo emistichio: v. 492 «char cuire et an eve et an rost»; anafora anapestica: v. 2011 «et pain et vin et veneison»), quello che parrebbe un verso formulare in Chrétien). Nonostante la grande diffusione di anafore su due emistichi nel *Brut* di Wace (si confronti con il v. 13917 «Deus quel dolor Deus quel pechié») e la ricchezza di strutture anaforiche su uno e due emistichi nella *Chanson de Roland*, la compresenza di tutti e quattro i tipi di anafora solo in testi sostanzialmente coevi al *Roman de Horn* farebbe di questo tratto un segno del tempo.

La tesi di un uso coesivo delle reiterazioni anaforiche è verificata ampliando la distanza tra i versi da confrontarsi alla ricerca di anafore. Se infatti si considerano nel *Roman de Horn* le riprese di schemi con testa fissa e coda variabile a distanza di due, tre o quattro versi (i dati sono riportati nelle *Tabb.* 4.3, 4.4, 4.5), si osserva che il numero di occorrenze congruenti rimane significativo, pur con una decrescita costante: confrontando con le anafore a distanza di un verso, che, come si vede in *Tab.* 4.2, occupano l'1,64% dei versi totali, le anafore a distanza di due versi occupano l'1,43% dei versi totali, quelle a distanza di tre versi il 1,09% e quelli a distanza di quattro versi l'1,05%. Sono da notare in particolare modo le sequenze concatenate come i vv. 3266-3271, dove si alternano riprese anaforiche che legano strettamente i versi fra loro (cito da C, ma la lezione di H è coincidente):

- 3266 & li reis sunt uenv pur les noz encuntreR
 Or cummencera ia mut greuus paleteR
 Kar li rei sunt uaillant mut orgoillus e fieR
 & *si uoldrunt les lur* ki mort sunt reuenger
- 3270 & li nostre sunt pruz adure guerreieR
- 3271 *Si uoelent les paiens* de lur terres chaceR

Questo collante stilistico si mostra in più casi come una coesione formulare²⁸ (cfr. C 971 e 974, «Bien uiengez seneschal de mei aiez bon gre [...] & bien uiengez sire horn mut uus ai desire», oppure C 1253 e 1256, «Si coe faire uousist tenist ses heritez [...] & si coe ne uousist dunc si fust deffiez»), ma di una formularità diversa dalla reiterazione della gesta. In primo luogo, va tenuto conto del diverso funzionamento di formula e anafora: l'anafora è una figura di posizione, fondata sulla prossimità della ripetizione, mentre la formula trae la sua forza espressiva dal riferirsi ad una tradizione discorsiva consolidata, non dalla ripetizione intratestuale, e infatti tende a evitare il riuso ravvicinato, se non come zeppa poco letteraria. Tuttavia, più precisamente, nel caso del *Roman de Horn* la differenza tra le anafore formulari osservate e le formule *tout-court* consiste nell'assenza di un motivo soggiacente: come si è detto, le anafore qui tendono a impennarsi su parti del discorso a basso grado semantico (pronomi, congiunzioni, avverbi) dove invece domina la funzione argomentale, logico-sintattica. Dunque, anziché fornire un collante tematico, esse adempiono a una funzione strutturante del discorso, secondo gli stessi moduli della chiarezza espositiva, del *rendre en ordre* per il quale Horn viene elogiato alla corte d'Irlanda (sia dai figli del re, vv. 2318-2320, sia dal narratore, vv. 2251-2252a), con quella che potrebbe quasi essere letta come una *mise en abyme* stilisti-

²⁸ Bisogna ricordare, come scrive Garavelli, che «la ripetizione è una delle relazioni sintattiche e semantiche a cui è affidata la coesione del discorso [...] La collocazione dei membri in parallelo, che è costitutiva dell'anafora, fa sì che questa sia la figura che rappresenta forse più di ogni altra la struttura del testo poetico. Di questo infatti sono propri i parallelismi su tutti i livelli di organizzazione, e l'anafora è lo schema ripetitivo che mostra il parallelismo nella sua forma più semplice»; B. Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, pp. 122-124.

ca di Thomas. Alla luce di questi ulteriori dati sulle anafore fra versi distinti e non contigui, si conferma ancor più come stilema essenziale nel *Roman de Horn* la concatenazione di un testo a darne coesione, non solo nei connotati, ma anche nelle forme, in un gioco di rispecchiamenti e riprese sintattico-lessicali. Bisogna inoltre aggiungere che anche nei romanzi di Chrétien si ritrova la stessa tenuta strutturale di versi anche non contigui, mentre un testo agiografico come l'*Alexis* e una gesta come la *Chanson de Roland* non condividono la medesima diffusione del fenomeno, così che quest'ultimo appare connesso soprattutto ai modi espressivi del genere romanzo.

Passando a considerare la distribuzione di frequenza dei vocaboli impiegati a inizio verso nel poema, domina la percezione di una generale eterogeneità, senza un'applicazione serrata di moduli ricorsivi. Si confronti con la lista dei termini adoperati in inizio lassa (*Tab. 4.7*), coincidente sostanzialmente con i versi preceduti da un segnale grafico sul manoscritto (vi sono alcune eccezioni, irrilevanti nel novero; si veda *Tab. 4.6* nell'appendice), secondo l'uso decorativo dei testimoni del *Roman de Horn*.

Guardando alla distribuzione di frequenza dei singoli termini, il dato più significativo in una prospettiva formulare, quello circa le combinazioni in apertura di lassa, mostra un andamento sostanzialmente piatto, dove svetta nel solo C l'espressione $|bel| + |amis|$ con cinque occorrenze, due in più del *plateau* successivo. La salienza di $|bel|$ si deduce anche dal suo essere il termine più frequente in apertura di lassa, eccettuati *Horn* e *Godmod*. L'uso di $|bel| + |amis|$ in apertura di verso si trova anche nel *Roman de toute chevalerie* (vv. 960, 2482, 5279), e nei *Tristan* di Thomas (v. 2930) e di Bérout (vv. 2270, 2825), mentre in apertura di dialogo, come nel caso del *Roman de Horn*, si trova anche nei *Lais* di Marie de France (*Guigemar* vv. 546 e 847, *Bisclavret* v. 32, *Lanval* v. 110). L'assenza della locuzione nelle opere di Chrétien la prova essere un'espressione tipica della narrativa cortese insulare, prima che del romanzo *tout court*. A sostegno di ciò, la sua presenza in dialoghi sia amorosi (*Lais*, *Tristan*), sia fraterni

(*Roman de toute chevalerie*), come si verifica nello stesso *Roman de Horn*, indica un'area semantica meno contestuale rispetto ad altri stilemi legati a motivi ben precisi, come nella topica ovidiana; in altre parole, più che espressione di una tradizione letteraria, la formula incipitaria *bel amis* sembrerebbe segnalare una tradizione discorsiva a connotazione eminentemente geografica. Oltre a questo, la prominenza del nome del protagonista in apertura di lassa non sorprende, vista la centralità a tutto campo di Horn nel romanzo già osservata parlando delle descrizioni nel testo. Estendendo il novero delle occorrenze censite a tutti i versi dei testimoni, si osserva che sia la locuzione *bel amis*, sia i suoi due termini presi singolarmente scompaiono dalla lista; questo conferma la salienza della locuzione quando posta a inizio lassa.

Come si vede in *Tab. 4.8*, la distribuzione delle locuzioni più frequenti in inizio verso differisce da quanto osservato in inizio lassa; in particolare, dominano le forme prive di verbi, sostantivi e aggettivi, ossia le parti del discorso semanticamente salienti, a differenza di quanto visto prima. Questa preminenza di *function words* a inizio verso da una parte parrebbe indicare che le lasse tendono a configurarsi come insiemi chiusi, pur potendo legarsi tra loro, come abbiamo visto, grazie alle anafore sul modello delle *coblas capfinidas*; dall'altra, suggerisce che Thomas articoli il discorso interno alla lassa secondo una struttura eminentemente ipotattica, povera di paratassi. A conferma di tale interpretazione, è utile un confronto con la distribuzione di frequenza delle venticinque combinazioni di parole più frequenti in inizio verso di *Chanson de Roland*, *Saint Alexis*, *Roman de Brut* e dei cinque romanzi di Chrétien.

Come si può osservare in *Tab. 4.9*, la distribuzione del *Roman de Horn* si avvicina di più a quella dei romanzi di Chrétien, dove le forme $|et| + |le|$ e $|que| + |il|$ sono più frequenti, e si distanzia invece dal *Roman de Brut*, dove dominano le forme introdotte da *et*, e dal *Roland* e l'*Alexis*, dove sono di gran lunga più frequenti locuzioni sostantivali o verbali che presuppongono periodi chiusi in un singolo verso o coordinazioni per asindeto; sorprende in

particolare la frequenza di relative $|que| + |il|$, una frequenza maggiore a quanto si osserva in tutti gli altri testi (in proporzione alla lunghezza del testo). D'altro canto, il dato non stupisce troppo se lo si coglie come riflesso sintattico della tendenza alla coesione evidenziata nelle descrizioni del *Roman de Horn* e del didascalismo patente, che qui si realizza come esplicitazione dei nessi logici del discorso. L'interpretazione è confermata anche dal predominare del pronome $|il|$, fortemente deittico, tra i vocaboli in seconda posizione: pronome anaforico in posizione anaforica. È da tenere in conto, inoltre, la sostanziale omogeneità del fenomeno anche nelle parti dedicate ai tre scontri campali del poema (vv. 1302-1773, 2905-3566 e 4586-4847), dove, come si vede nelle *Tabb. 4.10, 4.11 e 4.12* il rapporto tra forme con *et* e con *que* si approssima, addirittura invertendosi nel secondo scontro, ma senza giungere mai alla distribuzione osservabile nel *Roland* e nell'*Alexis*. Questo suggerisce, da una parte, che Thomas possieda un certo orecchio circa i modi espressivi della gesta anche sul piano sintattico, ma allo stesso tempo rivela la pervasività della sua inclinazione didascalica, di fatto opposta alla paratassi.

Oltre ai dati inerenti al periodare di Thomas, dopo la lunga fila di combinazioni che tipicamente introducono coordinate e subordinate, spicca la frequenza relativamente elevata di $|sire| + |\çò|$: quattordici occorrenze in C e dodici occorrenze in O, mentre risulta assente nella lista di H; non a caso, considerando il segmento della vicenda che H testimonia, ossia il nucleo militare in cui sono minori i dialoghi con un interlocutore rispettato cui riferirsi come *sire*, ciò che solitamente non avviene nei duelli campali. All'uso di $|sire| + |\çò|$ va inoltre aggiunto un $|dire|$, a identificare la formula *sire çò dist* che apre il discorso diretto. Così è in tutte le occorrenze segnalate, ossia i vv. 154, 654, 1089, 1193, 1384, 1402, 1432, 1570, 1839, 2048, 2318, 2369, 2609, 2724, 3837, 4367 e 5025, a cui si aggiungono i vv. 3943 testimoniato da H e 5026 testimoniato da F²; fa eccezione solo C 1344 che offre la variante *sire çò respunt* (sempre *verbum dicendi*). Questa formula era già stata portata all'attenzione da Nauss, il quale

notava anche un ricorrere di proposizioni temporali, solitamente introdotte da *quant*, in coda a un discorso diretto, normalmente introdotto da *çoe dit*. Tuttavia, la locuzione *sire ço dist* è in realtà una formula pervasiva, che si ritrova un po' dappertutto nella letteratura francese medievale, da Chrétien (*Erec et Enide*, v. 765) alla *Chanson de Roland* (v. 277), al *Brut* di Wace (v. 13048), alla vita di sant'Alessio (v. 52) e che dunque dice poco delle relazioni dell'*Horn* anglonormanno con le opere coeve e risulta non individuante. Occorre invece volgere l'attenzione a quelle locuzioni che stabiliscono nessi intertestuali: si introduce così, dall'analisi dei lemmi in inizio verso, la questione delle formule nel *Roman de Horn*.

Per quanto concerne gli usi formulari nella versione anglo-normanna, nonostante lo stilema sia noto a critici come Pope che si sono lungamente dedicati allo studio del testo,²⁹ non esistono purtroppo censimenti o indagini al riguardo. Occorre dunque un lavoro *ex novo* che prenda le mosse da un repertorio definito. Nel capitolo quinto del suo *Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Rychner propone alcune formule caratteristiche della gesta oitanica; le recupero qui per indagarne la presenza nel *Roman de Horn*, sfruttandole come possibile indice circa l'adozione da parte di Thomas dei moduli discorsivi della tradizione delle *chanson de geste*.³⁰ Infatti, come si è visto sopra, nel sistema letterario oitanico l'impiego di formule è un fenomeno tipicamente pertinente al genere della gesta; pertanto è anzitutto in

²⁹ La studiosa impiega il termine in alcune occasioni nel commento all'interno della sua edizione critica (M.K. Pope (ed.) - Thomas, *The Romance of Horn*, 2 voll., Blackwell Publishers, Oxford 1955-1964, vol. 1, nota critica al v. 2085, note esplicative ai vv. 1216, 2302 e vol. 2, pp. 79, 85-86, 92, 106-107), ma non sviluppa alcun discorso puntuale sullo stilema.

³⁰ Naturalmente, esistono altri repertori di formule, come quello in J.J. Duggan (ed.), *The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft*, University of California Press, Berkeley CA 1973 o in Id., *Formulas in the "Couronnement de Louis"*, «Romania», 87, n. 347 (3) (1966), pp. 315-344, oppure quelli presenti nelle introduzioni di più di una gesta. Il vantaggio di adottare il repertorio di Rychner sta nella sua trasversalità.

relazione a questa tradizione discorsiva che si deve compiere il censimento delle formule nel *Roman de Horn*. Le formule elencate da Rychner sono relativamente semplici da individuare, in quanto ciascuna dominata da un sostantivo o verbo chiave: così è nelle locuzioni circa lo spronare il cavallo, centrate sul verbo *brocher* (invariante di strutture sommariamente sintetizzabili in $|le|$ o $|son|$ + $|destrer|$ o $|cheval|$ + $|brocher|$), con le versioni alternative centrate su *pointer*, sul sostantivo *resne* o su *esperon*; nelle formule riguardanti il colpo e il suo impatto su scudo o armatura, centrate sul sostantivo *escu* (in particolare secondo la formula $|sur|$ o $|en|$ + $|le|$ o $|sun|$ + $|escu|$) o su *fendre* e *trencher* (secondo lo schema di massima $|tut|$ + $|il|$ + $|fendre|$ o $|trencher|$); le descrizioni e gli epiteti di attinenza col mondo militare, secondo i moduli di *orguil* e *ferté* già indagati; infine, la formula ipotetica attualizzante centrata su *la veissiez*. Eccetto le concordanze di *orguil* e *ferté*, già analizzate in precedenza, le concordanze di $|brocher|$, $|pointer|$, $|resne|$, $|esperon|$, $|escu|$, $|fendre|$ assieme a $|trencher|$ e $|detrencher|$, e $|la|$ + $|veissiez|$ sono consultabili nelle *Tabb. 4.13, 4.14, 4.15, 4.16, 4.17, 4.18 e 4.19*. Si osserva qui l'applicazione di solo alcune tra le formule, le quali però hanno una diffusione sufficiente a confermare la persistenza dei moduli espressivi della gesta nel *Roman de Horn*. Si è detto sopra dell'uso consapevole e coerente di *orguillus* e *fer*, collocazione tipica nel descrivere i pagani; invece, le occorrenze di *trencher* si inseriscono nella topica del colpo smisurato, come il v. 1668 (cito da C, ma i testimoni sono concordi: «qu il li trecha le piz le feie e la corine») o di *fendre*, come al v. 4754 («tut le helme li fent ius desk al nasal») e di *escu*, come il v. 3195 (riporto ancora C, scegliendo tra C e H: «sur l escu s iert Gudmod uassalment arestez»). Sebbene in generale sia più frequente l'uso descrittivo dell'equipaggiamento rispetto all'enfasi sui fendenti, questi non sono comunque pochi: si veda a questo proposito il numero di occorrenze di $|fendre|$, $|trencher|$ e $|detrencher|$ (che pure escludono le occorrenze dei correlati aggettivi deverbali), indice della frequenza con cui viene descritto l'atto di colpire nel *Roman de*

Horn. Si conta un totale di ventisei occorrenze: confrontato con quello di una canzone di gesta ‘esemplare’ come il *Roland*, dove le occorrenze sono trentotto (si confronti con la *Tab. 4.20*) pur con un numero di versi dedicati alla guerra proporzionalmente maggiore, oppure come il *Roman de Thèbes*, un *roman d’antiquité* dove il novero di occorrenze è comparabile (trentacinque),³¹ si può dunque dire che la frequenza si accorda sia a quanto osservabile nella gesta, sia al romanzo sulla materia di Roma. Invece le opere di Chrétien (le cui occorrenze sono sempre riportate in *Tab. 4.20*) offrono una frequenza dei termini decisamente inferiore (mediamente cinque a testa) e pure il *Roman de Brut* presenta una casistica decisamente ridotta (solo quattro, nessuna di *|detrancher|*). In altre parole, i numeri del *Roman de Horn* lo distinguono nella rappresentazione del colpo smisurato dal romanzo e sono inusuali anche nel contesto del *roman d’antiquité*: si tratta di una scelta stilistica non scontata, ma propria forse di un filone più centrato sulla rappresentazione dello scontro (che infatti è il cuore narrativo del *Roman de Thèbes*, a differenza del *Brut* di Wace). Questo è confermato anche dall’uso in più occasioni della formula *la veissiez* con la variante *i veissiez* (schema *|i|* o *|la| + |veer|*), che compare sei volte nel romanzo, nonostante una di queste occorrenze non pertenga all’ambito dello scontro campale (v. 571, del solo C, «mut tost i ueissez desfubler meint mantel»), mentre in O manca dell’avverbio locativo; forse una lezione seriore, più distante dalla sensibilità formulare legata dalla gesta). Così, sebbene gli speroni, le redini, l’atto di spronare il cavallo e il *pointer* non ricevano particolare spazio nel racconto, sono comunque presenti. In sintesi, il *Roman de Horn* offre una casistica completa delle formule tipiche della gesta individuate da Rychner, concentrandosi più su alcune, ma non tralasciandone nemmeno una.

³¹ Sono i vv. 86, 281, 369, 1595, 1683, 1710, 1807, 2347, 2622, 2992, 3247, 3482, 3634, 4054, 4055, 4654, 4717, 4730, 4740, 4745, 4754, 5023, 5752, 6226, 6302, 6384, 6540, 7611, 7760, 8341, 8719, 8742, 9624, 9727, 9754.

Giunti a questa conclusione, occorre però chiedersi anche quali siano le locuzioni fisse più frequenti del *Roman de Horn*, ossia a quali tradizioni discorsive partecipi oltre a quella della gesta, sicuramente presente, ma che occupa solo una parte dell'opera. Si è detto che il genere medievale del romanzo, pur disponendo di *topoi* ben definiti (la casistica amorosa di tradizione ovidiana ne è un esempio, con alcune espressioni caratteristiche che già sono state menzionate), si caratterizza per una peculiare avversione alla formula. Tuttavia, ciò non toglie la possibilità di una inclinazione preferenziale per certe soluzioni espressive, meno legate a motivi come quelli evidenziati da Rychner e più vicine a locuzioni d'uso generale, laddove retorica spicciola e linguistica convergono a descrivere modi del dire che connotano il testo in senso geografico e temporale (sempre creando accostamenti discorsivi, ma qui scarsamente letterari). Alcune di queste forme ad alta frequenza sono già state sottolineate da Nauss: così le forme *estre* + part. pres., del tipo di C 13 «icist norrira horn cum deu *fu purueant*», e le occorrenze con verbo sostantivato, come in C 216 «de mun pere ne sai si uus *fist onc damage*». Per indagare la presenza e la distribuzione di frequenza di espressioni ricorrenti nell'opera, si è operato un censimento delle combinazioni di tre elementi HEAD più frequenti. Anche qui, come nel caso dell'anafora, è importante distinguere l'oggetto dichiarato del censimento dall'elemento censito nella sua realtà approssimativa. Infatti, la varietà di realizzazioni di una formula non implica una costanza formale vincolante, ma, tendenzialmente, un gruppo di parole-chiave ristretto che fa da ponte stabile tra il contenuto motivico e la forma simile nei diversi testi. Invece, il censimento qui svolto riguarderà la ripetizione di espressioni costanti nella forma. Questo censimento tenderà a evidenziare strutture formulari, ma anche zeppe e costanti espressive slegate da un determinato motivo. Questa distinzione sarà particolarmente importante più avanti, affrontando le formule di *King Horn* e di *Horn Childe*. Qui, basti tenere conto che la sovrapposizione di fenomeni simili ma non coincidenti è consapevole. La scelta di indagare schemi a tre elementi è data

sia dalla lunghezza dell'alessandrino, che rende meno perspicue le coppie rispetto alle formule di tre parole (del tipo *sire ço dist*) e più facile la presenza di strutture superiori ai due termini, sia dalla riduzione di rumore nel censimento rispetto a lunghezze inferiori,³² sia dalla possibilità di riconoscere eventuali strutture a quattro o più termini grazie alla coincidenza dei due elementi centrali in due formule frequenti (del tipo *si m'ait saint*, che si identifica facilmente in un censimento a tre termini per la chiara sovrapposizione di *|si| + |jo| + |aider|* e di *|jo| + |aider| + |seint|*). I risultati del censimento sono contenuti in *Tab. 4.21*.

Dopo quanto già affermato circa le anafore nell'*Horn* anglo-normanno, le prime posizioni della distribuzione non offrono particolari novità; così, altre formule come *ço m'est avis*, spezzata in C fra le posizioni 36 e 37, oppure *par ma fei*, particolarmente frequente in C e in posizione 86, o anche *si deu plaist*, con sette occorrenze in O e segnalata in posizione 80, sono diffuse in quasi tutte le opere medievali in francese, non offrendo altra informazione se non una omogeneità con l'insieme di testi che ci è stato tramandato. Diverso il caso per la forma *|sei| + |en| + |aler|*, sesta posizione in CO con trentadue e venticinque occorrenze e quinta in H, con ventuno occorrenze. La struttura è frequente nel *Roman de Horn* come *s'en vet*, talora seguita da verbo al participio presente o all'infinito e in alcuni casi anche con inversione, *vunt s'en* (cfr. *Tab. 4.22*). Il dato che la rende particolarmente interessante è che essa non compare né nei romanzi di Chrétien, né nella *Chanson de Roland*, nel *Roman de Brut* e nei testi agiografici come l'*Alexis*; anche se questi ultimi presentano forme *|en| + |aler|*, prive cioè del pronome riflessivo (alcuni esempi: *Roland*, vv. 50, 168, 618, 2266, 2472; *Brut*, vv. 12596, 12694, 13612; *Alexis*, vv. 9, 52). La forma riflessiva compare invece in altri testi,

³² Con il termine rumore si intende, nelle rilevazioni statistiche, l'insieme di dati non significativi, come, nel caso dei testi, le combinazioni grammaticalmente obbligate del tipo *si cum* o *|aver| + verbo* nella formazione dei tempi composti.

di generi, zone e periodi diversi, come la *Chanson de Guillaume* (tra gli altri, vv. 96, 330, 570, 3511), il *Tristan* di Thomas (tra gli altri, vv. 992, 1436, 1998, 2011) e quello di Béroul (tra gli altri, vv. 336, 430, 1123, 1948) o il *Roman de Thèbes* (vv. 2790, 3507, 4001, 7689). Il fenomeno meriterebbe un'indagine a sé, poiché non è segnalato né nel manuale di Pope sull'evoluzione del francese antico, né nel manuale di Short sull'anglonormanno. Quello che se ne può trarre riguardo al *Roman de Horn* è l'esistenza di una tradizione discorsiva cui *Horn* partecipa; una tradizione che però non sembra aver toccato alcuni caposaldi della letteratura francese medievale, pur riguardando un ampio corpus.

Un'altra formula che mostra una frequenza notevole nel *Roman de Horn* è il già accennato *si m'ait*, distribuita in C alla posizione 14, in OH alla posizione 19. Prendendo in esame la *Tab. 4.23*, si osserva come nella maggior parte dei casi essa coincida con la formula più ampia *si m'ait seint* più un nome di santo coerente con la rima (di fatto una zeppa, che occupa circa un emistichio, con una relativa elasticità data dalla possibile alternativa dieresi-sineresi in *ait*), ma esistono delle varianti: C 1057 *si m'ait Gabriel* (senza *seint*), H 357 *si m'ait Deus & seint Marcel*, v. 2864 *si m'ait cil ki pur nus suffri la passiun*, C 2791 *si m'ait Lazarun*,³³ v. 4168 *si m'ait ki vus fist*, vv. 4272 e 4277 *si m'ait li haut rei* (*ki meint en parais* nel primo caso e nel secondo

³³ Ci si può domandare se sia un caso o meno che C privi del titolo di santo proprio due personaggi dalla santità discussa, come Gabriele, che è propriamente un arcangelo, e Lazzaro di Betania, la cui storia subisce nell'agiografia medievale un'evoluzione proprio attorno ai primi del sec. XIII, quando Gervasio di Tilbury attesta, per la prima volta per iscritto, la leggenda dell'episcopato marsigliese di Lazzaro, cfr. L. Clugnet, «Lazarus of Bethany», in C.G. Herbermann (ed.), *The Catholic Encyclopedia*, R. Appleton Company, New York 1910. Un possibile indizio dell'antiorità della lezione di C e forse una variante culturale, indicante un contesto dove era maggiore la pedanteria scritturale-agiografica, ma egualmente probabile è una lettura costante di *ait* con dieresi unita a un metro più rigido, dato che gli altri nomi propri di santi invocati in C sono tutti bisillabi (*Simun, Denis, Marcel, Vincent, Richer, Martin*) così che l'aggiunta di *saint* prima di *Gabriel* e *Lazarun* renderebbe ipermetro l'emistichio esasilabico dell'alessandrino.

ki fist le firmament, due costruzioni chiaramente parallele) e O 1158 *si m'ait le halt reis ki saluat israel*. Il carattere formulaire dell'invocazione è sottolineato anche dalla frequente *scriptio continua* <simait>. Il gusto popolare di questa esclamazione fa intendere subito, come è poi verificabile, la sua assenza in testi che ambiscono a un certo grado di ricercatezza, quali i romanzi di Chrétien, i *Lais* di Marie de France o le cronache, da Wace a Benoit, e altri testi con protagonisti pagani, come Alessandro Magno. Sorprende però la generale scarsità di attestazioni: nel corpus di raffronto, l'opera in cui un'espressione paragonabile appare più frequentemente è la *chanson de geste* di *Ami et Amile*, dove l'espressione *Dex m'ait* e altre simili compaiono almeno ventisei volte, mentre un minor numero di occorrenze della stessa espressione si ritrova nella *Chanson de Guillaume* (vv. 2165, 2481, 2546, 2980), nella vita di Tommaso Becket di Guernes de Pont-Saint-Maxence (vv. 3054, 4859, 4865), nelle *branches* X e XI del *Roman de Renart* (vv. 10927, 11590, 11630, 12070, 12284, 12695 sullo schema *Diex m'ait*, con altre varianti non elencate), nel *Roman de Tristan*, sia nella versione di Thomas (vv. 1430 e 3060), sia in quella di Bérout (vv. 628 e 4201) e nell'*Eracle* (vv. 674, 749, 1113, 1376, 1394, 1570, 3102, 3240, 3305, 3664). Sorprende poi che nessun altro autore invochi i santi come Thomas, ma tutti chiedano direttamente l'aiuto di Dio. Da una parte, dunque, parrebbe una formula propria di uno stile umile, popolare, come confermato della presenza diffusa nell'*Ami et Amile* e nel *Renart*; dall'altra, forse anche la peculiarità di invocare i santi è un elemento che distingue Thomas come *clericus* e come uomo colto, che predilige alla generica invocazione a Dio una variante più concreta e specifica, con un ventaglio di santi tratti o dalla conoscenza scritturale o dal nucleo agiografico francese (san Dionigi, san Martino, san Marcello, san Vincenzo) e inglese (san Riccardo).

Ancora, una formula che offre alcuni dati interessanti è *en nul sen*, con sette occorrenze in O e sei in C. La locuzione nella sua forma essenziale $|a|$ o $|en| + |nul|$ + sostantivo è ubiqua nei roman-

zi di Chrétien (un caso esempio che compare in ogni romanzo è *a nul fuer*: cfr. *Erec et Enide*, v. 3364, *Yvain*, v. 850, *Cligès*, v. 703, *Lancelot*, v. 1403, *Perceval*, v. 2636), si trova nella *Chronique* di Benoit (cito solo *a nul fuer* del v. 13948), nell'*Eracle (en nule ghise*, v. 3359). Presenta usi differenziati, locativi come *en nul* + sostantivo nel *Roman de Thèbes* (vv. 970, 2197, 4643) e in *Amis et Amile* (vv. 114, 118, 1596, 2819), o temporali come la forma *a nul jur* o *a nul dis*, presente sempre in *Amis et Amile* (vv. 565 e 2903). La formula, poi, appare poco frequente nelle *chanson de geste*: escluse alcune occorrenze in *Amis et Amile*, essa è assente sia dal *Gormont et Isembart* che dalla *Chanson de Roland*, e ha tre sole occorrenze nella *Chanson de Guillaume* (v. 792 *a nul dis*, v. 2166 *en nule guise* e v. 3150 *a nul saveir*). Tuttavia, è più interessante notare che l'espressione esatta $|en| + |nul| + |sen|$, secondo l'occorrenza *en nul sens*, si ritrova solo in due testi sostanzialmente coevi del corpus di raffronto, ossia la vita di san Thomas Becket (vv. 1725, 2107, 4067) e il *Brut* anglo-normanno anonimo (v. 2837). Si può pensare dunque che la locuzione reiterata nel *Roman de Horn* sia anglo-normanna (Guernes de Pont-Sainte-Maxence non era di natali inglesi, ma lui stesso dichiara che trascorse il periodo tra il 1172 e il 1174 in Inghilterra dove ultimò il racconto del martirio del santo sulla base di testimonianze locali);³⁴ anche in questo caso, dunque, Thomas attingerebbe a una tradizione discorsiva non letteraria.

Un'ultima formula, già notata da Nauss ma dismessa subito come zeppa priva di valore è la locuzione *en sun coer*. Per quanto

³⁴ Guernes raccolse informazioni per stendere la sua *Vita* direttamente a Canterbury, intervistando testimoni e conoscenti di Thomas Becket, come afferma lui stesso ai vv. 146-149 e 6166-6170, dichiarando con precisione gli anni impiegati per questo suo lavoro di indagine e scrittura: «Primes traitai d'oïe, e suvent i menti. / A Cantorbire alai, la verité oï; / des amis saint Thomas la verité cuilli, / e de ces ki l'aveient des enfance servi. [...] L'an secund que li sainz fu en s'iglise ocis, / comenchai cest roman, e mult m'en entremis. / Des privez saint Thomas la verité apris: / mainte feiz en ostai ço que jo ainz escriis, / pur oster la mençoenge. Al quart an fin i mis». Si veda anche M. Staunton, *Thomas Becket and His Biographers*, Boydell, Woodbridge 2006, pp. 5, 32-33.

l'espressione possa apparire in fondo banale, già solo il fatto che essa non coincida con la misura di un emistichio deve suscitare cautela nel parlare di zeppa; inoltre, analizzando il corpus di riferimento, l'espressione non è così frequente come si potrebbe pensare. La parola *coer* trova, ovviamente, numerose applicazioni; tuttavia, i momenti di intimità o introspezione, ossia i luoghi privilegiati per l'uso di *en sun coer*, sono relativamente rari: alcune occorrenze nel *Cligès* (vv. 880, 2092) e nel *Perceval* (vv. 732, 3625, 6055), nei *Lais* di Marie de France (*Guigemar*, v. 413; *Fresne*, vv. 384 e 402; *Lanval*, v. 198, *Yonec*, v. 229; *Eli-duc*, v. 303), un'occorrenza nel *Voyage de saint Brendan* (v. 142), una nel *Gracial* di Adgar (v. 121), qualcuna in più nella *Cronaca* di Fantosme (vv. 24, 77, 243, 553, 778, 817), mentre, come noto, l'espressione è assai frequente nel *Tristan* di Thomas (vv. 137, 318, 333, 456, 703, 939, 1487, 1795, 1827, 1858, 1907, 2052, 2371, 2760, 2847) e ha numerose occorrenze nei salmi (si confronti con il salterio anglonormanno di Oxford, ad esempio nel salmo IX, vv. 28, 34 e 36) e nei racconti edificanti delle *Vitas Patrum* che aprono il ms. Harley 2253 (vv. 214, 258, 326, 616, 685, 1053, 1875, 1884, 1902, 2438, 3171). Eccezion fatta per Fantosme (il quale, come autore di cronaca, fu comunque con ogni probabilità uno dei riferimenti letterari di Thomas),³⁵ guardando a questo insieme il quadro motivico contestuale si riduce alle due possibilità dell'intimità religiosa e della fenomenologia amorosa, che convergono nella formula *en sun coer*. Non è artificioso pensare che un ruolo in questa convergenza sia svolto anche dalla figura di Maria, che nel secondo libro del vangelo di Luca in due occasioni molto significative conserva le parole udite pronuncia-

³⁵ Oltre alle osservazioni già fatte parlando delle descrizioni e ai ragionamenti di Ashe e della scuola anglosassone recente sul genere dell'opera riportati in precedenza, è da ricordare che Pope nomina in due occasioni la *Cronaca* di Fantosme come compartecipe di un tratto stilistico del *Roman de Horn*, ossia per l'uso di cesure liriche e per l'uso di forme ausiliare + part. pres.; cfr. M.K. Pope - T.B.W. Reid (eds.), *The Romance of Horn*, vol. 2, pp. 27, 89-90.

re dal Figlio «meditandole nel suo cuore».³⁶ Cito questo possibile ipotesto perché, come si può osservare in *Tab. 4.24*, le occorrenze di *en sun coer* del *Roman de Horn* sono di natura essenzialmente amorosa, ma al tempo stesso dimostrano un'idea di cuore che supera l'aspetto emotivo: si veda per esempio H 1007, «En sun quer pense e dit deu le fiz Seinte Marie». In poche parole, *en sun coer* non è affatto una zeppa, al contrario: è probabilmente l'ennesima dimostrazione delle conoscenze *by heart* (si conceda il bisticcio) di Thomas chierico e letterato.

Prima di concludere l'analisi dei fenomeni anaforici e delle formule del *Roman de Horn*, dopo aver dato uno sguardo generale al testo nel suo insieme è opportuno confrontare il novero delle formule nei versi comuni ai tre testimoni principali, per verificare se si riscontrano differenze fra essi. Il censimento, che riguarda la quasi totalità dei vv. 1455-2391,³⁷ è consultabile in *Tab. 4.25*. Piuttosto che alle singole variazioni, occorre prestare attenzione alla diversità dell'andamento tra i testimoni nella stessa distribuzione di frequenza: la decrescita verticale che si osserva in C ha il suo contraltare in O, dove si osserva invece una serie di *plateaux* più estesi e nessun picco come quello di $|que| + |il| + |ne|$ in C, con dieci occorrenze; anche in questo caso, H offre una situazione intermedia tra C e O. In altre parole, C mostra una predilezione spiccata per alcune forme, a differenza della coppia OH. Questo il dato più interessante; infatti, andando a verificare i casi in cui OH sostituiscono una delle cinque forme più frequenti in C, ossia $|que| + |il| + |ne|$, $|ne| + |i| + |aver|$, $|sei| + |en| + |aler|$, $|que| + |il| +$

³⁶ Luca 2, 19: «Maria autem conservabat omnia verba haec conferens in corde suo» e Luca 2, 51 «Et mater eius conservabat omnia verba in corde suo». Da notare come anche l'evangelista usi due volte in uno spazio breve esattamente la stessa formula, pur con la naturale inversione rispetto alla disposizione attributiva standard del francese seguita da *en sun coer*.

³⁷ Per la precisione, non sono comuni i vv. 1473, 1474, 1574a, 1577a, 1715a, 1719, 1721a, 1726, 1759a, 1767a, 1768a, 1768b, 1769, 1814, 1843, 1861a, 1938a, 1945a, 1972, 1979, 2016, 2048a, 2064, 2065, 2066, 2090, 2095, 2252a, 2348a, versi che invece sono presenti nell'edizione critica di Pope.

|estre| e |il| + |ne| + |estre|, si osserva che la sostituzione avviene tendenzialmente in accordo con la sintassi dei dintorni testuali, dove magari si aggiunge o si toglie una negazione, richiedendo dunque una corrispondente modifica della locuzione presente in C. Casomai, sono da sottolinearsi l'estemporaneità e il carattere circostanziale delle variazioni: questi sono forse i dati più prossimi a una variazione di natura orale tra quelli fin qui forniti dal *Roman de Horn*. Le ragioni possibili sono senza dubbio plurime, ma appare difficile motivare il mutamento su base stilistica. Viceversa, è più semplice immaginarsi una riformulazione nella recitazione o nel dettato, comunque motivata da ragioni legate alla *performance*, dove – è esperienza comune – l'interruzione è di norma più onerosa in termini di tempo, energie mentali e d'attenzione e qualità del risultato percepita rispetto all'adeguamento estemporaneo, tanto più se, durante il dettato, ciò avesse comportato rasure o correzioni in un verso già trascritto, evidenti inestetismi in un prodotto di valore, di contro alla facilità di una riformulazione che non altera il senso generale e che è grammaticalmente corretta. D'altro canto, lo stesso ragionamento vale anche pensando a una alterazione meccanica, data la spiegazione sintattica individuabile nel testo che precede: è ragionevole pensare che il copista di un testo volgare, accortosi di un errore di copia, vedesse la riformulazione di quanto segue come una conseguenza minore che non la rasura del testo errato, soprattutto qualora si trattasse di modifiche semanticamente di poco conto come la rettifica di un *non*.

Riassumo quanto osservato nel *Roman de Horn*. La presenza di anafore è significativa, ben più di quanto notato da Nauss, e abbiamo riscontrato delle realizzazioni costanti dell'anafora interna al verso, secondo una quadruplica tassonomia: chiasmi, parallelismi tra emistichi, anafore contratte in un solo emistichio, anafore anapestiche. Da un confronto con il corpus, pare sostenibile che la presenza di tutti e quattro i tipi di anafora elencati sia un segno del tempo. Inoltre, le anafore tra versi distinti mostrano di essere interessanti sia per la loro frequenza, sia per la relativa rarità della

reiterazione degli stessi moduli (che le distanzia dalla formula), sia per l'espletazione da parte di Thomas della loro funzione di connettori (identificando almeno tre casi di *coblas capfinidas*) e di elementi strutturali del discorso, causa e/o conseguenza del loro essere imperniate su *function words*. Per questo, le anafore inter-verso paiono essere un mezzo retorico che collima sia con la tendenza alle dittologie sia con il reticolo di connotati di cui si è parlato affrontando le descrizioni; uno stilema che fornisce al *Roman de Horn* coesione testuale grazie ai rispecchiamenti e alle riprese sintattico-lessicali, secondo un modo espressivo che appare legato soprattutto al genere del romanzo.

Oltre a questo, considerando le differenze tra gli attacchi in inizio lassa rispetto agli incipit di verso più frequenti nell'insieme di tutti gli alessandrini di *Horn*, si conclude che le lasse tendono a configurarsi come insiemi chiusi e che l'autore articola il discorso interno alla lassa in maniera principalmente ipotattica. Il dato può essere letto come riflesso sintattico della tendenza alla coesione, suggerendo la pervasività della sua inclinazione didascalica, di fatto opposta alla paratassi della gesta. In generale, l'uso non infrequente di anafore e di formulazioni ricorsive è uno stilema assimilabile, nella funzione, alle dittologie, già evidenziate da Nauss: Thomas è un uomo dei nessi, che spiega e dispiega i rapporti di significato sia tra enti narrati (e descritti), sia tra parti del testo.

A proposito delle formule, il *Roman de Horn* impiega tutte le formule tipiche della gesta individuate da Rychner; tuttavia, alcune espressioni ricorrenti individuano riferimenti a tradizioni discorsive estranee sia alla gesta, sia al romanzo. In particolare, più di una locuzione ricorsiva sembra rispecchiare usi correlabili all'Inghilterra anglonormanna del tardo sec. XII (come *bel amis*, *sei en aler*, *en nul sen* e l'invocazione di santi inglesi e francesi), mentre altre (ancora l'invocazione dei santi ed *en sun coer*) rimandano a una religiosità vissuta di Thomas chierico e concretizzata nel testo in modo pertinente. L'uso di forme che paiono essere specifiche dell'anglonormanno può essere facilmente legato al possibile pubblico ideale del testo (si vedano su questo i

suggerimenti avanzati da Mary Dominica Legge, Rosalind Field, Judith Weiss e che saranno affrontati in chiusura del capitolo), che dunque era con ogni probabilità cortese; al contempo, è ragionevole supporre che fosse composto anche di uomini meno colti; forse anche questo avrà contribuito alla fortuna del testo e alla sua penetrazione in ambienti slegati dalla corte, come dimostrano le influenze esercitate su *King Horn* e *Horn Childe*. Ma occorre cautela nell'adoperare elementi spiccioli come *en nul sen* per fare sociologia della letteratura: l'essere proni a forme trite o di ampio uso dice tanto di eventuali punti deboli in un discorso generalmente sorvegliato quanto di volontari accenni all'orecchio del pubblico. Inoltre, il confronto tra le formulazioni frequenti nei versi condivisi da tutti e tre i testimoni principali offre qualche spunto a sostegno della tesi di Pope circa una trasmissione orale di OL, almeno in qualche passaggio; tuttavia, anche in questo caso i dati si prestano a più interpretazioni egualmente valide.

4.3. *Fenomeni anaforici e formule in King Horn*

Occupandoci ora dei fenomeni anaforici e delle formule in *King Horn*, va ricordato in apertura quanto la critica abbia insistito sulla ripetizione come stilema dominante nell'opera, a partire dall'affermazione di Crane: «repetition is unquestionably the defining quality of *King Horn's* style». Tre sono le funzioni chiave della ripetizione riconosciute in *King Horn*: l'instaurarsi di aspettative, di un orizzonte discorsivo con il quale l'opera può interagire; la dimensione archetipica che le caratterizzazioni formulari conferiscono ai personaggi, coerente con quanto osservato circa la saturazione simbolica delle descrizioni; la forza assertiva delle formule, legittimante sul piano assiologico, che si esercita tramite una martellante pressione paratattica. Come si può vedere, sono interpretazioni che nascono da valutazioni d'insieme, coerenti con il concetto di formula individuato a inizio capitolo; tuttavia, negli studi è sempre mancato un qualunque tipo di considerazio-

ne in merito alla tecnica di queste ripetizioni. E così, per quanto concerne la figura dell'anafora e in generale i fenomeni retorici anaforici, nulla è stato ancora detto: l'indagine in questo caso parte da zero. Seguendo il medesimo procedimento adottato per il *Roman de Horn*, consideriamo in primo luogo le anafore interne al verso. A differenza di quanto operato studiando la versione anglonormanna, per i versi brevi di *King Horn* si è rivelato più adeguato un censimento che considerasse al massimo due elementi nella coda dell'anafora anziché tre. Il censimento mostra infatti il predominare di anafore con coda di una parola e una sola occorrenza con coda a due termini:

Tab. 4.26 - Anafore interne al verso in *King Horn*

	C	L	O
v. 41		(v. 43) he askede whet hue sohten;	(v. 43) He acsede wat he sowte;
v. 110	(v. 108) Wiþ swerd oper wiþ kniue;	(v. 112) wiþ suerd oper wiþ knyue;	(v. 114) With suerdes or with cniue;
v. 125	(v. 123) Al þe day & al þe niȝt;	(v. 127) al þe day & al þe nyht;	(v. 131) Al þe day and al þe nict;
v. 160	(v. 154) Bi dales & bi dune;	(v. 161) by dales & by dounes;	(v. 164) Bi dales and bi downe;
v. 214	(v. 208) Bi dales & bi hulle;	(v. 216) bi dales & by hulles;	(v. 218) Bi dales an bi hulle;
v. 216	(v. 210) Bi dales & bi dune;		
v. 244		(v. 246) tech him of harpe & of song;	
v. 263	(v. 259) Bi daie ne bi niȝte;	(v. 265) bi daye ne by nyhte;	(v. 272) Bi day ne bi nict;
v. 412b6		(v. 410) ne slepe me ne lyste;	
v. 465	(v. 459) Wiþ seluer & wiþ golde;	(v. 463) wiþ seluer & wiþ golde;	(v. 477) Wyt siluer and wit golde;
v. 532c1			(v. 547) He nam his felawe in hys honde;
v. 597	(v. 591) þe fole schok þe brunie;		(v. 605) Hys fole schok hys brenye;

	C	L	O
v. 605	(v. 599) He axede what hi soʒte ;	(v. 597) he askede wet hue hadden ;	
v. 680			(v. 690) To habben and to howe ;
v. 714	(v. 704) Wel Modi & wel Murne ;	(v. 704) wel mody & wel sturne ;	(v. 723) Vel mody and wel Mourne ;
v. 831		(v. 821) ʒef oure þre sleh oure on ;	
v. 833		(v. 823) ʒef vre on sleh oure þre ;	
v. 904		(v. 899) his fader dep & ys lond ;	
v. 1061	(v. 1037) Heo sede þat heo nolde ;	(v. 1049) hue seide þat hue nolde ;	(v. 1080) He seyde þat hye nolde ;
v. 1134			(v. 1149) To knyht and to squiere ;
v. 1372			(v. 1381) Myn owe child myn owe fode ;
v. 1407		(v. 1385) hue smiten & hue fyhten ;	(v. 1414) He smyten and he fouten ;
v. 1408	(v. 1376) þe niʒt & þe vʒten ;	(v. 1386) þe niht & eke þe ohtoun ;	(v. 1415) þe nyʒt and eke þe ouʒten ;
v. 1432			(v. 1447) By paþe ne by brigge ;
v. 1462		(v. 1444) his knyhtes bi his side ;	
v. 1488c2			(v. 1503) By paþe ne by brigge ;
v. 1490		(v. 1476) no mon wiþ no gynne ;	
v. 1504			(v. 1519) He arkede wat hye were ;
Tot. occ.	Totale occorrenze	Totale occorrenze	Totale occorrenze
28	12	19	19
Tot. versi	Totale dei versi	Totale dei versi	Totale dei versi
1746	1530	1546	1569
Percent.	Percentuale	Percentuale	Percentuale
1,60%	0,78%	1,23%	1,21%

Il primo dato è il numero importante di occorrenze, che si accompagna alla chiara differenza quantitativa tra il gruppo OL (diciannove occorrenze) e C (dodici occorrenze). La lunghezza ridotta del verso non consente la varietà di forme osservata nel *Roman de Horn*, per quanto il rapporto tra il totale delle occorrenze e il totale dei versi sia molto vicino: 1,60% in *King Horn* contro 1,73% nella versione anglonormanna. I tre tipi di anafora individuabili non differiscono nella sostanza, che di fatto è quasi sempre corrispondente a una dittologia: anafora che copre l'intero verso (come in O 1381), anafora con elemento interposto, nella maggioranza dei casi una congiunzione, copulativa o avversativa (come al v. 263; questa è la forma più frequente), anafora con elementi preposti (come in O 547). Una caratteristica che distingue ulteriormente l'*Horn* anglonormanno da *King Horn* è il frequente ricorrere in quest'ultimo di anafore identiche o con minime varianti, di fatto collocazioni: $|bi|$ o $|al\ the|$ + $|dai|/|bi|$ o $|al\ the|$ + $|night|$, $|bi|$ + $|dale|/|bi|$ + $|doun(e)|$ o $|hil(le)|$ e $|bi|$ + $|path|/|bi|$ + $|brigge|$. La collocazione $|bi|$ + $|dai|/|bi|$ + $|night|$ e varianti è diffusa in tutti i generi di testi (liriche, romanzi, testi agiografici, cronache),³⁸ mentre la formula anaforica $|bi|$ + $|dale|/|bi|$ + $|doun(e)|$ trova in paragone ben poche applicazioni³⁹ e $|bi|$ + $|path|/|bi|$ + $|brigge|$ non si trova altrove nel corpus di confronto; forse non è

³⁸ Anche i testi in cui è impiegata con una certa frequenza spaziano fra generi diversi; nel ms. Auchinleck in *Amis and Amiloun* (vv. 95, 431, 521, 528, 710), *Arthur and Merlin* (vv. 1970, 4206, 4589) e *How Our Lady's Sauter was First Found* (vv. 6, 58, 220); tra i testi del *South English Legendary*, nella vita di san Michele Arcangelo (vv. 240, 256, 259); nel *Brut* di Layamon (vv. 1042, 1976, 6902, 10714); tra i romanzi non presenti nel ms. Auchinleck, nel solo *Sir Degrevant* (vv. 28, 724, 756, 800). Più rara invece nelle liriche, dove è presente con una singola occorrenza in *Lustneth, lordinges, bothe yonge ant olde*, v. 32, in *Mon that wol of wysdam heren*, v. 101, e nell'orazione *Blessed be thou, Levedy*, v. 22.

³⁹ Considerando i due termini come collocazione, solo nella lirica del ms. Harley 2253 *Lustneth, lordinges, bothe yonge ant olde*, v. 79, in *Sir Tryamour*, vv. 270 e 1048, e in alcuni testi del ms. Auchinleck: v. 388 della disputa tra anima e corpo, v. 7769 del *Kyng Alisaunder*, nel *Guy* in distici, v. 3671, e nel *Guy* strofico, vv. 7268 e 7419.

un caso che solo O tramandi questa locuzione, se si legge questa singolarità come espressione di una decisa tendenza al riuso. Eccezion fatta per la banale collocazione ‘notte e giorno’, le altre due espressioni sembrano specifiche di *King Horn*, o comunque poco impiegate nella letteratura coeva in inglese medio. Inoltre, alcune anafore sono suggerite dal confronto tra i testimoni, come al v. 597, dove O, realizzando una chiara anafora, sembra indicare una simile lettura anche per C. Sono da segnalare infine i casi di anafore contigue e continue, ai vv. 831-833 e 1407-1408, che appaiono in OL (la prima solo in L) e non in C.

Passando a considerare le anafore fra versi distinti, il censimento offre degli ulteriori spunti di interesse rispetto a quanto visto per il *Roman de Horn*. È ragionevole supporre, infatti, che una differenza quantitativa perspicua tra il gruppo delle anafore fra versi contigui e quello delle anafore fra versi pari e dispari possa fornire nuovi dati sul metro di *King Horn*, in particolare circa l’idea metrica sottesa ai distici e se questi siano da considerarsi come un unico verso in due emistichi rimati, come suggerito da Andrew Klein.⁴⁰ Guardando alle *Tabb.* 4.27, 4.28, 4.29 e 4.30, si osserva che le anafore inter-verso contigue e a distanza di tre e quattro versi hanno una tendenza decrescente nella distribuzione di frequenza paragonabile a quella del *Roman de Horn*, ossia con una progressiva riduzione percentuale (contigue 3,61% dei versi totali, a distanza di tre versi 3,32% e a distanza di quattro versi 3,21%), mentre le anafore a distanza di due versi mostrano un picco percentuale netto (5,27% dei versi complessivi). Se a

⁴⁰ A.W. Klein, *What’s in a Line?: Harley’s Horn and the significance of mise-en-page, Part 1*, «Medieval Studies Research Blog: Meet us at the Crossroads of Everything», 19 marzo 2019, <<https://sites.nd.edu/manuscript-studies/2015/05/07/whats-in-a-line-harleys-horn-and-the-significance-of-mise-en-page-part-1/>>; Id., *What’s in a line?: Harley’s Horn and the significance of mise-en-page, Part 2*, «Medieval Studies Research Blog: Meet us at the Crossroads of Everything», 19 marzo 2019, <<https://sites.nd.edu/manuscript-studies/2015/05/14/whats-in-a-line-harleys-horn-and-the-significance-of-mise-en-page-part-2/>>.

questo scarto numerico si aggiunge che nella maggioranza dei casi la coppia di versi in cui si presenta l'anafora è formata da versi dispari (ossia il primo verso di due distici contigui), rispettivamente quindici casi su ventidue per C, dodici su ventiquattro in L (e uno di questi casi consta di tre versi anaforici, L 719, 721 e 723) e tredici su diciassette in O, la distribuzione delle anafore inter-verso di *King Horn* sembrerebbe confermare che l'inizio del distico ha maggior salienza del generico inizio di verso. Allo stesso tempo, però, vanno considerati la presenza in numeri significativi di anafore a distanza di uno o tre versi (e l'incremento del valore percentuale rispetto al *Roman de Horn* è evidente, il doppio), l'andamento sostanzialmente coerente con quanto visto nel *Roman de Horn* e, soprattutto, la discrasia tra il quadro che le anafore danno del rapporto tra testimoni e metro e quanto osservato in precedenza circa l'impaginazione. Infatti, guardando la disposizione dei versi nel manoscritto, L, che affianca i due versi del distico su una stessa riga, parrebbe essere il testimone più vicino a considerarli come emistichi, seguito in ordine da C, che presenta una *mise en page* discontinua su una o due righe, e infine O, che li dispone sempre su due righe. Invece, nel quadro delle anafore appena descritto, L è il testimone più lontano, quello che più di ogni altro privilegia le anafore tra versi pari, ossia, nella logica anche dispositiva del testimone, tra secondi emistichi, negando la salienza di inizio distico o verso lungo; in quest'ottica, il più vicino diviene C, seguito a breve giro da O. D'altro canto, L è anche il testimone che mostra la percentuale minore di anafore tra versi contigui (lo 0,98% sul totale, contro al 2,48% di C e al 2,04% di O) e, viceversa, è pure il testimone con il maggior numero di anafore a distanza di due versi: situazione ambigua. Il cozzare di questi dati e delle loro possibili interpretazioni impone cautela nel trarre delle conclusioni circa l'identità del metro di *Horn*. Tuttavia, se non altro si può affermare che *King Horn* mostra, anche in questo caso, un incrociarsi di istanze metriche diverse, che danno l'idea di un'opera in qualche modo di transizione, dove convivono spinte contrastanti.

Concluso questo breve ragionamento strutturale, consideriamo ora le occorrenze di anafore tra versi distinti, sia fra versi contigui che a distanza di due versi. Anche in questo caso, la lunghezza del verso è una delle possibili concause che dà ragione dell'omogeneità osservabile nelle anafore tra versi distinti. La forma delle anafore è sempre costante, senza raggruppamenti in strutture ricorrenti e identificabili; è invece perspicua la frequenza di allitterazioni tra le code, ovvie tra versi contigui per ragioni di rima, ma presenti anche tra anafore a distanza di un verso, vocaliche (soprattutto di vocale tonica, come *blowe-gon* ai vv. 1031-1033 o *swipe-striue* in L 411-413) e consonantiche (vv. 597-599 *brunie-springe*, vv. 8-10 *ben-beo born*, ma anche la liquida preceduta da consonante in *glas-flur* dei vv. 14-15). Inoltre, si osservano anche qui, come nell'*Horn* anglonormanno, catene anaforiche, lineari come ai vv. 472-476 o intrecciate come in L 1018-1021, dove peraltro si verifica un caso peculiare di anafora con coda antitetica (L 1018 e 1020, «in a gret galey [...] in a lutel þrowe»). È da notare poi come la frequenza di anafore con un abbondante riuso lessicale sia ben più alta di quanto osservato nel *Roman de Horn* ed è ragionevole supporre che essa abbia contribuito all'immagine critica di *King Horn* come testo fondamentalmente formulare – con le parole di Bradbury, l'idea che «at every level, the story of Horn is fashioned out of ready-made units».⁴¹ Probabilmente, anche la tesi del 'doppio' come categoria strutturante in *Horn*, proposta da Rizzà, è imputabile nella sua parte formale alla pervasività dei fenomeni anaforici, sempre articolati secondo uno schema binario, senza approssimarsi all'enumerazione molteplice: come si è visto nelle *Tabb.* 4.27, 4.28, 4.29 e 4.30, le percentuali di anafore tra versi distinti, pur decrescendo, rimangono elevate (il valore più basso dei quattro è 3,21%, il doppio del picco massimo nel *Roman de Horn*). Censendo le anafore tra versi distinti nel corpus di confronto,

⁴¹ N. Mason Bradbury, *Popular Romance*, in C.J. Saunders (ed.), *A Companion to Medieval Poetry*, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, pp. 289-307.

risulta d'altro canto che esse in realtà non sono così frequenti, anzi: l'anafora è rara e talora, specie nei romanzi, occorrono versi contigui o a breve distanza che iniziano con la stessa parola, ma le due code sono discordi, come ai vv. 4254-4255 del *Bevis of Hampton* del ms. Auchinleck («to God þat sit in trinite / to non oper man I nel me 3elde»); fanno eccezione per numero di occorrenze *Guy of Warwick* (come ai vv. 1154-1155 «for godes loue hennes þou go / for þine loue we schul her dye»), *Arthur and Merlin* (come i vv. 3871-3874 «mani in sadles held hem stille / & mani also of hors felle/ mani brac his spere þare / mani oper þurthout bar»), *Richard Coer de Lyon* (come i vv. 6082-6083 «Kyng Richard took an othir rede / Kyng Richard garte alle the Englys»), e *Havelok the Dane* (per esempio i vv. 1640-1641 «that sholen ye forthward ful wel heren / yif that ye wile the storie heren»), dove i due versi rimano anche sulla stessa parola, creando una forte simmetria), ma il numero di occorrenze è legato anche alla lunghezza delle opere e nessuno di questi testi mostra la frequenza di anafore di *King Horn*. L'uso anaforico in *Horn* è dunque una singolarità: non anticipa una tendenza del *romance*, non trae spunto dall'agiografia, dal *Brut* o da altre cronache. È possibile che sia uno strumento retorico adottato per consolidare la forma metrica, incerta nei criteri strutturanti; d'altra parte, si è anche visto come l'anafora sia uno stilema chiaramente presente nel *Roman de Horn*, che potrebbe essere stato trasmesso alla versione inglese. Ma, più probabilmente, si dimostra qui la verità del giudizio della critica nei casi in cui *King Horn* è stato associato alla ballata: così Loomis, Ganim e Bradbury, tutti e tre hanno attribuito a *Horn* una *ballad-like quality* o una *poetic art* sul modello delle *later ballads*.⁴² Le affermazioni degli studiosi riguardano l'effetto genericamente percepito e non sono l'esito

⁴² L.A. Hibbard Loomis, *Medieval Romance in England: A Study of the Sources and Analogues of the Noncyclic Metrical Romances*, B. Franklin, New York 1960, p. 86; J.M. Ganim, *Style and Consciousness in Middle English Narrative*, Princeton University Press, Princeton NJ 1983, pp. 37-54; N. Mason Bradbury, *Popular Romance*.

una vera indagine sugli ipotesti stilistici di *Horn*, se non in senso impressionistico; ma la percentuale di versi anaforici in diverse ballate, come quelle del ms. Harley 2253, è effettivamente di una frequenza comparabile se non superiore. Tuttavia, se si vuol cercare la fonte dell'uso anaforico in *Horn*, forse neppure le ballate offrono un confronto soddisfacente. Per spiegare questo, cito un campione esemplare di anafora dalla ballata *Ichot a burde in boure bryht*, contenuta nel ms. Harley 2253:

- 64 Heo is coral of godnesse;
 65 Heo is rubie of ryhtfulnesse;
 Heo is cristal of clannesse;
 Heo is lilie of largesse;
 Heo is paruenke of prouesse;
 70 Heo is solsecle of suetnesse;
- 112 For hire love Y carke ant care;
 For hire love Y droupne ant dare;
 114 For hire love my blisse is bare;
- 116 For hire love in slep Y slake;
 For hire love al nyht Ich wake;
 118 For hire love mournyng Y make;

Come si può vedere, l'anafora coincide qui con una enumerazione di attributi e atti plurimi e occupa uno spazio molto ampio (intere strofe), non solo visivo, ma anche stilistico: su di essa si fonda la struttura dominante nell'espressione del significato in questi versi. Questo è verificabile anche in altre ballate e liriche, come *Lustneth, alle, a lutel throwe* (si vedano i vv. 36-40). Un simile ostinato anaforico ha un precedente o almeno un fenomeno parallelo importante nelle litanie; quindi, è uno stilema che attraversa produzioni letterarie diverse. Tuttavia, a prescindere dalle fonti, non è questo l'uso che ritroviamo in *Horn*. In *King Horn*, infatti, si osserva un impiego discontinuo dell'anafora, frequente ma non pervasivo, men che meno dominante: in questo senso, lo stile anaforico del testo collima con l'andamento desultorio delle descrizioni visto sopra. È un altro il tipo di testi non narrativi che

condivide questa frequenza di anafore e un uso altrettanto discontinuo: gli inni religiosi e le liriche di ispirazione devota. Anche di essi è presente un campione indicativo nel ms. Harley 2253; i due casi esempio che prendo sono *Dulcis Jesu memoria* e *Alle herkeneth to me nou*. In questi testi la frequenza delle anafore è comparabile a quella che si ritrova in *King Horn*, ma, diversamente dalle liriche profane, in questo caso lo stile dei testi devozionali è più vicino a *Horn*, come si può vedere in un campione di anafore tratto da *Dulcis Jesu memoria*:

- 10 For love thou deore bohtest me;
 11 For love thou hong on rodetre;
- 20 Jesu for love thou stehe on rode;
 For love thou yeve thin heorte blode;
 22 Love thou madest oure soule fode;
- 86 Jesu al that is fayr to se;
 87 Al that to fleyhs mai likyng be;
- 147 Thi love drynketh myn heorte blod;
 148 Thi love me maketh so swythe wod;
- 157 Yef thou ne woldest away fle;
 158 Jesu yef thou be from me go;

Rispetto alle ballate profane, si osserva un uso delle anafore secondo uno schema binario e meno continuato (si veda il numero dei versi), quasi dimesso, che non uniforma stilisticamente intere sezioni. La funzione coesiva è la medesima, l'innalzamento retorico no. Si parla di tendenze, non di regole strutturali di un genere, così che non mancano liriche amorose con una simile fenomenologia stilistica – un esempio tra i possibili, sempre dal ms. Harley 2253: *When the nyhtegale singes*. Tuttavia, se a tale inclinazione si somma l'altezza cronologica di *King Horn*, è possibile leggere anche in questo stilema un'eco della letteratura religiosa del sec. XIII, così come già visto a proposito delle descrizioni; se non altro, è così verificato e meglio compreso il

nesso tra *Horn* e la lirica volgare inglese suggerito da Loomis, Ganim e Bradbury.

Passando a considerare il lessico in apertura di verso in *King Horn*, tre sono i censimenti necessari: in assenza di uno schema strofico, il primo è la raccolta di tutte le parole in inizio verso laddove sia presente un segnale grafico; il secondo è la raccolta delle parole iniziali di ogni verso; l'ultimo è il censimento comparativo delle parole iniziali in apertura dei versi pari e dispari, ossia un confronto tra la distribuzione di frequenza dei termini con cui iniziano i versi iniziali di ogni distico e la distribuzione di frequenza dei versi finali. Diversamente da quanto visto per il *Roman de Horn*, i versi segnalati graficamente nei testimoni mancano di una funzione metrica, come era la coincidenza con l'inizio di lassa nella versione anglonormanna, e sembrano invece essere legati al contenuto. Ne consegue che il censimento dei termini di apertura in corrispondenza di questi segnali può offrire spunti stilistici differenti dalle indagini su incipit di unità metrica. Tenendo conto che C presenta un totale di sessantuno segnali grafici di questo tipo, L novantacinque e O diciannove, il risultato del censimento è riportato in Tab. 4.31.

In questo caso, fornisce ulteriori dati di interesse il raggruppamento per categorie grammaticali degli elementi sopra censiti, ossia una distribuzione di frequenza dei due POS tag in inizio dei versi che presentano un segnale grafico nei testimoni (Tab. 4.32). È evidente la preponderanza dei nomi propri (corrispondenti al tag 'p. n.') in posizione anaforica nei versi censiti e della combinazione nome proprio + verbo. Il dato concorda con quanto osservato a inizio stanza nel *Roman de Horn* e con l'idea che la paragrafazione di *King Horn* nei vari testimoni segua una logica di contenuto, centrata sull'azione degli attori principali, in particolare del protagonista (*Horn*) è sia in C che in O che in L il primo termine in assoluto impiegato) e della principessa (il secondo termine più frequente in prima posizione in CL), ossia sulla spinta narrativa fondamentale. Questa caratteristica è di ciascuno dei testimoni; tuttavia, entrando nello specifico delle

forme base impiegate e soprattutto del numero di versi paragrafati, si osservano delle differenze. Il diverso numero di occorrenze è forse indice di una diversa funzione dei segnali grafici. Da una parte, le indicazioni in O sembrano coincidere con gli snodi narrativi più evidenti (si veda *Tab. 4.31* nell'*Appendice*, dove i versi introdotti da segni di paragrafo sono indicati con una lettera 'P' davanti alla parola iniziale del verso). Dall'altra, i segni in C si approssimano di più alle azioni dei personaggi principali (come evidente dalla presenza di altri nomi propri oltre ad Horn in prima posizione, una differenza eclatante rispetto ad O). Infine, i segnali grafici di L sono ancora più diffusi, con una distinzione tra segni di paragrafo, la cui posizione s'attaglia a quanto detto per gli stessi segni in C, e tocchi in inchiostro colorato (segnalate in *Tab. 4.31* con l'acronimo 'cs' davanti alla prima parola), che invece sottolineano punti salienti nel racconto, ma che non sono anche snodi narrativi. Questi ultimi potrebbero indicare momenti testuali cui dare enfasi durante l'esecuzione, secondo una finalità non più interpretativa o indicizzante, ma performativa. Da notarsi come in CL siano frequenti i verbi *seien* e *ginnen* in seconda posizione, entrambi con valore incoativo di un discorso o di un atto, coerentemente con quanto detto circa l'uso dei paragrafi nei due testimoni per segnalare le azioni dei personaggi centrali.

Consideriamo ora i due termini più frequenti in inizio di ogni verso, sia combinati, sia presi singolarmente, tenendo conto solo di frequenze superiori alle quattro occorrenze per le combinazioni e alle sei occorrenze per i singoli termini (*Tab. 4.33*).

Come visto nel *Roman de Horn*, anche qui i termini più frequenti in inizio verso differiscono da quelli in inizio paragrafo (in inizio lassa per la versione anglonormanna) e i tre testimoni concordano sulla preponderanza in apertura di verso della congiunzione copulativa e del pronome personale *he*, che è invece il termine più frequente in seconda posizione. Inoltre, sebbene il nome di Horn in prima posizione compaia con maggior frequenza in C (ottantasette occorrenze), seguito da L (settantanove occorrenze) e infine O (settantaquattro occorrenze), il rapporto fra

i testimoni si inverte se si considera che la combinazione *and Horn* è la più frequente fra quelle contenenti il nome dell'eroe, con sedici occorrenze in O, undici in L e nove in C. Questo conferma la posizione preminente del protagonista nella struttura dei versi in tutti e tre i testimoni, ma, come mostrano le frequenze di *and*, suggerisce anche che, procedendo da C a L a O, l'inizio dei versi tende sempre più a essere occupato da pronomi e congiunzioni, ossia elementi a più alto valore referenziale o sintattico rispetto ai sostantivi, così che l'enunciazione e l'articolazione del discorso sembrano prendersi gradualmente lo spazio della comunicazione di contenuti. Come per il *Roman de Horn*, anche nel caso di *King Horn* è opportuno fare una comparazione con altri testi congruenti. In questo caso, diversamente dal francese, non si è potuto fare uso di testi lemmatizzati e, data la poca affidabilità in questo caso della pseudo-lemmatizzazione paradigmatica adottata per il corpus di confronto, si è dovuto ricorrere ai semplici testi digitalizzati, censendo le occorrenze delle forme flesse presenti nel testo. Il conteggio è dunque solo indicativo e, soprattutto per i verbi, tende a sottostimare la frequenza, data la varietà di forme flesse possibili; tuttavia, può fornire un paragone utile a contestualizzare i numeri di *King Horn*. Per questo censimento si è scelto un gruppo ristretto di testi significativi per la loro vicinanza a *Horn* o in quanto rappresentativi di un genere letterario. La scelta è ricaduta su alcune agiografie: la vita inglese di san Thomas Becket, particolarmente lunga, e le vite di san Dunstan e sant'Edmund, tutti santi inglesi e, nel caso di sant'Edmund, anche sovrano; sul *Brut* di Layamon; su alcuni romanzi in inglese medio, sia in distici che strofici: *Havelok the Dane*, *Bevis of Hampton*, entrambi versioni inglesi di precedenti in anglonormanno, *Athelston*, per i tratti che lo accomunano a *Horn*,⁴³ *Sir Orfeo*, per la sua brevità

⁴³ Si vedano S.L. Veck Lundblad, *Old Englishness in King Horn and Athelston*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne 2020; F. Ferrari, "A bone pat pou graunte me": *Religione, etica e invenzione del passato*

e l'accostamento con *Horn* proposto dalla critica,⁴⁴ *Sir Tristrem*, *Arthur and Merlin*, per la sua lunghezza, e le due parti di *Guy of Warwick*, per la lunghezza e il confronto che offrono tra testo strofico e in distici. In *Tab. 4.34* sono riportati i risultati del censimento dei venticinque elementi più frequenti tra le parole in prima e seconda posizione di verso. Come in *King Horn*, anche nei testi agiografici e in alcuni romanzi in diverse tra le combinazioni più frequenti appare il nome del protagonista: così nelle vite di san Dunstan e di sant'Edmund, anche nella vita di san Thomas Becket, dove l'antagonista, *þe king*, e il santo occupano rispettivamente il primo e il secondo posto nella distribuzione di frequenza; così nel *Bevis of Hampton*, che presenta precisamente la medesima costruzione frequente di *Horn* (e *Bevis*) al secondo posto nella distribuzione di frequenza, nel *Guy* strofico, dove *sir gij* è al primo posto, e in *Sir Tristrem*, dove i personaggi principali (*þe king*, *þe quen* e la coppia sostantivo-congiunzione *Tristrem &*) occupano rispettivamente il primo, il terzo e il quinto posto. D'altra parte, ciò si spiega anche con la presenza 'forte' del protagonista in tutti questi testi, così che da una narrazione maggiormente incentrata sull'eroe consegue una sua più frequente nominazione in apertura di verso (si ricordino poi le considerazioni fatte in inizio capitolo circa la tendenza, nel romanzo in inglese medio, a far coincidere verso e unità sintattica). A parte questo, è da notare l'omogeneità relativamente maggiore del corpus in inglese medio rispetto a quello francese.

L'ultimo censimento anaforico da farsi è quello comparativo tra gli elementi incipitari di ogni primo membro nei distici e tra le due parole a inizio di ogni secondo membro. Questo cen-

nell'Athelston inglese medio, in P. Lendinara - S. Serafin (a cura di), ... *Un tuo serto di fiori in man recando: scritti in onore di Maria Amalia D'Aronco*, vol. 2, Forum, Udine 2008, pp. 183-194.

⁴⁴ Cfr. M. Hynes-Berry, *Cohesion in King Horn and Sir Orfeo*, «*Speculum*», 50, n. 4 (1975), pp. 652-670.

simento è interessante per i dati che fornisce circa la coesione interna dei *couplets* (con il suo portato suggestivo per ciò che riguarda il metro) e dunque sull'effettiva misura in cui il distico sia misura fondamentale nella sintassi e nella struttura di *King Horn*. Il conteggio, che in linea teorica potrebbe ridursi a un confronto tra versi pari e dispari, nella pratica è complicato dalle irregolarità metriche di O. In O, infatti, si hanno tre sfasamenti nella distribuzione dei versi nei distici: O 239 («of þine mestere»), che rima con il distico O 237-238 (*here-lere*), rimane monco perché O 240 («of wode and of felde») muta la rima rispetto al corrispondente C 230 (che invece la mantiene con «of wude & of riuer»), aprendo un nuovo distico con O 241 («to riden wel wit shelde»); dopodiché, l'alternanza pari e dispari coerente con gli altri due testimoni si ristabilisce dopo O 350 («to bringe þe horn to honde»), dove la caduta del v. 343 fa sì che O 350 sia monco (il v. 343 rende l'insieme dei vv. 341-344 sintatticamente complesso, mentre il v. 344 si lega bene da solo con i vv. 341-342); infine, O 699 («þy sweuene ich schal schende») è una crasi dei vv. 689-690 (riporto da C: «þi sweuen schal wende / oþer sum man schal vs schende»), cosicché ogni distico da O 700 in poi inizia su verso pari. In sintesi, in O 1-298 e O 351-698 l'inizio di ogni distico cade sui versi dispari, mentre in O 300-349 e O 700 e seguenti cade sui versi pari. Tenendo conto di ciò, riporto in *Tab. 4.35* la distribuzione di frequenza contrastiva dei primi versi e dei secondi versi di ogni distico, divisa per testimone. I dati sono abbastanza chiari nel mostrare, uniformemente, che le due parti del distico differiscono in modo sensibile nell'attacco. I versi che aprono il distico impiegano di preferenza pronomi personali e sostantivi seguiti da verbo oppure sostantivi introdotti da articolo, mentre il termine incipitario dei versi in seconda posizione è innanzitutto la congiunzione *[and]*, con una frequenza tripla rispetto alle occorrenze in inizio del primo verso.⁴⁵ Medesimo

⁴⁵ C: 40 occorrenze di *[and]* in incipit di primo verso e 163 in incipit di secondo verso; L: 56 in primo verso e 158 in secondo verso; O: 58 contro 164.

discorso può essere fatto per il pronome subordinante *|that|*, sempre in frequenza tripla in apertura del secondo verso rispetto alle occorrenze in incipit del primo; oppure sulla frequenza di preposizioni che tipicamente introducono subordinate, come *|with|* e *|for|*. In altre parole, con una struttura sintattica di principale e coordinata o subordinata, il distico si definisce tendenzialmente secondo lo schema di un primo verso di apertura del periodo che è seguito da un secondo verso dipendente. Questo schema è confermato anche dalla maggior frequenza di forme con *|seien|* in primo verso, a indicare che il discorso diretto tende ad aprirsi con l'inizio di un distico, non a metà, così come dalla maggior frequenza di costrutti allocutivi con *|thou|*. Se ne deduce che in *King Horn* il distico funge da struttura base per lo sviluppo del narrato, rafforzando l'idea di un'unità forse anche metrica tra le due parti che lo compongono. La tesi è poi supportata dal confronto con lo stesso censimento operato su *Havelok the Dane* e la parte in distici di *Guy of Warwick* (cfr. Tab. 4.36): infatti, i due testi non presentano la stessa differenza tra l'incipit dei versi di apertura e chiusura del distico. Incidentalmente è da notare come anche *Havelok*, il cui *codex unicus* è nel ms. Laud misc. 108, presenti due punti in cui la misura fissa del distico viene spezzata, ossia i vv. 429 e 1444; tenendo conto che invece il *Guy* in distici, ben più lungo, non mostra alcun errore di questo tipo, il copista di O si conferma essere un copista disattento, soprattutto un trascrittore che probabilmente opera non sotto dettatura, ma legge dal suo antigrafo, così che l'attesa uditiva della rima può non fornire supporto contro simili errori.

Spostandoci ora a considerare le formule presenti in *King Horn*, occorre anzitutto riprendere gli spunti già sviluppati dalla critica. Si è più volte ribadita l'importanza attribuita alle formule nel definire lo stile dei due *Horn* in inglese medio; allo stesso tempo, manca un'indagine sulla formularità di *King Horn* che superi l'enumerazione. L'esercizio si è concentrato nei suoi contributi più esaustivi sulle parole rima (Allen, Quinn e

Hall),⁴⁶ producendo censimenti completi. Definire il testo come *fondato* sull'uso di formule, mancando però di indagini che verifichino realmente questa salienza oltre il numero, pone delle serie domande circa quanto vi sia di reale e quanto di impressionistico nelle asserzioni di studiosi come Pearsall, Rizzà, Crane, Ganim o Bradbury. Wittig riporta in tabella le percentuali relative alla presenza di formule nel suo corpus di romanzi; tra questi, *King Horn* presenterebbe un 18% di versi sul totale. Si è già indicato che la percentuale è inferiore alla media rilevata da Wittig sul totale dei testi da lei considerati, e che la studiosa non elenca in chiaro le formule censite. Tuttavia, tramite una carrellata di alcune formule esemplari adottate nel dare prova del suo metodo di analisi, Wittig offre dei modelli applicabili esplicitamente anche al caso di *Horn*. Concordemente con la bassa percentuale di formule individuate da Wittig, anche le occorrenze formulari che Baugh trae da *King Horn* sono una minima parte sul totale di quelle che lo studioso enumera. Ad ogni modo, pure l'elenco di Baugh offre una silloge di formule da ricercarsi in *Horn* con strumenti diversi dal censimento a mano.⁴⁷ È dunque necessario, dopo decenni in cui l'idea di formula come dominante stilistica di *King Horn* non è mai stata esplicitamente messa in dubbio, verificare quanto vi sia di vero in questo assunto critico e quale sia realmente l'uso formulare nel testo.

Cominciando dalle indagini di Wittig, la studiosa, seguendo le categorie enunciate da Duggan nella sua introduzione alle formu-

⁴⁶ W.A. Quinn - A.S. Hall, *Jongleur: A Modified Theory of Oral Improvisation and Its Effects on the Performance and Transmission of Middle English Romance*, University Press of America, Washington 1982; R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition Based on Cambridge University Library MS. Gg. 4.27(2)*, Garland, New York 1984, pp. 73-92.

⁴⁷ Come per il *Roman de Horn*, anche in questo caso la scelta di due elenchi tra la mole di possibilità (come enumerate, fino al 1936, in A.C. Baugh, *Improvisation in the Middle English Romance*, p. 420, nota 14, ma la lista andrebbe aggiornata) è dovuta alla trasversalità delle liste di Baugh e Wittig rispetto a studi più puntuali su un singolo testo.

le della *Chanson de Roland*,⁴⁸ distingue tra *predicative formulas*, ossia formule legate a uno specifico motivo, e *descriptive formulas*, corrispondenti alle espressioni formulari dove avviene la riproposizione dello stesso materiale verbale, indipendentemente dal contesto o comunque mostrando un legame meno stretto con temi fissi. Cominciando dalle *predicative formulas*, la prima esposta è l'introduzione del discorso diretto, nella formulazione standard |*he*| o sostantivo + |*seien*|, similmente a quanto già osservato in area francese, e che già si è visto essere presente in *King Horn*, tendenzialmente collocata in apertura di distico (quattordici occorrenze su trentatré in C, diciotto su ventitré in L e ventidue su trentatré in O). La seconda formula riguarda l'espressione di patimento: l'esempio addotto da Wittig, tratto da *Emaré*, ruota attorno ai verbi |*wepen*| e |*greten*|, spesso accompagnati da |*sore*| (così anche negli altri esempi citati da Wittig, presi da *Sir Isumbras*, *Floris and Blancheflur* e *Guy of Warwick*). L'accostamento di |*wepen*| e |*sore*| è diffuso anche in *King Horn* (vv. 71, 662, 1074, 1107 e L 650, concorde in O 668), ma in *Horn*, più che una formula, esso appare come una facile collocazione, senza ripetizioni evidenti che non si riducano alla riproposizione dei due termini nello stesso verso: in altre parole, un uso formulare sul piano semantico e non strutturale. Un'altra formula segnalata dalla studiosa riguarda l'atto di inginocchiarsi: i casi esempio addotti provengono da *Eger and Grime*, *Sir Eglamour*, *Torrent of Portyngale*, *Libeaus Desconus* e *Ipomadon*. In *King Horn* essa è presente nella forma |*setten*| + *him* + *on* + |*kne*| o |*kneling(e)*|, in questo ordine o disposta diversamente; tuttavia, di tale formula si trovano solo tre occorrenze in O, due occorrenze in C e una in L. Wittig individua poi una formula articolata su più versi, centrata sulle parole rima *blithe-sithe* e che esprime la gioia di un personaggio e la conseguente gratitudine verso Dio o un altro personaggio (cito l'esempio portato da *Bevis of Hampton*, vv. 529-530

⁴⁸ J.J. Duggan (ed.), *The Song of Roland*, che di fatto riprende una distinzione già in Lord.

e 905-906, «the king thar of was glad & blithe / and thanked hem mani a sithe»); tuttavia, di questa non si trova traccia in *King Horn*, che presenta diverse occorrenze di *wel blithe* in fine verso (C 355 e 967, L 798, 977 e 1233, O 489 e 1268), mai seguite da un ringraziamento. Wittig accosta a questa formula una serie di occorrenze di baci nei romanzi, dove gli elementi formulari sono i co-occorrenti ‘baciare’ (*|kissen|*), ‘abbracciare’ (*|cleppen|*) e la frequente coppia di parole-rima *kisse-blisse*. Dato abbastanza interessante, *O* presenta giusto due occorrenze congruenti ai casi esempio addotti da Wittig e *L* solamente una (O 1252, corrispondente a L 1271, e O 1428), ma due volte di seguito si articola la stessa struttura *|kissen|* + oggetto + complemento di tempo (vv. 754-755), che non appare nel corpus di raffronto, secondo un modello più vicino all’uso anaforico discusso sopra che non alla formula in senso stretto.

Passando alle *descriptive formulas*, tra le quali «names (often linked with an adjective to fill out the meter of the formula), common nouns, and noun-adjective couples are very frequent» l’elencazione di Wittig si fa più serrata: sulle occorrenze in *Horn* degli epiteti *gentil e riche*, rimando a quanto già detto parlando delle descrizioni. Presente, ma in una sola occorrenza, la collocazione *|knight|* + *|and|* + *|squier|* (v. 1134), così come *bone and blod* (e in un solo testimone, L 916), mentre gli altri «half-line examples from *Amis and Amiloun*, common to almost all of the narratives» come *frely foode*, o quelli di *Torrent of Portingale*, *doughter dere* o *less and more*, tanto più le strutture complesse e tarde di *William of Palerne* (del tipo *with grete bobaunce & bost*) mancano all’appello. Maggior frequenza si incontra nelle dittologie aggettivali, alcune delle quali già menzionate: *|fair|* + *|bright|* (O 466), *|fair|* + *|fre|* (v. 267), *|gret|* + *|long|*, consonante con *|gret|* + *|strong|* che è presente in *King Horn* (C 93, ma i due termini co-occorrono anche al v. 919); così anche per il paragone floreale *whythe as lylye flowre*, sui cui legami con la tradizione scritturale ci si è già soffermati. Wittig elenca poi alcune formule avverbiali di collocazione spazio-temporale, innanzitutto temporali, come

|*upon*| + |*night*| o |*dai*|, oppure |*in*| + |*that*| + |*time*| o |*tide*|: la prima è presente solo in apertura della narrazione (v. 29 «hit was vpon a someres day»), la seconda invece è assente. Tra le formule avverbiali di collocazione spaziale appare *over dales & downes*, che nella forma *bi dales and bi doune* è già stata menzionata tra le anafore contenute in un verso. Simile il caso per le espressioni locative che ruotano intorno a *side* (Wittig porta il caso di *on yche a side*): è infatti una formula di ampio uso in *King Horn* la locuzione |*bi*| + |*the*| + |*se*| + |*side*|, che compare così ai vv. 33, 137, 974, L984 e, con la variante di |*fram*| in luogo di |*in*|, al v. 209. Altre formule come *in that land*, *into the toure* o *in the halle* sono presenti in *Horn* in quanto luoghi frequenti dell'azione (nel romanzo specialmente il rapporto *boure-hall* è importante; inoltre sono numerosi gli spostamenti da un regno all'altro via mare), ma non mostrano una particolare costanza strutturale, così che è obiettivamente difficile distinguere la formula dal mero motivo ricorrente (si veda *Tab. 4.37*), mentre altre espressioni come *ouer mures & muntaynes* o *in his cuntre* sono semplicemente assenti. Così, anche le «adverbial phrases of manner» del tipo |*with*| + |*gret*| + |*honour*| o |*prid(e)*| non hanno occorrenze in *King Horn* e neppure le formule relative alla performance del narratore-mene-strello trovano spazio al di fuori dei primi tre versi del romanzo. Come si può vedere, l'autore di *Horn* mostra di condividere la tradizione discorsiva cui pertengono le formule romanzesche di Wittig, ma allo stesso tempo non ne fa un uso percussivo come gli altri *romances* citati dalla studiosa, esclusi pochi casi (|*setten*| + |*him*| + |*on*| + |*kne*| o |*kneling(e)*|, |*he*| o sostantivo + |*seien*|, *wel blithe*, |*bi*| + |*the*| + |*se*| + |*side*|). Fino a qui pare confermata la lettura di Wittig, che lega a *King Horn* una percentuale relativamente bassa di formule, contraria all'idea di formula come dominante stilistica normalmente ripetuta dalla critica. Inoltre, bisogna tenere conto che le formule individuate sono in buona parte accostamenti così semplici che non sono certo riducibili al solo genere del *romance* (come |*fair*| + |*bright*|, |*fair*| + |*fre*|, |*gret*| + |*long*|).

Nel suo *Improvisation in the Middle English Romance*, Baugh elenca una serie di formule che ricollega all'improvvisazione nell'esecuzione vocale dei romanzi in inglese medio e alcune tra queste sono tratte da *King Horn*. La differenza sostanziale d'impostazione tra il formulario di Wittig e quello di Baugh sta nel fatto che quest'ultimo, occupandosi dello stilema come fenomeno performativo, tende a considerare le formule anche nel loro aspetto metrico. Lo studioso nota che «the largest number occur at the end of a line, where their convenience for purposes of rime is obvious». Inoltre, ciascuna di esse «fits into a given metrical situation – the last four syllables of a line, or the last three, or the last five». Tuttavia, questa impostazione sillabica non è applicabile con sicurezza anche a *King Horn*, data la sua instabilità metrica. È emblematico il caso di *wel blithe*, formula in fine di verso che però è impiegata indifferentemente in versi di cinque, sei, sette o nove sillabe. Così, tra le formule in inizio verso (altra posizione di rilievo), l'unica che Baugh trae da *Horn* è *he gan gon*, che però è esclusiva di C 1351. D'altro canto, lo studioso non limita i suoi esempi alle formule in posizione anaforica o epiforica o di misura significativa dato il metro; tra le formule legate al motivo del colpo smisurato («a blow is delivered with sword or lance and the victim is felled by it in conventional phrasing»), è notevole che Baugh descriva come «a little more novelty», il distico di *Horn* in L 605-606 («þe sarazyn he hitte so / þat is hed fel to ys to»): questo può essere preso come indice della peculiarità dell'opera all'interno della tradizione discorsiva del romanzo (vicina al gusto descrittivo per il dettaglio saliente che si è già discusso), ma non in quanto novità, bensì piuttosto come prodromo non ancora inserito appieno nell'espressività che poi caratterizzerà il genere. Le altre reiterazioni formulari per le quali Baugh porta esempi tratti da *Horn* sono attinenti al «theme of a battle or an individual combat»; le citazioni ricavate dal nostro testo sono relativamente poche, anche perché, come nota lo studioso, «there are few extended combat-scenes in *King Horn*». La prima riguarda la decapitazione, che, come si è visto, è un fenomeno diffuso

negli scontri campali sia della gesta, sia del romanzo in inglese medio (in particolare, Baugh cita per *Horn* i già richiamati vv. 615-616); la seconda riguarda il colpo mortale, esemplificato dal v. 896 («he smot him þureȝ þe herte»), ma anche qui il dato più eclatante è la peculiarità di *Horn* rispetto agli altri romanzi censiti da Baugh, le cui attestazioni formulari relative al motivo non offrono mai l'immagine del cuore trafitto. L'immagine, in realtà, compare in alcuni testi (come *Ywain and Gawain*, al v. 2481, quando Ywain «smate the geant unto the hert», oppure quando, in *Bevis of Hampton*, al v. 2884 l'eroe «smot the dragoun to the herte»), ma sempre in duelli individuali che tendenzialmente si svolgono contro creature magiche, mai in uno scontro campale con i saraceni. Inoltre, tale espressione compare anche nella *Disputa tra corpo e anima* in inglese medio, sulla quale purtroppo esistono ancora poche indagini, soprattutto sui suoi rapporti con il corrispettivo antico inglese, ma che suggerisce una maggiore antichità della locuzione;⁴⁹ segno che la formula non può ridursi a una tradizione espressiva romanzesca. Similmente estranea al corpus dei *romances* è l'espressione relativa alla fuga dei nemici (C 877-878), con una metatesi in *urne* che appare sia in C che in O, mentre del motivo del massacro, che compare ai vv. 905-906, l'unico elemento ricorrente in più testi è il verbo [*scapen*]. Una formula che invece iscrive perfettamente *Horn* nell'insieme dei romanzi che Baugh analizza è *ful wo*, presente al v. 52 e in C 429, presente identica in posizione epiforica anche in *Guy of Warwick* e *Richard Coer de Lyon*. Ad ogni modo, questo non cambia il quadro generale. In sintesi, anche nel caso delle formule identificate da Baugh, l'uso di esse in *Horn* è quasi sempre raro, ad indicare un impiego limitato nei numeri del lessico espressivo comune al romanzo tre-quattrocentesco inglese. Difficile propor-

⁴⁹ Stando alla tesi dottorale di Otto Kunze, la fonte probabile del *Dialogo* in inglese medio è il volgarizzamento antico francese, ma lo studio è decisamente datato e meriterebbe una revisione approfondita; cfr. O. Kunze (Hg.), *Pe desputisoun bitwen þe bodi and þe soule, ein textkritischer Versuch*, Doktorarbeit, Mayer & Müller, Berlin 1892, pp. 3-11.

re delle statistiche come quelle di Wittig, che forse sono poco utili, dal momento che un verso che presenta una formula e un verso che coincide interamente con una formula non sono ragionevolmente considerabili equipollenti, né è misurabile il grado di differenza tra questi o tra formule diverse. Tuttavia, è percepibile in modo abbastanza chiaro che intercorre una certa distanza tra *Horn* e gli altri romanzi, soprattutto quantitativa. D'altro canto, molti dei motivi e diverse formule compaiono almeno una volta nel testo, anche se probabilmente ciò è dovuto al fatto che la storia che presenta notevoli tratti comuni con gli altri romanzi della cosiddetta materia d'Inghilterra e, in misura minore, anche con altre opere afferenti al genere. Certamente non si può dire, sulla base di questi due censimenti, che la formula sia una dominante stilistica di *King Horn*.

Esistono, dunque, delle formule effettivamente impiegate in *Horn* con applicazione reiterata? Diversamente da quanto operato per il *Roman de Horn*, dove si è adottata una soluzione di compromesso censendo le strutture più frequenti secondo lo schema HEAD HEAD HEAD, per *King Horn* può essere produttivo un censimento che operi su schemi anche più ampi, fino a cinque elementi. La ragione di questa estensione nei dati raccolti sta nel fatto che la versione medio inglese, oltre a essere tre volte più breve, presenta riprese formulari che possono arrivare a coprire l'intero verso. Dunque, risulta più economico partire da queste ultime e scendere poi progressivamente di lunghezza, così da scervere tra le forme quelle già incluse in strutture più ampie, tanto più considerando che ci si deve aspettare una presenza sostanziosa di reiterazioni formulari, alla luce delle opinioni correnti nella critica. Cominciando perciò dalle forme a cinque termini, si riporta in *Tab. 4.38* l'elenco delle strutture ripetute nel testo:

Tab. 4.38 - Formulazioni fisse a cinque HEAD
con più di una occorrenza in *King Horn*

	C	L	O
1	(2 occ.) fair + ne + mouen + non + ben	(3 occ.) and + taken + him + bi + the	(3 occ.) and + taken + him + bi + the
2	(2 occ.) bringen + hem + thre + to + deth	(3 occ.) he + loken + on + his + ring	(3 occ.) he + loken + on + his + god
3	(2 occ.) the + se + biginnen + to + flouen	(2 occ.) he + ben + fair + and + ek	(3 occ.) loken + on + his + god + ring
4	(2 occ.) bi + dale + and + bi + doun(e)	(2 occ.) the + se + biginnen + to + flouen	(2 occ.) her(e) + ship + biginnen + to + gliden
5	(2 occ.) comen + out(e) + of + the + bot	(2 occ.) comen + out(e) + of + this + bot	(2 occ.) and + greten + well + the + god
6	(2 occ.) the + king + comen + in + to	(2 occ.) for + horn + ben + fair + and	(2 occ.) Horn + ben + fair + and + riche
7	(2 occ.) king + comen + in + to + hal(le)	(2 occ.) Horn + ben + fair + and + riche	(2 occ.) for + hit + ben + neigh + eve(n)
8	(2 occ.) Horn + ben + fair + and + riche	(2 occ.) the + dai + biginnen + to + springen	(2 occ.) the + dai + biginnen + to + springen
9	(2 occ.) wenden + out(e) + of + min + bour	(2 occ.) with + armes + he + him + shriden	(2 occ.) al + that + ther + ben + inne
10	(2 occ.) and + taken + him + bi + the	(2 occ.) and + thinken + of + Rimenhild + the	(2 occ.) and + thinken + on + Rimenhild + the
11	(2 occ.) king + he + seien + thou + listen	(2 occ.) thinken + of + Rimenhild + the + yong	(2 occ.) thinken + on + Rimenhild + the + yong
12	(2 occ.) a + tale + mid + the + best	(2 occ.) don + him + in + the + wei	(2 occ.) tho + seien + the + king + so
13	(2 occ.) the + light + of + dai + springen		(2 occ.) and + seien + quen(e) + so + dere
14	(2 occ.) and + slen + that + ther + ben		(2 occ.) Horn + ginnen + to + ship + riden
15	(2 occ.) slen + that + ther + ben + inne		(2 occ.) and + his + knight + bi + side
16	(2 occ.) he + loken + on + the + ring		(2 occ.) bi + path + ne + bi + brigge
17	(2 occ.) as + he + ben + of + wit		
18	(2 occ.) don + him + in + the + wei		
19	(2 occ.) the + quen(e) + yede + to + bour		

La prima informazione che affiora da questo censimento, che sostanzialmente copre la misura di un verso, è l'assenza di formule riproposte più di due volte in C, la presenza di sole due strutture ripetute tre volte in OL (la seconda e la terza formula in O corrispondono a due parti della stessa) e il numero relativamente ridotto delle occorrenze, che è massimo in C. Troviamo alcuni dei casi di anafora formulare segnalati sopra, come in O $|bi| + |path| + |ne| + |bi| + |brigge|$, e di *attributa* del protagonista segnalati sopra, come $|Horn| + |ben| + |fair| + |and| + |riche|$ in tutti i testimoni (in L appare con un'aggiunta di $|for|$ a inizio formula). Oltre a queste, almeno tre delle formule trovano riscontro fra quelle segnalate da Baugh e Wittig. Le prime due sono $|the| + |king| + |comen| + |in| + |to| + |hal(le)|$ e $|the| + |quen(e)| + |yede| + |to| + |bour|$, entrambe formule locative che mantengono una struttura costante nel solo C, mentre in OL è unicamente il contenuto a rimanere invariato, non la forma. La terza, dalla fenomenologia simile, è $|the| + |light| + |of| + |dai| + |springen|$, che è simile alle formule legate ad *amorwe(n)* elencate da Baugh e compare però secondo la formulazione di Horn nel solo *Bevis of Hampton* del ms. Auchinleck (v. 3604). Un'espressione interessante nella sua frequenza è $|and| + |taken| + |him| + |bi| + |the|$, presente due volte in C e tre in OL, dove il C 404 «& tok him abute þe swere» viene uniformato alla formula sostituendo *abute* con *bi*. Questo dato è congruente con l'aumento delle occorrenze di $|he| + |loken| + |on| + |his| + |ring|$ e parrebbe indicare, a dispetto del minor numero di formule a cinque termini, una maggiore sensibilità rispetto a questo tipo di ripetizione e a un suo uso secondo modalità più vicine a quanto troviamo nei *romances* che non in altri generi. Infatti, la locuzione $|taken| + |him| + |bi|$ è sostanzialmente assente nella lirica, nelle cronache e nelle agiografie⁵⁰ del *South English Legendary*,

⁵⁰ Fa eccezione, per un'occorrenza, la vita di santa Margherita del ms. Auchinleck; un caso a suo modo peculiare per la mole di ripetizioni formulari presenti in essa e per i contatti espliciti con la tradizione discorsiva in prevalenza romanzesca che si osserva in tutti i testi del codice; rimando a questo proposito

mentre compare in diversi romanzi (*Amis and Amiloun*, v. 1455; *Guy* in distici, vv. 3601 e 5014; *Havelok*, v. 2756; *Sir Gawain and the Carle of Carlisle*, v. 365; *Sowdone of Babylone*, v. 3163; *Tale of Gamelyn*, v. 303; *The Turke and sir Gawain*, v. 298). Più ancora di questa formula, lo sguardo sull'anello e il ricordo di Rimenhild offrono qualche spunto per comprendere una traiettoria stilistica sottesa alle variazioni formulari da C a OL. Infatti, l'espressione compare al culmine di due combattimenti centrali nel romanzo dove la principessa non è presente, ossia nel primo scontro con i saraceni dopo l'investitura di Horn e nello scontro con il pagano uccisore di suo padre, dove dunque l'anello funge da ricordo (infatti Horn *pensa* a Rimenhild nel secondo membro del distico, in entrambe le occorrenze), come pure nello scontro finale con Fikenhild, al cospetto della fanciulla rapita. Si hanno così i vv. 1517-1518 come traditi da OL, in cui Horn guarda l'anello «and Reymyld þe þonge» (lezione di O, ma L aggiunge solo la preposizione on), a differenza di C che mantiene la formula nella sua fissità verbale con *þozte on*. Il caso si fa più interessante, perché di per sé C porta una lezione più mutevole del primo verso della formula rispetto a OL (con l'omissione del pronome personale in C613), che invece danno prova di precisione chirurgica, come mostrato in *Tab. 4.38*. Mi sembra che qui abbiamo due forme della stessa formula, seguendo Duggan una *predicative* (C) e una *descriptive* (OL): in altre parole, quello che avviene in OL è la trasformazione della formula da motivo intra-testuale a repertorio lessicale stabile, da figura di pensiero a collocazione. La lezione di C potrebbe essere leggibile isolatamente come *facilior*, poiché in presenza di Rimenhild il richiamo alla memoria di lei è una superfetazione, dove la potenza evocativa dell'immagine proposta dal distico si impone sulla logica. Tuttavia, osservata nell'insieme, appare piuttosto come la soluzione espressiva anteriore di una diffrazione in presenza, che propone un andamento

ad A.J. Bliss, *The Auchinleck St. Margaret and St. Katherine*, «Notes and Queries», 201 (1956), pp. 186-188.

logico per motivi (simil-orale) a cui subentrano il tempo riflessivo della scrittura, che porta a un'emendazione delle incongruità narrative con l'eliminazione di *bozte on*, e uno svuotamento del motivo, che da immagine icastica passa a formulazione reiterata. È altresì ragionevole interpretare questa traiettoria come impronta dell'orizzonte d'attesa del pubblico, il quale, come nei precedenti due scontri, si aspetta nel terzo e ultimo confronto lo stesso *pattern* anche verbale (non serve ricordare che la stessa fissità connota anche la fiaba popolare). Il distico si fossilizza così nella tradizione discorsiva e nell'immaginario collettivo, secondo un'espressione che diviene compiutamente formulare, mentre la distensione della scrittura offre spazio per osservare e appianare le discrasie tra formula e contesto. In sintesi, i due casi di incremento quantitativo nella frequenza di una formula che oppongono C a OL individuano una traiettoria del testo verso lo stile formulare del romanzo inglese trecentesco.

Passando al censimento delle formule a quattro elementi, si osserva un ampio *plateau* sempre sulle due occorrenze; si confrontino in *Tab. 4.39* le frequenze di formule con tre o più occorrenze. Come si può vedere, alcune locuzioni rappresentano una parte delle espressioni a cinque termini elencate sopra; altre invece ne costituiscono una forma più essenziale, come *|the| + |se| + |biginnen| + |to|*, che infatti in C ha quattro occorrenze. Di questa tabella sono particolarmente interessanti due casi. Il primo è *|among(es)| + |the| + |knight| + |al|*, una formula congruente con i modelli romanzeschi in Baugh e Wittig e che compare, con tre occorrenze, solo nel testimone meno controllato: un ulteriore indizio a supporto della traiettoria stilistica che vede un incremento di formularità nei testimoni più suscettibili di alterazioni, ossia più tardi o copiati da copisti meno vigili. Il secondo invece riguarda il gruppo formato dall'appena menzionato *|the| + |se| + |biginnen| + |to|* assieme a *|her(e)| + |ship| + |biginnen| + |to|* e *|the| + |dai| + |biginnen| + |to|*, tutte forme strutturate secondo determinante o possessivo seguito da sostantivo, verbo e *to*. Compiendo un'indagine sulla distribuzione di frequenza delle locuzioni a

Tab. 4.39 - Formulazioni fisse a quattro HEAD con tre o più occorrenze in *King Horn*

	C	L	O
1	(4 occ.) the + se + biginnen + to	(4 occ.) of + rimenhild + the + yong	(4 occ.) tho + seien + the + king
2	(4 occ.) he + setten + him + on	(3 occ.) ben + fair + and + ek	(3 occ.) bi + the + se + side
3	(3 occ.) bi + the + se + side	(3 occ.) bi + the + se + side	(3 occ.) her(e) + ship + biginnen + to
4	(3 occ.) bi + dale + and + bi	(3 occ.) the + se + biginnen + to	(3 occ.) and + greten + wel + the
5	(3 occ.) wenden + out(e) + of + min	(3 occ.) ne + sen + ich + never	(3 occ.) among(es) + the + knight + al
6	(3 occ.) and + thinken + on + rimenhild	(3 occ.) and + taken + him + bi	(3 occ.) he + setten + him + on
7		(3 occ.) taken + him + bi + the	(3 occ.) and + taken + him + bi
8		(3 occ.) he + loken + on + his	(3 occ.) taken + him + bi + the
9		(3 occ.) loken + on + his + ring	(3 occ.) the + dai + biginnen + to
10		(3 occ.) to + sechen + min + best	(3 occ.) he + loken + on + his
11			(3 occ.) loken + on + his + god
12			(3 occ.) on + his + god + ring
13			(3 occ.) ich + ben + comen + to

quattro termini, si osserva che le strutture *the* + nome + verbo + *to* compaiono numerose volte in tutti e tre i testimoni (quattordici occorrenze in C e H, undici occorrenze in O) e si dividono in due possibili varianti: una forma in cui il nome è monosillabo, il verbo è *biginnen* e *to* introduce un'infinitiva, ed una forma in cui il nome è di lunghezza variabile, ma quasi sempre piano, il verbo è *comen* o *yede* (preterito di *gon*) e *to* introduce un sostantivo. Il dato è interessante perché individua uno schema formulare non presente nella rassegna di Baugh. In particolare, la struttura *big-*

innen to + verbo è relativamente poco frequente in altre opere, tanto più secondo la formula ritmica di *King Horn*. Le occorrenze sono riscontrabili in due tipologie di testo in particolare. Innanzitutto, esse si trovano in alcuni dei testi costituenti il *South English Legendary*: il primo emistichio del v. 64 della *Santa Croce* e il primo emistichio dei vv. 1253, 1680 e 1753 della vita di san Thomas Becket, il secondo emistichio del v. 33 della vita di san Vincenzo, il secondo emistichio del v. 90 della vita di sant'Agata, nel secondo emistichio del v. 295 della vita di santa Maria Egiziaca, v. 186 della vita di san Domenico, il secondo emistichio del v. 69 della vita di san Clemente, il primo emistichio del v. 162 della vita di san Lorenzo, il primo emistichio dei vv. 138 e 168 della vita di san Kenelm, il primo emistichio del v. 71 della vita di san Gregorio, il primo emistichio del v. 14 della vita di san Marco evangelista, il primo emistichio del v. 393 della vita di san Tommaso apostolo, il primo emistichio dei vv. 107 e 426 della vita di san Giovanni apostolo, il primo emistichio dei vv. 268 e 377 della vita di sant'Edmund, il primo emistichio dei vv. 351, 353 e 575 e il secondo emistichio dei vv. 357, 464, 486, 507 della vita di santa Maddalena, il primo emistichio del v. 136 della vita di san Giacomo e infine i vv. 223, 240 e 241 della vita di sant'Alessio; oltre a queste occorrenze, è da segnalare anche il primo emistichio del v. 43 del *Purgatorio di san Patrizio* del ms. Auchinleck. Un uso altrettanto diffuso appare poi in *Bevis of Hampton* (vv. 591, 645, 2250, 3377, 4603), *Havelok the Dane* (vv. 230, 497, 651, 734, 2164, 2203), la versione in inglese medio del *Bel Inconnu* del codice Ashmole 61 (vv. 181, 338, 813, 1884, 1885), *Octavian* (vv. 181, 482, 1030, 1449, 1640), *Richard Coer de Lyon* (vv. 2118, 2319, 2622, 4278, 6030) e *Sir Torrent of Portyngale* (vv. 562, 582, 810, 1860, 2016, 2573), dove tuttavia le formule non mostrano una coesione e compenetrazione paragonabile a quella che si osserva nei testi del *South English Legendary*. Inoltre, alcune delle locuzioni presenti nel *South English Legendary* corrispondono alla lettera alle occorrenze di *King Horn*, come il v. 351 della vita di santa Maddalena, «þe se bi-gan to flowen»,

che coincide con il già citato v. 119 di *Horn*, oppure il v. 136 della vita di san Giacomo, «þe ston bi-gan to wexe», il quale è congruente con O 1452, «þe day by-gan to wexe», così come il v. 223 della vita di sant'Alessio, «whan þis word be-gan to springe», affiancabile a C 1017, «þe word bigan to springe».

Questi dati suggeriscono che ci sia un legame formale (formulare) significativo tra *King Horn* e la tradizione agiografica in inglese medio, slegato da ragioni codicologiche, come indicherebbe la distribuzione delle occorrenze tra i testimoni, con minor frequenza della formula *beginnen to* in O, contenente anche una testimonianza del *South English Legendary*. A tale legame si è già accennato prima parlando dello stile descrittivo in *King Horn*; alla luce di quanto appena detto circa le formule in questa versione, la minor frequenza in O è una conferma ulteriore del progressivo avvicinarsi della tradizione discorsiva al romanzo in relazione alla posizione del testimone più bassa nello stemma. Tuttavia, alla luce dei dati in *Tab. 4.40*, dove sono elencate le forme a tre elementi con più di tre occorrenze, occorre fare un importante distinguo: i numeri mostrano una più alta frequenza di ripetizioni in C, dove compaiono formule ad alta frequenza d'uso che non hanno le stesse occorrenze in OL, come *|in| + |to| + |hal(le), |ful| + |seven| + |yer|* oppure *|bifore(n)| + |the| + |king|*; d'altro canto, le strutture più frequenti di L e O hanno più occorrenze rispetto a quelle di C.

Tab. 4.40 - Formulazioni fisse a tre HEAD
con più di tre occorrenze in *King Horn*

	C	L	O
1	(6 occ.) he + setten + him	(8 occ.) rimenhild + the + yong	(7 occ.) rimenhild + the + yong
2	(5 occ.) the + god + king	(6 occ.) for + he + ben	(5 occ.) bi + the + se
3	(5 occ.) bi + the + se	(5 occ.) ben + fair + and	(5 occ.) he + seien + king
4	(5 occ.) in + to + hal(le)	(5 occ.) bi + the + se	(4 occ.) the + god + king

	C	L	O
5	(5 occ.) for + he + ben	(5 occ.) and + taken + him	(4 occ.) the + se + side
6	(5 occ.) king + he + seien	(4 occ.) the + god + king	(4 occ.) ship + biginnen + to
7	(5 occ.) ne + mouen + he	(4 occ.) the + se + side	(4 occ.) he + setten + him
8	(4 occ.) the + se + side	(4 occ.) to + the + king	(4 occ.) setten + him + on
9	(4 occ.) as + he + ben	(4 occ.) of + rimenhild + the	(4 occ.) and + taken + him
10	(4 occ.) wenden + out(e) + of	(4 occ.) out(e) + of + lond	(4 occ.) seien + king + so
11	(4 occ.) ful + seven + yer		(4 occ.) tho + seien + the
12	(4 occ.) the + se + biginnen		(4 occ.) seien + the + king
13	(4 occ.) se + biginnen + to		
14	(4 occ.) in + to + bour		
15	(4 occ.) setten + him + on		
16	(4 occ.) ich + shulen + the		
17	(4 occ.) bifore(n) + the + king		
18	(4 occ.) biginnen + to + springen		
19	(4 occ.) he + ben + of		
20	(4 occ.) that + ther + ben		
21	(4 occ.) to + the + king		
22	(4 occ.) him + ginnen + to		
23	(4 occ.) horn + ginnen + to		

Il dato parrebbe in contraddizione con quanto appena detto circa il progressivo incremento in formularità di L e O, sia perché C mostra quantitativamente un uso più consistente di ripetizioni degli stessi schemi, sia perché l'ordine $C > L > O$ verrebbe non solo invertito, ma scardinato. Tuttavia, bisogna tenere in conto, come già detto, che il censimento delle forme strutturalmente costanti non coincide *in toto* con le formule impiegate nel testo, ma ne è una selezione indicativa. E allora occorre verificare se le occorrenze formulari a tre termini di schemi che in *Tab. 4.40* appaiono essere proprie del solo C non siano condivise, in forma più eterogenea, anche da OL.

Le costruzioni elencate per il solo C sono quattro: $|he| + |setten| + |him|$, che si è visto sopra essere una delle formule elencate da Wittig; $|in| + |to| + |hal(le)|$, anche questa una formula romanze-sca citata dalla studiosa; $|ful| + |seven| + |yer|$; infine, $|bifore(n)| + |the| + |king|$. Nei primi due casi, è evidente che la formula appare più frequente in C solo per la costanza della struttura, perché tutte le occorrenze di C hanno un corrispondente, con ordine diverso ma stessi termini, in OL. In entrambi i casi si dà un'eccezione, ma giustificabile: per $|he| + |setten| + |him|$, C 757 riporta «to lond he him sette», mentre L e O spostano il verbo *setten* al verso successivo (e peraltro l'occorrenza non rispecchia il motivo come esposto da Wittig); per $|in| + |to| + |hal(le)|$, C 893 riporta «þe king com in to halle», O 934 similmente legge «þe king cam hom to halle» e solo L 907 altera in «þe kyng lette forþ calle», lezione coerente con il verso successivo, forse per evitare la ripetizione con L 903 «ant bringen hom to halle», di poco precedente e proprio del solo L. Anche nel caso di $|bifore(n)| + |the| + |king|$ abbiamo un'eccezione sola, poiché il termine chiave *bifore* si dà in C 456 ma non nei corrispettivi L 460 e O 474, sostituito dai *kinges fet*; tuttavia, il fatto è spiegabile anche qui con la probabile prevalenza topica del verso precedente, coerente in tutti i testimoni, ossia il prostrarsi, espresso in tutti i casi da *falle*, ai piedi del re per fare una richiesta. Dunque, tale motivo (in realtà un'immagine trasversale a epoche e luoghi) è lasciato implicito

in C, favorendo la ripetizione della medesima forma, di contro all'esplicitazione di OL, che scelgono di assecondare lo stereotipo. Ben più interessante l'ultimo caso, ossia $|ful| + |seven| + |yer|$. Questa forma è l'unica delle quattro ad essere davvero specifica di C: escluso il v. 748, le occorrenze di C 96, 918, 1140 hanno una labile corrispondenza in OL, poiché la quantità degli anni cambia sempre e non è mai presente l'aggettivo *ful*. Tuttavia, il dato concorda perfettamente con il quadro delineato nel momento in cui lo si legge alla luce della distribuzione della coppia di termini *ful yere* nel corpus di confronto. Infatti, ad eccezione del v. 816 di *Emaré* («fully seven yere», uguale alla formula in C, anche nella quantità di anni; ma va detto che il numero sette in *Emaré* è impiegato con abbondanza), la compresenza in verso di *ful yer* si dà soltanto, e diffusamente, nei testi cronachistici, dal *Brut* di Layamon, alla *Cronaca* anonima del ms. Auchinleck fino a quella di Harding.⁵¹ La formula, dunque, lega C alla tradizione discorsiva della cronaca, non a quella del romanzo inglese; che O ed L se ne distanzino è congruente con l'accentuarsi del riferimento al vocabolario formulare del *romance*.

Dunque, la maggior quantità in C di locuzioni ugualmente strutturate rispetto a OL non indica una maggior incidenza della formula nello stile di C, tantomeno delle formule afferenti alla tradizione del romanzo in inglese medio. Uno sguardo più approfondito rivela, infatti, che sono comunque L e ancor più O ad attingere al bagaglio delle formule romanzesche. Invece, la maggior reiterazione di strutture indica che C, diversamente da OL, tende a organizzare il discorso secondo moduli ripetuti, ma il cui valore è innanzitutto intra-testuale, coesivo, similmente a quanto visto con le anafore del *Roman de Horn*. In OL, al contrario, si verifica il progressivo coagularsi di motivi intorno a questi

⁵¹ Elenco le occorrenze individuate nel *Brut* e nella *Anonymous Short Chronicle*, i due testi temporalmente più prossimi a *King Horn*: per il *Brut* di Layamon, vv. 1386, 1706, 1862, 1979, 2986, 3126, 3380, 3453, 3520, 5412, 5825, 6701, 15961; per la *Cronaca* del ms. Auchinleck, vv. 492, 506, 590, 892, 988, 1004, 1114, 1254, 1422, 1580, 1980, 2006, 2188, 2302.

moduli ripetuti, cosicché la funzione strutturante inizia a passare in secondo piano rispetto alla funzione referenziale: quelle in OL iniziano a essere formule in senso pieno, espressioni di un vocabolario comune che risponde alle aspettative dell'ascoltatore. È coerente con questo anche la concentrazione quantitativa che si osserva in OL, dove ai *plateaux* di C subentrano poche strutture ripetute, ma con una frequenza di riuso più elevata – emblematico l'epiteto *the yong* per la principessa, approfondito nel capitolo sulle descrizioni. In OL avviene una selezione delle molte strutture reiterate di C e, ciò che sembra provato dai dati, questa selezione coincide con una preferenza per le formule elencate da Wittig e Baugh come tipiche del romanzo inglese tre-quattrocentesco.

Incidentalmente, è da notare come questa interpretazione dei fenomeni di ripetizione in *King Horn* (reiterazione a fini coesivi, che evolve progressivamente, di testimone in testimone, avvicinandosi al tipo della formula) si ponga in parziale alternativa alla lettura che McGillivray dà delle ripetizioni in C come *slip of memory*.⁵² Infatti, la riproposizione di materiale che McGillivray considera lapsus o errore inavvertito credo possa essere intenzionale, coerente con un piano comunicativo ponderato; non sempre, forse, ma comunque in molte più occasioni di quanto ammesso dallo studioso. Se non altro, il dato quantitativo, la massa di ripetizioni di C rende difficile pensare a una trasmissione orale così clamorosamente sbadata come risulterebbe dalla tesi dello *slip of memory*. Inoltre, come si potrà vedere più avanti, un'interpretazione che conceda almeno il beneficio del dubbio circa un significato funzionale della ripetizione in *Horn* si armonizza meglio con il resto delle informazioni ricavabili dallo stile delle tre versioni. Quest'ultima sarà dunque tenuta come direttrice stilistica esistente in *King Horn*; in sede ecdotica, sarebbe invece opportuno valutare caso per caso a quale delle due fenomenolo-

⁵² M. McGillivray, *Memorization in the Transmission of the Middle English Romances*, Garland, New York - London 1990.

gie sia più ragionevolmente riconducibile ciascuna ripetizione, se il lapsus o la reiterazione intenzionale.

È tempo di sintetizzare quanto argomentato circa anafore e formule in *King Horn*. Le anafore interne al verso hanno una frequenza comparabile a quella osservata nel *Roman de Horn*, ma non presentano la stessa varietà di forme, mentre le anafore tra versi distinti sono presenti con una frequenza doppia rispetto alla versione anglonormanna. Inoltre, a differenza di quest'ultima, *King Horn* presenta un numero significativo di anafore, sia interne al verso, sia tra versi distinti, che si ripetono con strutture identiche, formulari. È probabile che derivi anche da tale ricchezza di anafore e ancor più di anafore formulari l'idea di *King Horn* come di un testo stilisticamente dominato da formule; soprattutto, è da questo riuso di strutture anaforiche che deriva anche l'idea di una *ballad-like quality* del romanzo, accennata da Loomis, Ganim e Bradbury. La ballata profana non offre però un tipo di anafore congruente con quelle di *Horn*, o almeno non tanto corrispondente quanto le anafore ritrovabili nell'innologia e nella lirica religiosa del sec. XIII, il che collima con ciò che si è detto a proposito delle descrizioni sul legame tra *King Horn* e letteratura inglese a tema sacro.

L'indagine delle strutture formulari di *King Horn* dà prova ulteriore che è probabilmente l'elemento anaforico ad aver suggerito che le formule fossero una dominante stilistica di questa versione. L'indagine conferma infatti la lettura di Wittig, che aveva trovato in *King Horn* una bassa percentuale di formule e così anche le formule identificate da Baugh sono poco impiegate nel testo, mentre le anafore formulari ritrovate sembrano specifiche di *Horn*, o comunque poco impiegate nella letteratura coeva in inglese medio. Vi è dunque, tra *Horn* e gli altri romanzi, una certa distanza, soprattutto quantitativa, ma tale da escludere che la formula romanzesca sia la dominante stilistica di *King Horn*. Formule e strutture formulari sono presenti; ma non necessariamente e innanzitutto correlabili alla tradizione discorsiva dei *romance* trecenteschi. Due espressioni formulari in particolare suggerisco-

no che ci sia un legame formale di *King Horn* con l'agiografia e con la cronaca. Da una parte, la formula *beginnen to* è particolarmente frequente nel *South English Legendary* e la minor frequenza della formula in O, che compare in un manoscritto agiografico quale è il ms. Laud misc. 108, suggerisce che la vicinanza non sia dovuta a un'approssimazione tarda contestuale. Dall'altra, la compresenza in verso di *ful yer* si trova diffusa solo in testi cronachistici medio inglesi, precedenti e successivi a *Horn*, così che la formula, dunque, lega il testimone C alla tradizione discorsiva della cronaca, non a quella del romanzo inglese.

E si giunge così al terzo fenomeno stilistico messo in luce dall'indagine su anafore e formule: il progressivo avvicinamento dei testimoni al gusto formulare romanzesco secondo la linea $C > L > O$. Infatti, la distribuzione di frequenza di queste ultime formule citate cala seguendo tale progressione; la stessa segna l'ordine dei testimoni in cui sempre più l'inizio dei versi tende a essere occupato da pronomi e congiunzioni, mentre prima i sostantivi svolgono un ruolo maggiore (fa eccezione il nome di *Horn* che, coerentemente con l'assoluta priorità del protagonista nel romanzo, ha un picco di frequenza tutto suo); così si osserva in OL l'evolvere di formule come *he lokede his ringe* da motivo intra-testuale a *predicative formula* (ed è congruente con la traiettoria delineata che nella diffrazione L sembri più fedele a C di O per la presenza della preposizione *on* nel secondo distico, possibile reminiscenza di *þozte on*). L'ultimo dato a riprova di questo mutamento progressivo proviene dai semplici numeri: la maggior quantità di espressioni ripetute identiche nella forma, unita a una bassa frequenza di ripetizione, suggerisce che in C anafore e formule abbiano una funzione strutturante di richiamo e convergano in uno stilema che riguarda l'articolazione del discorso poetico. O e L, invece, operano un progressivo spostamento dalla funzione strutturante a una funzione referenziale, riferita precisamente alla tradizione discorsiva del romanzo in inglese medio: meno strutture ripetute (per i gruppi a cinque e tre elementi), ma a più alte frequenze. Il fatto poi che in L si osservi una generale minor

frequenza della ripetizione può forse essere dovuto al fatto, su cui la critica concorda unanime, che l'*Harley scribe* fosse copista particolarmente avvertito. Su questo discorso quantitativo si ritornerà dopo aver indagato anche le formule di *Horn Child*; per intanto, basti la conclusione provvisoria che, se è in certa misura vero che per OL la formula romanzesca è una dominante stilistica, almeno parimenti all'anafora, è più corretto per C parlare di stilema della ripetizione, senza che la formula, come definita sopra, svolga un ruolo di primo piano.

Infine, va segnalato che l'indagine su anafore e formule ha offerto qualche elemento in più circa il metro di *King Horn*, ma non soluzioni. La frequenza di anafore tra versi iniziali dei distici è un indizio coerente con la tesi che i versi potessero in realtà essere concepiti come emistichi, ma i dati quantitativi correlati sono contraddittori, così che non è possibile sciogliere il nodo con certezza. Tuttavia, anche in questo aspetto O mostra una sua peculiarità: infatti, il testimone che presenta la disposizione dei versi su righe distinte è anche quello con il minor numero di anafore tra membri iniziali dei distici. A ciò si lega anche il fatto che O sia l'unico dei testimoni in cui si ritrovano squilibri metrici, con tre casi in cui un distico manca del secondo membro; una caratteristica, quest'ultima, che è condivisa anche da *Havelok the Dane*, il cui testimone chiave è sempre nel ms. Laud misc. 108. Inoltre, O è anche il testimone che segna meno paragrafi, e i paragrafi indicati non mostrano una logica performativa come appare in L. Questi dati convergono nel suggerire che O sia l'esito di un processo di copiatura che non ha coinvolto l'oralità, almeno nel rapporto tra O e la sua fonte diretta. Questa conclusione è sorprendente se posta a fianco del più spiccato senso della formula di cui O dà prova rispetto a CL: il testimone più prossimo agli usi formulari del romanzo inglese, quegli usi che la critica ha spesso associato con l'oralità, è anche il testimone che con più probabilità è l'esito di una trasmissione scritta. Questa contraddizione conferma le cautele che occorre avere circa il legame tra letteratura orale e formula.

4.4. *Fenomeni anaforici e formule in Horn Childe*

Per quanto riguarda le ripetizioni in *Horn Childe*, l'unica analisi in proposito è quella di Jakob Caro: come per gli studi sullo stile di *King Horn*, lo studioso non si sofferma sul caso specifico delle anafore, offrendo solo una lista, importante, di formule. Anche in questo caso, perciò, l'indagine sui costrutti anaforici parte sostanzialmente da zero.

Seguendo il procedimento adottato per le altre due versioni, inizio elencando le anafore interne al verso individuabili in *Horn Childe* (corrispondente al contenuto di *Tab. 4.41*):

- 92 He 3af to squier & to kni3t
 93 To seriaunt & to swayn
 305 Sche was a feir may & a schene
 309 Bi day no bi ni3t
 746 Wiþ windes & wiþ watres bett
 770 Bleþeli he seyð fi3t he wald
 962 Þe bord was sett þe cloþ was layd
 964 Þe trompes 3ede þe glewemen pleyd
 1032 Bitvene þe day & þe ni3t
 1052 Sett wiþ pekok & wiþ swan
 1062 In hert no in þou3t
 1126 Wiþ erl baroun & wiþ swain

Il numero di occorrenze è identico a quanto osservato nel testimone *C* della prima versione inglese; il valore percentuale si avvicina alla media dei testimoni di *King Horn*. Il fatto che le anafore, o quantomeno le anafore coincidenti con collocazioni, siano un dato recepito dal copista ⁵³ è suggerito anche qui dalla *scriptio continua* coerente tra i due membri dell'anafora ai vv. 305 (<afeir may & aschene>) e 309 (<biday no bini3t>). Probabilmente non è un caso che ad essere evidenziate così siano due anafore vicine, considerata l'identità strutturale che in più casi si osserva tra anafore conseguenti (vv. 92-93, vv. 962-964 e

⁵³ Che l'estensore del *codex unicus* fosse sensibile alle collocazioni è verificabile guardando alle dittologie, che mostrano in tutti i testi copiati dal copista I un uso costante della nota tironiana a indicare la congiunzione copulativa.

anche, per quanto a maggiore distanza, ai vv. 1032-1052). Questa ripetizione del modulo in prossimità introduce una certa coesione nel testo nel caso dei vv. 92-93 e 962-964, ma sembra anche l'indulgere su una formulazione sentita come efficace; in questo, *Horn Childe* è molto più *ballad-like* di *King Horn*. Soprattutto, è da notare che lo stesso fenomeno si dà nei testimoni O e L di *King Horn*, e non in C, ossia i testimoni del primo *Horn* inglese che più si approssimano allo stile formulare romanzesco. A differenza di *King Horn*, non si trovano in *Horn Childe* anafore impiegate più di una volta, tranne la collocazione facile *bi day no bi nigt* che riappare come *þe day & þe nigt*, dunque con il medesimo elemento formulare, ma diversa testa preposizionale e congiunzione interposta tra i membri. Si è già detto parlando di *King Horn* come questa collocazione compaia in tutta la letteratura in inglese medio, attraversando ogni genere e dunque qui la ripetizione non risulta essere utile a stabilire l'identità stilistica di *Horn Childe*. Inoltre, si osserva una varietà nel tipo di anafore di poco maggiore rispetto a *King Horn*, dato che, oltre ad anafore che occupano l'intero verso e anafore precedute o seguite da un elemento estraneo, si trovano pure anafore con anastrofe: sono i vv. 305 e 770, per ragioni di rima, anche se questo crea una simmetria forte nel v. 770. Oltre a queste, un tipo di anafora si distingue sul piano semantico, ossia l'insieme di anafore con code antitetiche (vv. 92, 93, 309, 1062 e 1126), che possono essere avvicinate alle formule antitetiche individuate da Jakob Caro.⁵⁴ Diverse delle anafore toccano motivi o formule elencati sopra, come la già citata *þe day & þe nigt*, oppure le anafore dei vv. 92, 93 e 305, in proporzione un numero maggiore rispetto a quelle di *King Horn* osservate in *Tab. 4.26*.

Passando a considerare le anafore tra versi distinti contigui, a distanza di due versi o a distanza di tre versi (*Tab. 4.42*), si contano quattro anafore tra versi contigui, cinque anafore distanti

⁵⁴ J. Caro, *Kleine Publikationen aus der Auchinleck-Hs. X. Horn Childe and Maiden Rimmild*, «Englische Studien», 12 (1889), p. 347.

due versi e due anafore distanti quattro versi. Questo fatto è coerente con quanto già detto parlando di *King Horn*: nei romanzi in inglese medio le anafore sono relativamente poco frequenti e *Horn Childe* si inserisce pienamente in questa tendenza. Tuttavia, spicca il novero delle anafore a distanza di tre versi, ben nove. Il dato acquista significato alla luce delle considerazioni sull'ipotetico valore strutturale delle quattro terzine da cui è formata la *tail-rhyme stanza*: di queste anafore, sei (ossia quelle tra vv. 190 e 193, 295 e 298, 571 e 574, 583 e 586, 1009 e 1012, 1051 e 1054) si trovano tra versi in inizio terzina, le restanti tre fra versi centrali della terzina. Questo suggerisce, anzitutto, che in *Horn Childe* le anafore sembrano individuare punti metricamente salienti del testo, come nelle altre due versioni, dove le figure adempiono allo scopo di rendere coeso il discorso o di articolarlo (come evidente nelle costruzioni parallele delle terzine dei vv. 571-573 e 574-576, oppure quelle dei vv. 583-585 e 586-588). Tale funzione è svolta però anche a diverse distanze: tra versi contigui, l'anafora che lega i vv. 276 e 277 genera coesione tra due strofe, mentre i vv. 719-720 e 739-740 articolano anaforicamente il discorso in due membri; tra le due anafore distanti quattro versi, che instaurano una relazione fra terzine simile a quella osservata tra le anafore distanti tre versi, ma con l'aggiunta di un effetto chiastico (particolarmente evidente comparando le terzine i vv. 217-229 e 220-222). Si tratta ad ogni modo di un numero molto ridotto di occorrenze, coerente con i dati degli altri romanzi in *tail-rhyme stanza*. Soprattutto, la funzione coesiva fra le terzine che compongono la strofa in distici caudati si riscontra anche in molti altri romanzi strofici in inglese medio (citando alcuni esempi, nel *Duke Roland and Sir Otuel of Spain*, in *Emaré*, nell'*Earl of Tolous*, in *Octavian*, nel *Sir Amadace* o nel *Guy of Warwick* strofico),⁵⁵

⁵⁵ I versi relativi sono: per il *Duke Roland and Sir Otuel of Spain*, vv. 106-109, 189-192, 227-230, 353-356, 416-419, 547-550, 570-573, 694-697, 743-746, 1045-1048; per *Emaré*, vv. 9-12, 52-55, 170-173, 211-214, 217-220, 331-334, 337-340, 346-349, 400-403, 442-445, 523-526, 528-531, 589-592, 823-826, 889-892, 901-904; per l'*Erle of Tolous*, vv. 103-106, 177-180,

anche con maggiore frequenza. Questo conferma l'importanza della terzina nel sistema della *tail-rhyme stanza* e il suo valore di unità metrico-discorsiva distinta.

L'identità metrica di *Horn Childe* è più chiara rispetto al caso di *King Horn*. Tuttavia, tenendo conto di quest'ultima considerazione, nel volgere l'attenzione ai fenomeni anaforici in inizio verso può essere opportuno compiere un triplice censimento: isolare prima i versi in inizio stanza, quindi guardare i versi in inizio terzina e infine censire l'insieme di tutti i versi.

Si considerino la distribuzione di frequenza dei primi due termini in incipit di strofa, la distribuzione di frequenza dei primi due termini in inizio terzina e la distribuzione di frequenza dei due termini in inizio verso, presi singolarmente e combinati, censendo l'insieme di tutti i versi di *Horn Childe* (sono le *Tabb.* 4.43, 4.44, 4.45).

Spicca, rispetto al *Roman de Horn*, la varietà di incipit di strofa: solo ventiquattro strofe su novantasei (un quarto del totale) presentano le stesse due parole di apertura. D'altra parte, vi è una coincidenza con la versione anglonormanna sul tipo di attacco delle strofe, dove si privilegiano chiaramente gli attori della vicenda, così come a inizio paragrafo in *King Horn*. Inoltre, la pre-

256-259, 368-371, 373-376, 456-459, 558-561-564, 623-626, 946-949, 985-988, 1015-1018, 1024-1027, 1036-1039, 1129-1132; per *Octavian*, vv. 54-57, 211-214, 277-280, 514-517, 661-664, 670-673, 781-784, 940-943, 1032-1035, 1046-1049, 1065-1068, 1307-1310, 1354-1357, 1383-1386, 1515-1518, 1595-1598, 1606-1609, 1677-1680, 1835-1838; per *Sir Amadace*, vv. 106-109, 115-118, 127-130, 207-210, 239-242, 261-264, 275-278-281, 341-344, 461-464, 513-516, 726-729; per il *Guy of Warwick* strofico, vv. 6941-6944, 7113-7117, 7369-7372, 7373-7376, 7377-7380, 7408-7411, 7422-7425, 7426-7429, 7457-7460, 7591-7594, 7668-7671, 7689-7692, 7758-7761, 7760-7763, 7842-7845, 7857-7860, 7954-7957, 7969-7972, 8067-8070, 8069-8072, 8165-8168, 8229-8232, 8337-8340, 8395-8398, 8449-8452, 8653-8656, 8726-8729, 8807-8810, 8855-8858, 8958-8961, 8996-8999, 9015-9018, 9116-9119, 9192-9195-9198, 9251-9254-9257, 9321-9324, 9366-9369, 9367-9370, 9548-9551, 9566-9569, 9594-9597, 9602-9605, 9762-9765, 9878-9881, 9892-9895, 9937-9940, 9956-9959, 10040-10043, 10135-10138, 10279-10282-10285, 10305-10308, 10338-10341, 10452-10455, 10474-10477.

senza del nome dell'eroe in *Horn Childe* è congruente con la distribuzione a inizio lassa nel *Roman de Horn*. Allo stesso tempo, la differenza tra le combinazioni più frequenti in apertura di strofa e in apertura di verso è perspicua, ma i singoli elementi più frequenti tendono a corrispondere fra i tre diversi censimenti molto più di quanto si è visto tra paragrafi e versi tutti in *King Horn* o tra inizio lasse e versi tutti nel *Roman de Horn*. Questo suggerisce una maggior omogeneità formale del testo che cancella le differenze di natura funzionale, non applicando cioè alcuna enfasi stilistica negli incipit narrativamente o metricamente rilevanti.

In seconda battuta, la distribuzione di frequenza ottenuta censendo gli elementi in prima posizione di tutti i versi presenta, come in *King Horn*, un primato di *and* e delle forme deittiche *the*, *to*, *that*, *he*, coerente anche con i dati mostrati tendenzialmente dagli altri testi usati come gruppo di controllo per *King Horn*. Comparando i dati di *Horn Childe* con i dati di *Tab. 4.34* (riguardanti gli incipit di verso dei dodici testi selezionati dal corpus in inglese medio, impiegati prima analizzando *King Horn*), una congruenza significativa tra *Horn Childe* e i romanzi trecenteschi censiti è nella frequenza della combinazione $|and| + |seien|$ (*and seide* nel corpus), ai primi posti per frequenza d'uso sia in *Guy of Warwick*, sia nell'*Arthur & Merlin*, sia nel *Sir Tristrem*, sia, in misura minore, nel *Sir Orfeo*. Un altro incipit che appare frequentemente solo nei romanzi, oltre che in *Horn Childe*, è $|for| + |to|$,⁵⁶ con diciassette occorrenze nel *Bevis of Hampton* del ms. Auchinleck, dieci nella parte strofica del *Guy of Warwick* e quarantacinque in *Arthur & Merlin*. Allargando all'intero corpus l'indagine di *for to* in apertura di verso, il dato è verificato: nessuna lirica, nessuna agiografia, nessuna cronaca. Solo nei romanzi, di qualunque periodo e manoscritto. In tal senso, è significativo che in nessuno dei testimoni di *King Horn* la combinazione sia frequen-

⁵⁶ Da notare che, in *Horn Childe*, sono particolarmente numerose le occorrenze di $|for| + |to| + \text{verbo}$, ben diciotto: vv. 41, 60, 110, 144, 204, 252, 267, 317, 338, 519, 537, 659, 728, 801, 842, 954. 983, 1019.

te: anche in questo tratto, *Horn Childe* si mostra stilisticamente più prossimo alla tradizione discorsiva del romanzo rispetto alla precedente versione inglese. Un'ultima espressione facile a censirsi e che mostra aggregati significativi è *|thou| + |shulen|*, nella forma *thou shalt*; relativamente rara in apertura di verso, ma che si trova con frequenze paragonabili a *Horn Childe* nel solo *Sir Degrevant* (dieci occorrenze, ai vv. 187, 594, 750, 753, 758, 883, 919, 938, 1230, 1531); gli altri testi che presentano questa combinazione in apertura di verso sono tutti romanzi, eccetto la vita di San Tommaso apostolo e il *Descensus* del ms. Harley 2253 *Alle herkneth to me nou*. Ad ogni modo, in paragone con le altre due versioni, non si può dire che l'anafora rivesta un ruolo stilistico di rilievo in *Horn Childe*, anzi: poche ripetizioni, in linea con gli altri romanzi in inglese medio. *Horn Childe* manifesta in questo uno stile molto più prototipico di *King Horn*, dando un senso più profondo al giudizio di Jakob Caro per cui *Horn Childe* sarebbe «fast nirgends originell».

Passando alle formule, è ragionevole verificare anche per *Horn Childe* la presenza o meno delle espressioni individuate da Wittig e Baugh, ma in questo caso il confronto può giovare soprattutto della lista stilata da Caro,⁵⁷ tenendo conto che lo studioso non esplicita quelle formule che dichiara essere presenti anche in *Sir Tristrem* e *Amis and Amiloun* e rimanda per esse alle edizioni di Kölbing.⁵⁸ Kölbing è meno sistematico nella sua esposizione rispetto a Caro, limitandosi a elencare i versi che riportano una formula, senza offrirne una categorizzazione; raggruppando le occorrenze in unità formulari, si nota che esse rientrano tutte nelle casistiche offerte da Wittig e Baugh, così che queste ultime risultano essere un complemento di repertorio sufficiente per l'in-

⁵⁷ J. Caro, *Kleine Publikationen aus der Auchinleck-Hs.*, pp. 345-350.

⁵⁸ E. Kölbing (Hg.), *Sir Tristrem / mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar*, Henninger, Heilbronn 1882, pp. lxxix-lxxxvi; Id. (Hg.), *Amis and Amiloun: zugleich mit der altfranzösischen Quelle*, Henninger, Heilbronn 1884, pp. xxxvii-xlii.

dagine. Le formule nello studio di Caro, come si è detto sopra, sono numerose, le singole occorrenze sono incasellate in una tassonomia e si cerca di verificare l'esistenza di casi congruenti in altri romanzi al fine di dimostrare la presenza di una tradizione discorsiva romanzesca in *Horn Childe*. Tuttavia, al netto di questi pregi non indifferenti, si tratta ancora di un mero elenco privo di analisi. Inoltre, bisogna dire che il raffronto di Caro tra le formule di *Horn Childe* e gli altri romanzi in inglese medio mostra una grave mancanza, poiché non è mai considerato nessuno dei testimoni di *King Horn*. Avendo ora la possibilità di compiere agilmente censimenti completi su un corpus di testi anche più ampio di quello interrogato da Caro, è possibile sviluppare il suo elenco e svolgere considerazioni più esaustive e interpretazioni più specifiche rispetto a una generica appartenenza al vocabolario romanzesco. Come si è detto, Caro raggruppa le formule da lui segnalate in diverse categorie. La prima di queste è l'insieme di allocuzioni rivolte all'ascoltatore, dove però compare solo il v. 2 «herken & 3e may here» (né sono presenti altre occorrenze di *herken* nel testo); l'appello all'uditorio è una costante trasversale ai generi e alle lingue, sicuramente frequente nei romanzi,⁵⁹ di cui alcuni esempi sono citati da Caro, ed è una delle tipiche espressioni con cui si è voluto asseverare la composizione orale di questi testi. Allo stesso tempo, è però ancora più frequente la formula riferentesi a un'ipotetica fonte scritta, esemplificata dal v. 276 «in bok þus rede we», ma presente anche ai vv. 277 (dove crea un nesso da *coblas capfinidas* con la strofa precedente), 468 e 1119: questo pare essere un segno di come l'avallo fornito

⁵⁹ È interessante notare, a questo proposito, che un codice agiografico come il ms. Laud misc. 108 non presenta vite di santi in cui *herken* compaia, mentre la vita di santa Caterina (v. 3) e il *Purgatorio di san Patrizio* (v. 946) nel ms. Auchinleck, un manoscritto dominato da romanzi, impiegano questa formula allocutiva, in un caso rivolta verso l'uditorio, nell'altro verso il santo (ma è leggibile anche come un gioco di specchi per rivolgersi al pubblico). Un segno di come questa formula fosse associata innanzitutto alla tradizione discorsiva dei romanzi e del ms. Auchinleck.

dall'*auctoritas* della scrittura sopravvanzì negli interessi di *Horn Childe* la sollecitazione del pubblico, notevole perché la parola *bok* è totalmente assente da *King Horn*, così come il verbo *reden* nell'accezione di 'leggere'. Coerenti con questa priorità sono le formule che veicolano conferme sull'attendibilità del narratore o di un personaggio che riporta un'informazione: quella individuata da Caro in *Horn Childe* sarebbe *in herd is nouȝt to hide*, presente ai vv. 39, 57, 189, 396, 669, 729. Questa espressione è particolarmente interessante, per più ragioni, e merita un'attenzione specifica. Si tratta infatti di una delle formule a struttura fissa più frequenti in questa versione, di lunghezza pari a un verso e sempre posizionata in chiusura di terzina. Riporto le occorrenze ciascuna all'interno della propria terzina (o coppia di terzine laddove utile):

- 37 Arlaund þat al þewes couþe
Boþe bi norþ et bi souþe
In herd is nouȝt to hide
- 40 On hunting was him most couþe
For to blowe an horn wiþ mouþe
42 & houndes lede biside
- 55 Schepe & nete to schip þai brouȝt
& al þat þai haue mouȝt
57 In herd is nouȝt to hide
- 187 Riȝt in alitel stounde
Sexti þousand were layd to grounde
189 In herd is nouȝt to hide
- 394 What þat euer be wiþ me
395 Horn at þi wille schal it be
396 In herd is nouȝt to hide
- 664 He iusted al þat seuen niȝt
665 Eueriday wiþ sundri kniȝt
He gat þe fairest pride
þe eiȝtenday wiþ elidan
& wan her stedes euerilkan
669 In herd is nouȝt to hide

- 724 Hour king haþ boden him gold & fe
 725 Wiþ þat he wil wiþ him be
 At þis ich nede
 & horn ful trewely haþ him hiȝt
 For to stond in stede of kniȝt
 729 In herd is nouȝt to hide

La prima idea che spontaneamente sorge vedendo questa espressione collocata nel suo contesto è che si tratti di una zeppa: una formula tra quelle che Duggan chiama *descriptive formulas*, priva di un significato rilevante, sufficientemente generica da accordarsi a contesti diversi così da garantire un ampio margine di riuso; al contempo, come formula asseverativa essa viene impiegata sia in situazioni in cui effettivamente l'informazione che si vuole veicolare è iperbolica e dunque poco credibile, sia in casi che non necessitano riaffermazioni di autorevolezza (sono i vv. 57 e 729). Tuttavia, il significato dell'espressione, che potrebbe tradursi con 'non bisogna nascondere la verità che si ha da dire', è espresso con una metafora, ossia una figura di pensiero, il che, se si confronta con le altre formule già menzionate, è un caso alquanto eccezionale. Infatti, le formule tendenzialmente esprimono la loro dimensione retorica nella reiterazione, al massimo aggiungendo altre figure di ripetizione come la dittologia (sul tipo *day and night*), mentre gli usi metaforici, per quanto non assenti, sono più tipici di espressioni gnomico-sapientziali, sia popolari che colte, dove si condensa tutta la saggezza in un rapido aforisma; coerente con lo stile della massima è anche il carattere esortativo di *in herd is nouȝt to hide*. Il dato interessante è l'insieme di testi che impiegano quest'espressione: mentre il contenuto si trova espresso in vari modi (alcuni elencati da Caro, come *withouten lesing*), la formula che si trova in *Horn Childe* compare solo in altri tre dei testi del ms. Auchinleck (nella parte strofica del *Guy of Warwick*, v. 7160, nell'*Amis and Amiloun*, v. 449, e nel *Purgatorio di san Patrizio*, v. 418) e in un solo romanzo tardo come il *Sir Degrevant*, il cui testimone più antico è il ms. 91 della Cathedral Library di Lincoln copiato da Robert Thornton.

Il sospetto è che ci sia un legame geografico-linguistico dietro questo insieme, considerato sia quanto detto sulla lingua di *Horn Childe* e i suoi legami con i dialetti settentrionali, sia il fatto che tutti e tre i testi del ms. Auchinleck sono stati trascritti dal copista 1 come *Horn Childe*, sia che Thornton proveniva dallo Yorkshire;⁶⁰ in altre parole, non stupirebbe che la formula ricalcasse un'espressione tipica delle aree centro-settentrionali. Tuttavia, se per la lingua di *Guy* abbiamo un contributo relativamente recente di Alison Wiggins,⁶¹ non si trovano ancora studi su quanto la lingua del testo copiato sia distante da quella del copista per *Amis and Amiloun* e il *Purgatorio*.⁶² Rimane dunque la possibilità, da verificarsi, di identificare in *herd is nouzt to hide* come formula localmente connotata, al pari di quanto visto prima per *en nul sen* e altre espressioni nel *Roman de Horn*.

Tornando alle altre formule elencate da Caro, troviamo ditto-logie di termini antitetici, ma in realtà si tratta di collocazioni che denotano ampiezza spaziale e temporale, già menzionate da Wittig: *fer and nere* (vv. 17 e 294), *bi norþ and bi souþe* (v. 38), *est and west* (v. 1121), *day and night* (estremamente diffusa: vv. 59, 160, 238, 250, 309, 604, 704, 1032) e *to wite and nouzt to wene* (v. 432, probabilmente derivata da *Sir Tristrem*, dove la medesima formula, lunga un verso, ricorre uguale a v. 2224, e i due termini *witen* e *wenen* si trovano insieme ai vv. 1207, 1401 e 1953, con una frequenza rara anche nei romanzi). Esclusa l'ultima, le altre formule sono ampiamente diffuse e poco identificative.

⁶⁰ J.J. Thompson, *Collecting Middle English romances and some related book-production activities in the later Middle Ages*, in M. Mills - J. Fellows - C.M. Meale (eds.), *Romance in Medieval England*, D.S. Brewer, Cambridge 1991, pp. 17-38.

⁶¹ A. Wiggins, *Guy of Warwick in Warwick?: Reconsidering the Dialect Evidence*, «English Studies», 84, n. 3 (2003), pp. 219-230.

⁶² M. Leach (ed.), *Amis and Amiloun*, Oxford University Press for the Early English Text Society, London 1960²; R. Easting (ed.), *St Patrick's Purgatory*, Oxford University Press for the Early English Text Society, Oxford 1991, pp. xxiii-xxv. Easting offre alcuni spunti di interesse linguistico alle pagine indicate, ma considera quasi esclusivamente le parole in rima.

Caro elenca poi un certo numero di espressioni d'ambito bellico, e, come opportuno aspettarsi visto il numero di motivi e formule di questo genere segnalate da Baugh, la lista di occorrenze formulari in questo ambito è lunga. Di conseguenza, è opportuno distinguere in due categorie: da una parte, le formule più vicine al modello *predicative*, ossia slegate da una ripetizione vincolata della medesima locuzione; dall'altra, le formule che si ripetono identiche in più punti del romanzo, occupando tendenzialmente un intero verso. Al primo gruppo appartengono formule in genere allitteranti come quelle dei vv. 902 e 1072 centrate sulla compresenza di trombe e tamburi, sul modello «wip tabournes bete & trumpes blewe»; *to fell in fight* (vv. 72 e 177); «al were þai redi boun» (dove chiaramente i termini chiave sono *redi* e *boun*), presente ai vv. 63, 691 e 1069; la co-occorrenza di *bat-ayl* e *|biden|* o *|abiden|*⁶³ oppure, l'armarsi *wip scheld and spere*, come ai vv. 52 e 195, a cui si può associare pure il v. 775 con «wip speres scharp et swerdes gode». Queste ultime si distinguono però dalla formula *wip spere oloft and gomfaynoun*, più vicina al modello *descriptive* e che occupa identica i vv. 773 e 1070. Se, infatti, tutte le formule belliche precedenti hanno notevole diffusione, questa appare solo in *Reinbroun* (v. 486, «wip spere and gounfanoun») e in nessun altro dei testi del corpus di confronto, a differenza delle altre occorrenze finora citate, estre-

⁶³ Questa formula mostra di essere particolarmente diffusa fra i testi del ms. Auchinleck: *Amis and Amiloun*, v. 884, *Guy of Warwick*, v. 2223, *Otuel a knigt*, vv. 690, 714, 750, 1452, *Bevis of Hampton*, v. 3953, *Sir Tristrem*, v. 1445, l'*Anonymous Short English Metrical Chronicle*, v. 2116; fuori dal ms. Auchinleck, è presente solo nel *Sultan of Babylon*, v. 1146, e in *Richard Coer de Lyon*, vv. 4478, 5617 e 5660. Tuttavia, essendo una formula molto legata al contesto narrativo (non tutti i romanzi raccontano di battaglie che possono essere attese), le valutazioni sulla sua diffusione sono necessariamente poco indicative circa la tradizione formulare romanzesca. Lo stesso discorso vale per la formula *trompes and tabournes*, che di fatto è presente su un unico verso in una sola occorrenza nel *Bevis of Hampton*, v. 383. Pare comunque che si possa stabilire una maggior consonanza di *Horn Childe* con l'insieme testuale del ms. Auchinleck.

mamente diffuse; si tratta dunque di una formula peculiare di *Horn Childe*, per quanto la sostanza della locuzione sia diffusa in tutti i romanzi coevi e successivi. Un'altra formula estremamente diffusa e già menzionata parlando di descrizioni è *brinie bright*, che appare per tre volte (vv. 64, 98, 143) inclusa nella più ampia locuzione *wiþ helme on heued & brini brizt*; anche qui una formula che si ripete uguale occupando un intero verso. Un'altra formula reiterata e lunga un verso è *wiþ kniztes stiþe on stede* (vv. 255, 690, 1095 e 1125): anche questa, come *to wite and nouzt to wene*, è possibilmente mutuata da *Sir Tristrem*, l'unico altro romanzo a presentarne due occorrenze ai vv. 67 e 3014 identiche a quelle di *Horn Childe* (un'altra occorrenza è nel *Guy* strofico, v. 7997).

Caro enumera poi due espressioni d'ambito amoroso con una certa consistenza strutturale: vv. 352, 412, 534, 580, *for the love of me o þe*, che in questo caso è una formula trasversale a diversi generi (presente sia in agiografie, sia in testi lirici, sia in romanzi, tra i quali *King Horn*, vv. 563, 575 e 1212, con riverberi perfino nella cronaca); vv. 837, 993, *lay his o hir hert ful nere*, che invece è estremamente rara, presente solo nel *Sir Amadace*, v. 321, e nel *Gast of Gy*, v. 825. Un'altra formula a struttura fissa con una certa frequenza, relativa al motivo della promessa, è *wel o ful trewely haþ him hizt* (vv. 418, 442, 475, 727 e 910, meno convincente l'idea di associare al concetto di formula l'espressione *treuþe plizt*), il cui primo interesse è nella formulazione reiterata, che non compare uguale in nessun altro romanzo, ma ha due occorrenze che vi si avvicinano in *Athelston*, v. 311, e *Sir Degrevant*, v. 478. Tra le espressioni di ingiuria e ringraziamento segnalate da Caro, *dapet who hem bimene* del v. 234 appare essere tipica del ms. Auchinleck, essendo presente solo in testi del corpus tratti dal manoscritto,⁶⁴ mentre *God o Crist spede* (vv. 411, 544, 900 e

⁶⁴ I testi che presentano occorrenze di *dapet* sono il *Peniworþ of Witt*, v. 217, *Amis and Amiloun*, v. 1517, *Sir Tristrem*, vv. 1875 e 3318, e la *Despu-teisoun*, v. 127.

1128) è più tipica di un vocabolario d'uso parlato che non di una tradizione discorsiva letteraria e infatti è diffusa in testi afferenti a ogni genere nella produzione medio inglese coeva. Un simile discorso può essere fatto per le espressioni di dolore: da una parte, la formula *ful* o *wel wo* dei vv. 193 e 913, pur appearing in altri romanzi successivi e precedenti (il *Roland and Otuel*, due occorrenze in *Havelok the Dane* e soprattutto due occorrenze in *King Horn*, vv. 52 e C 429) e in alcune agiografie (le vite di san Thomas di Canterbury, san Bartolomeo, sant'Edmund il confessore e sant'Alessio), ha una diffusione massiccia nei testi del ms. Auchinleck,⁶⁵ così che si può anche in questo caso individuare un apice di popolarità nella tradizione discorsiva; dall'altra, l'immagine del cuore che si spezza, espressa al v. 821, è un motivo condiviso da opere medio inglesi di tutti i generi letterari (compreso *King Horn*, v. 1218), come prevedibile data la sua semplicità metaforica: più che di una formula, è forse meglio parlare in questo caso di una metafora essenziale e di facile riuso.

Per quanto concerne le due formule relative a ricompense elencate da Caro, la prima, ossia la compresenza di *lond* e *brod* che si osserva ai vv. 104 e 464, per quanto il legame logico sia così stringente da far pensare a un connubio diffuso, è in realtà più rara del previsto: solo due occorrenze nel *Guy of Warwick* in distici (vv. 6347 e 6554) e nel *Sultan of Babylon* (vv. 1686 e 3262), una nel dialogo tra anima e corpo del ms. Harley 2253 intitolata *In a thestri stude Y stod* (v. 51) e una nel *Sir Perceval* (v. 34). La seconda, molto più frequente in *Horn Childe*, è *gold and fe* (vv. 469, 643, 679, 724, con in più la co-occorrenza

⁶⁵ Sono il *Peniworþ of Witt*, v. 368, *Amis and Amiloun*, vv. 300, 356, 704, 968, 2078, 2306, *Guy of Warwick* (sia in distici che in strofe), vv. 1022, 7189, 7370, 7568, 7781, 7871, 8357, 8660, 9701, 9806, 10067, *King Richard*, v. 647, *Reinbrun*, v. 382, *Seynt Mergrete*, vv. 26, 258, *Bevis of Hampton*, vv. 332, 343, 1712, *Sir Tristrem*, vv. 771, 2686, 2980, lo *Speculum Gy de Warewicke*, v. 112, il *Purgatorio di san Patrizio*, vv. 478, 633, 703, l'*Anonymous Short English Metrical Chronicle*, v. 1957, la versione qui presente dell'*Assunzione* in inglese medio, v. 123, *The king of Tars*, vv. 645, la leggenda di papa Gregorio, v. 1041.

dei due sostantivi al v. 137); la dittologia non è pervasiva, ma quantomeno diffusa tra i romanzi, dato che si trova in *Havelok the Dane*, *Bevis of Hampton*, *Guy of Warwick*, *Sir Cleges*, *Sir Isumbras* e *Sir Launfal*. Più frequenti ancora, e non stupisce vista l'importanza di giostre e tornei in *Horn Childe*, le formule relative alla vittoria di questi, che si trovano applicate pure a guerre reali: le due espressioni che si trovano sono *wan þe priis* (vv. 229, 284, 431, 829, 1084) e *gat o win þe gre* (vv. 449, 462, 462). Anche queste sono particolarmente frequenti nel ms. Auchinleck (è presente almeno un'occorrenza in ciascuno di *Amis and Amiloun*, *Guy of Warwick*, *Arthour and Merlin*, *Reinbroun*, *Bevis of Hampton* e *Sir Degare*), ma altri romanzi non presenti nella raccolta le contengono (*Roland and Otuel*, *Sir Torrent of Portyngale*) così come due delle liriche del ms. Harley 2253 (*Lustneth, alle, a lutel throwe* e *Lystneth, lordynges! A newe song Ichulle bigynne*). Infine, l'ultima formula che Caro presenta è legata al diffondersi della fama dell'eroe, individuata solo dal v. 289 «þe word of horn wide sprong», molto vicina nell'espressione al v. 960 di *Havelok the Dane*, «of him ful wide the word sprong», e a C 1017, «þe word bigan to springe», nel testimone più antico di *King Horn* (anche se va sottolineato che il punto del racconto è diverso rispetto a *Horn Childe*); tuttavia, il motivo soggiacente è diffuso in testi di ogni genere letterario: non solo romanzi e agiografie, ma anche un poemetto come il racconto dell'insurrezione fiamminga nel ms. Harley 2253, *Lustneth, lordynges, bothe yonge ant olde*.

Qui terminano le categorie in cui lo studioso colloca le formule da lui individuate, ma la lista di Caro, in realtà, non è ancora finita. Sotto l'etichetta di 'formule non catalogabili secondo gli schemi sopra esposti', egli elenca infatti una serie di versi che occorrono più volte e mantenendosi sostanzialmente uguali: quelle che Duggan chiamerebbe *descriptive formulas*, nonché alcune formule che, pur ripetendosi, mostrano in realtà di essere legate a motivi riconosciuti come tipici del romanzo da Wittig e Baugh (*predicative formulas*). In questo insieme è opportuno

distinguere un gruppo coeso per la posizione: esse sono infatti tutte code di terzine, quelle che secondo Mehl motivano l'assenza di «dramatic movement» in *Horn*, dati i «meaningless clichés» nella *tail* di ogni distico (un segno, a parere del critico, della incompetenza dell'autore di *Horn Childe*). Queste sono *ozain out londis bede* o *here* (vv. 138 e 168), *his londes for to were* (vv. 144 e 204), *help now at o in bis nede* (vv. 165, 264), *wheper hem leuer ware* (vv. 282, 617 – che fa eccezione – e 849) e *man most olive* (vv. 474 e 828). Due di queste hanno una diffusione anche al di fuori di *Horn Childe*: la prima è *for to were*, presente in alcuni testi del ms. Auchinleck e altri romanzi,⁶⁶ mentre la seconda è *help in bis nede*, che nella sua strutturazione con *nede* in chiusa di verso è estremamente diffusa nel ms. Auchinleck,⁶⁷ oltre ad essere presente, come logico, in momenti di preghiera nelle liriche devozionali del ms. Harley 2253⁶⁸ e in molti romanzi non presenti nel ms. Auchinleck.⁶⁹

Altre formule significative nell'elenco finale di Caro sono *seye þat were wízt* (vv. 97 e 451), *in a litel stounde* (vv. 187 e

⁶⁶ Del ms. Auchinleck sono la *Desputisoun* tra corpo e anima, v. 488, il testo sull'Assunzione, v. 383, *Sir Degare*, v. 101, *Bevis of Hampton*, v. 3401, *Arthour and Merlin*, v. 3324; altri testi contenenti la formula sono *Lancelot of the Laik*, v. 2778, *Octavian*, v. 942, il *Siege of Milan*, v. 610, e *Sultan of Babylon*, v. 210.

⁶⁷ Sono *Amis and Amiloun*, vv. 245, 907, 1026, 1241, 1943, 2238, *Guy of Warwick*, vv. 2670, 7292, 7811, 8903, 8188, 9676, 9944, 10268, *Arthour and Merlin*, vv. 5, 2963, 7315, 9207, il testo sui sette vizi capitali, v. 4, *Otuel a knízt*, v. 887 (con *faille* anziché *helpe*), *Reinbroun*, vv. 183, 359, 573, *Bevis of Hampton*, v. 3450, *The Clerk who would see the Virgin*, v. 112, *King of Tars*, vv. 303, 456, 647, 1014, la leggenda di papa Gregorio, v. 36, e la vita di santa Maria Maddalena, v. 453.

⁶⁸ La formula è sostanzialmente identica in *Stond wel, moder, under rode*, v. 46.

⁶⁹ Sono *Havelok the Dane*, v. 2421, *Duke Roland and Sir Otuel of Spain*, vv. 1121 e 1331, il *Siege of Thebes*, v. 268, *Lancelot of the Laik*, v. 1510, *Octavian*, v. 1695, *Roland and Otuel*, v. 237, *Richard Coer de Lyon*, vv. 3793, 4126, 4494, 5556, 5589, *Sir Tryamour*, vv. 324, 699, *The Gast of Gy*, v. 983, il *Sultan of Babylon*, vv. 1919, 2506 (con *fayle* anziché *helpe*), 2682, 3218, e *Ywain and Gawain*, vv. 1338, 2554, 2928, 3214, 3480, 3807.

211), *gret diol it was to se* (vv. 217 e 221), *of mi self is me nouzt* (vv. 262 e 524), *a dint of hond* (vv. 293, 407 e 782), *go into halle* con aggiunta frequente di *swibe* (vv. 1009, 1021 e 1063, con anche *halle* sostituita da *erber* al v. 1012), *bid* + complemento oggetto + *make hem blithe* (vv. 1010 e 1064) e *an hundred kniztes bi his side* (vv. 844, 1043 e 1079). Di queste, *gret diol it was to* è probabilmente una ripetizione a scopo coesivo, dato che occorre in due strofe contigue dal contenuto unitario, anche se appare comunque congruente con le espressioni di patimento indicate da Wittig, così come *go into halle* e *in a litel stounde* (formule di collocazione spazio-temporale), mentre *a dint of hond*, *an hundred kniztes bi his side* e *make hem blithe* corrispondono ad alcune delle formule enumerate da Baugh. Per la prima espressione, *a dint of hond*, è possibile individuare diversi motivi congruenti fra quelli elencati dallo studioso, in particolare fra i quarantanove legati al contesto della battaglia; la seconda formula è invece specificamente menzionata nella formulazione essenziale *be his side* (ed è significativo che in *King Horn* compaia solo nei due testimoni più tardi ai vv. 1320, 1462 e L 644); infine la terza è molto vicina all'epiforico *wel blithe* segnalato da Baugh e già visto in *King Horn*. Di *go into halle* si è già detta sopra la specificità testuale, parlando di *King Horn* (e dunque non stupisce che l'espressione compaia in entrambe le versioni); *in a litel stounde* appare invece essere una formula vitale intorno alla fine del sec. XIII e la prima metà del sec. XIV: si ritrova in due agiografie del *South English Legendary* (vita di santa Caterina e vita di sant'Alessio), in due testi elegiaci religiosi come *Herkne to my ron* e *Jesu, for thi muchele miht* del ms. Harley 2253, in *Havelok the Dane* e in un manipolo di testi del ms. Auchinleck,⁷⁰ dove però è impiegata diffusamente. D'altro canto,

⁷⁰ Sono *Bevis of Hampton*, vv. 700, 885, 1258, 1409, 3313, 4217, *Arthour and Merlin*, vv. 452, 4838, 5764, 5885, 5948, 6953, 7019, 7521, 7757, 8805, 9325, *Otuel a knizt*, vv. 923, 1402, 1549, 1683, *Seynt Mergrete*, v. 396, e l'*Anonymous Short English Metrical Chronicle*, v. 1475.

in a litel stounde si trova anche in *King Horn*, ma solo nei testimoni OL (vv. 646 e L 895), dunque nei due più bassi nello stemma: da ciò e dall'assenza della formula nelle cronache si può supporre la collocazione temporale sopra proposta. Invece, *bid* + complemento oggetto + *make hem blithe* appare specifica di *Horn Childe*⁷¹ (con due precedenti però in *King Horn*, vv. 361 e 810), così come senza diffusione fuori dal romanzo sono *seye þat were wízt, of mi self is me nouzt* e, sorprendentemente, anche *dint of hond*, che ha solo un'occorrenza nel *Guy of Warwick* in distici (v. 1206), una nell'*Ywain and Gawain* (v. 3436) e una nel racconto dell'insurrezione fiamminga del ms. Harley 2253, *Lystneth, lordynges! A newe song Ichulle bigynne* (v. 47), nonché una sola occorrenza nel testimone C di *King Horn*, al verso C 152.

Tutte le altre espressioni che Caro propone in questa lista, invece, sono di dubbia interpretazione e non convince il tentativo di ascriverle al repertorio formulare; per esempio, la ripetizione ai vv. 248 e 259 di *hende Hapeolf was slan* appare troppo legata alla specifica circostanza narrativa per essere definibile come formula. Inoltre, molte di esse sono prive di una diffusione significativa in altri testi.⁷² Tralascio infine gli epiteti formulari che lo studioso elenca, già esaminati parlando delle descrizioni in *Horn Childe*.

Al netto del censimento di Caro, rimane in realtà ben poco da considerarsi ancora: tra le *predicative formulas* di Wittig, l'introduzione del discorso diretto localizzata a inizio verso e con *|seien|* in seconda posizione, specialmente nella forma *|and|* + *|seien|*, è assai frequente in *Horn Childe* (ben ventisei versi, vv. 304, 348, 381, 411, 490, 506, 559, 577, 591, 599, 602, 620,

⁷¹ Solo poche occorrenze nel ms. Auchinleck portano una qualche similarità: *Guy of Warwick* in distici, v. 4488, «*bid hem alle be bliþe & glade*», *Seynt Katerine*, v. 23, «*he bad hem be bliþe & glad*», il testo sulla nascita e infanzia di Maria, v. 53, «*& badde him be glad & bliþe*».

⁷² Per una lista, si veda J. Caro, *Kleine Publikationen aus der Auchinleck-Hs.*, p. 350.

658, 713, 751, 767, 798, 827, 830, 908, 915, 925, 938, 1008, 1058, 1065). Circa le espressioni di patimento, il caso menzionato da Wittig di *|wepen| + |sore|* ha una semi-occorrenza al v. 123 dove un *sore* che seguiva *wepe* è stato espunto dal copista. Pur in assenza della formula centrata sulle parole rima *blithe-sithe*, è da segnalarsi il molteplice occorrere di *|blithe| + |chere|* in fine verso (vv. 297, 357). Tra le *prescriptive formulas*, la dittologia *|knight| + |squier|* è presente (v. 92), mentre *|flesh| + |bon|* (v. 638), avvicicabile alla formula in Wittig *|bon| + |blod|*, ha numerosissime occorrenze nei testi del ms. Auchinleck.⁷³ Così, *less and morei* appare in un caso (v. 616), mentre per le dittologie centrate su *|fair|* sono congruenti i vv. 305 e 901. Di *|upon| + |dai|* si dà una sola occorrenza (v. 1110), delle formule sviluppate attorno a *|side|*, specie con le preposizioni *bi* e *under* (vv. 186, 390 844, 895, 1028, 1043, 1079).

Dopo questa lunga carrellata di formule, prima di trarre delle conclusioni intorno allo stilema in *Horn Childe*, è opportuno un vaglio ulteriore censendo il testo secondo le stesse modalità applicate con *King Horn*. Osservando le formule fisse più frequenti di *Horn Childe*, elenco i risultati per le combinazioni di cinque elementi:

Tab. 4.46 - Distribuzione di frequenza dei gruppi a cinque HEAD con più di una occorrenza in *Horn Childe*

1	(6 occ.) in + herd(e) + ben + nought + to
2	(6 occ.) herd(e) + ben + nought + to + hidden
3	(4 occ.) with + knight + stith(e) + on + stede
4	(3 occ.) with + helm(e) + on + hed + and
5	(3 occ.) helm(e) + on + hed + and + brinie

⁷³ *Alphabetical Praise of Women*, vv. 29, 271, 292; *Guy of Warwick* in distici, vv. 4326, 6565, e in strofe, v. 8399; *Arthour and Merlin*, vv. 4832, 5215, 5980; *Seynt Mergrete*, vv. 163, 177, 207; *Speculum Gy de Warewyke*, v. 531; *Anonymous Short English Metrical Chronicle*, vv. 1602, 1694, 1760, 1778; *Adam and Eve*, v. 165.

6	(3 occ.) on + hed + and + brinie + bright
7	(2 occ.) busken + bothe + night + and + dai
8	(2 occ.) his + lond + for + to + weren
9	(2 occ.) hend(e) + haþeolf + that + ben + so
10	(2 occ.) haþeolf + that + ben + so + fre
11	(2 occ.) his + folk + to + batail(le) + beden
12	(2 occ.) gret + dol + hit + ben + to
13	(2 occ.) dol + hit + ben + to + sen
14	(2 occ.) of + mi-self + ben + me + nought
15	(2 occ.) ben + me + lef + and + dere
16	(2 occ.) in + bok + as + we + reden
17	(2 occ.) as + ye + mouen + for(e-ward) + heren
18	(2 occ.) for + the + love + of + me
19	(2 occ.) he + lien + hir(e) + herte + ful
20	(2 occ.) lien + hir(e) + herte + ful + ner
21	(2 occ.) rimenhild + for + the + love + of
22	(2 occ.) for + the + love + of + the
23	(2 occ.) she + wel + treuli + haven + him
24	(2 occ.) wel + treuli + haven + him + hoten
25	(2 occ.) his + harneis + les(se) + and + mor(e)
26	(2 occ.) horn + ful + treuli + haven + him
27	(2 occ.) ful + treuli + haven + him + hoten
28	(2 occ.) in + ir-lond + ben + ther + non
29	(2 occ.) with + spere + aloft(e) + and + gounfanoun
30	(2 occ.) on + hundred + knight + bi + his
31	(2 occ.) hundred + knight + bi + his + side
32	(2 occ.) of + al + this + seven + yer
33	(2 occ.) bringen + hir(e) + to + his + bed
34	(2 occ.) gon + in + to + hal(le) + swith(e)
35	(2 occ.) haþerof + gon + in + to + hal(le)

Il primo dato da considerare è la frequenza di ripetizioni di locuzioni estese, molto maggiore rispetto a quanto visto in *King Horn* (lì diciannove, qui trentacinque). Come si può osservare, numerose posizioni sono occupate da formule particolarmente frequenti e della lunghezza di un intero verso, ma, data la loro per-

spicuità, già considerate da Caro (il che, per inciso, fornisce una controprova riguardo all'efficacia dello strumento informatico nel compiere questi censimenti). Una formula non segnalata dallo studioso è $|as| + |ye| + |mouen| + |for(e-ward)| + |heren|$, che appare essere specifica di *Horn Childe* stando al corpus di confronto, mentre $|of| + |al| + |this| + |seven| + |yer|$ non può non richiamare *ful seven yer* di *King Horn* che sopra si era legato al lessico cronachistico: tuttavia, confrontando con le occorrenze di *al yer*, si osserva uno scenario opposto, dove la formula appare diffusamente in vari testi del ms. Auchinleck⁷⁴ e in alcuni testi sparsi al di fuori del codice.⁷⁵ Anche in questo caso, come per numerose formule tra quelle già considerate, il contesto materiale più prossimo di *Horn Childe* è anche quello stilisticamente più consonante. Da sottolineare che questa distribuzione così chiaramente diversificata tra *al yer* e *ful yer* prova come anche alterazioni tutto sommato minime possano dimostrarsi una variazione sufficiente a distinguere e raggruppare opere per il loro lessico formulare di riferimento. Altre locuzioni ripetute come $|bringen| + |hir(e)| + |to| + |his| + |bed|$, per quanto presenti nella sostanza in diversi testi romanzeschi, non mostrano stabilità strutturale nell'insieme (restando sul caso esempio, nel *Sir Tristrem* si legge al v. 159 «to bring hir to his bedde», in *Sir Orfeo* al v. 93 «& brouzt hir to bed atte last», in *Richard Coer de Lyon* al v. 771 «and in to bedde be brought to reste»).

⁷⁴ Sono *Guy of Warwick* in strofe, vv. 7569, 7692, 10247, *Arthour and Merlin*, vv. 1220, 4539, *Bevis of Hampton*, vv. 1528, 2109, 3564, 3659, 3743 (in particolare il v. 3659 «þow schelt al þis seuen zere»), *Sir Tristrem*, v. 1278.

⁷⁵ Due liriche del ms. Harley 2253, *Ich herde men upo mold*, v. 48, e *When the nyhtegale singes*, v. 5, due romanzi, *Sir Isumbras*, vv. 394, 400, e il *Floris and Blancheflour* del ms. Gg. IV 27 (2), v. 215, e alcuni testi agiografici del *South English Legendary*: la vita di san Brendano, vv. 60, 212, la vita di santa Maria Egiziaca, vv. 113, 117, 122, la vita di san Bartolomeo, v. 68, la vita san Giovanni Battista, v. 42, e la vita di sant'Alessio, v. 457.

Per quanto riguarda le formulazioni a quattro elementi, questa è la distribuzione di frequenza dei casi con più di due occorrenze:

Tab. 4.47 - Distribuzione di frequenza dei gruppi a quattro HEAD con più di due occorrenze in *Horn Childe*

1	(8 occ.) ben + nought + to + hiden
2	(6 occ.) in + herd(e) + ben + nought
3	(6 occ.) herd(e) + ben + nought + to
4	(4 occ.) with + knight + stith(e) + on
5	(4 occ.) knight + stith(e) + on + stede
6	(4 occ.) for + the + love + of
7	(4 occ.) treuli + haven + him + hoten
8	(3 occ.) with + helm(e) + on + hed
9	(3 occ.) helm(e) + on + hed + and
10	(3 occ.) on + hed + and + brinie
11	(3 occ.) hed + and + brinie + bright
12	(3 occ.) ben + nought + to + leinen
13	(3 occ.) that + ben + so + fre
14	(3 occ.) on + hundred + knight + bi
15	(3 occ.) gon + in + to + hal(le)
16	(3 occ.) haþerof + gon + in + to

Anche qui si ha una decrescita di frequenza meno lineare rispetto al testimone C di *King Horn* e più simile a OL, anzi, con uno stacco ancora più accentuato. Quasi tutte queste forme o formule sono già state censite, eccetto |ben| + |nought| + |to| + |leinen| (nella forma *is nouzt to lain*), assente dal corpus se non per un'importante eccezione nel *Sir Tristrem* dove è assai diffusa (vv. 236, 472, 1319, 1501, 2926; se si contano anche le occorrenze di *nouzt lain*, sono da aggiungere i vv. 658, 746, 1604, 1769, 2803, 3122, 3188, 3309). Un'ennesima riprova dei debiti evidenti che *Horn Childe* ha nei confronti di questo romanzo.

Infine, questa la distribuzione di frequenza delle formulazioni a tre elementi con più di tre occorrenze:

Tab. 4.48 - Distribuzione di frequenza dei gruppi da tre HEAD con più di tre occorrenze in *Horn Childe*

1	(11 occ.) ben + nought + to
2	(8 occ.) nought + to + hidden
3	(6 occ.) in + herd(e) + ben
4	(6 occ.) herd(e) + ben + nought
5	(4 occ.) horn + his + sone
6	(4 occ.) al + ben + thei
7	(4 occ.) and + brinie + bright
8	(4 occ.) that + ben + so
9	(4 occ.) with + knight + stith(e)
10	(4 occ.) knight + stith(e) + on
11	(4 occ.) stith(e) + on + stede
12	(4 occ.) for + the + love
13	(4 occ.) the + love + of
14	(4 occ.) treuli + haven + him
15	(4 occ.) haven + him + hoten
16	(4 occ.) gold + and + fe
17	(4 occ.) shulen + ben + slen
18	(4 occ.) ben + ther + non
19	(4 occ.) gon + in + to
20	(4 occ.) in + to + hal(le)

Di nuovo, si osserva un picco evidente di occorrenze nei primi posti della distribuzione seguito da una rapida discesa. Anche qui si leggono in filigrana molte delle formule sopra analizzate; soprattutto, risulta chiara la preponderanza della formulazione |ben| + |nought| + |to|. Censendo il corpus di confronto, si trova che la struttura è genere-specifica, con occorrenze solo in romanzi.⁷⁶

⁷⁶ Le occorrenze nei testi del ms. Auchinleck sono in *Amis and Amiloun*, vv. 228, 449, 720, *Guy of Warwick* strofico, vv. 7160, 9675, *King Richard*, vv. 24, 960, *Arthour and Merlin*, v. 6545, *Reinbroun*, vv. 905, 1104, *Sir Tristrem*, vv. 472, 714, *Purgatorio di san Patrizio* (unica eccezione), v. 418, *King of Tars*, vv. 317, 346; altri romanzi o edizioni che impiegano questa struttura sono *Athelston*, v. 118, *Roland and Otuel*, vv. 651, 833, e *Richard Coer de Lyon*, v. 2757.

Il dato più interessante, però, è la coerenza tra le formule individuate fra tutte e tre le liste, molto più di quanto visto in *King Horn*, soprattutto in C. Questa coerenza, se considerata insieme all'ampio numero di formule segnalate da Caro, conferma che in *Horn Childe* non si dà ripetizione senza formularità, ossia che le reiterazioni strutturali presenti ricadono tutte nell'ambito di un lessico condiviso e, come si è visto, un lessico essenzialmente romanzesco. In questo senso, la terza versione della storia di Horn si configura come punto d'arrivo della traiettoria stilistica descritta tra i testimoni di *King Horn*, $C > L > O$. Alla luce del diverso aspetto che presentano le ripetizioni formulari nelle due versioni medio inglesi, è opportuno ragionare meglio su quanto già accennato sintetizzando i fenomeni formulari di *King Horn*. Infatti, non solo i numeri, ma anche il tipo di ripetizioni formulari conferma la priorità nello stilema del riferimento alla tradizione discorsiva del romanzo: raramente le ripetizioni di *Horn Childe* hanno un valore coesivo e più spesso sono semplici reiterazioni di versi motivate dal contesto simile, un tipo che in *King Horn* è decisamente più raro – di fatto, le sole formule della seconda versione che rispecchiano queste caratteristiche sono *the se bigon to*, che però, si è visto, afferisce alla tradizione discorsiva delle agiografie, e *he lokede on his ringe*, su cui si sono spese parole in precedenza. La differenza discriminante che fa parlare di una funzione diversa della ripetizione, da coesione strutturale a riferimento extra-testuale, risiede nel tipo di elemento ripetuto, più precisamente nel peso semantico che esso possiede. Con un esempio, due occorrenze di una forma $|for| + |to| +$ verbo in due testi distinti hanno minor forza agglutinante di due occorrenze di *in herd is nought to hide* in entrambi. Più precisamente: un testo che presenta numerose occorrenze di $|for| + |to| +$ verbo apparirà più omogeneo nella formulazione; un testo che presenta numerosi versi uguali tra loro, invece, apparirà schiettamente ripetitivo. Da una parte, l'insistenza è, di fatto, solo su una forma espressiva per veicolare un significato; dall'altra, si insiste anche su un contenuto, su un certo portato di senso fissato in una locuzione. L'ap-

plicabilità in numerosi contesti di tale locuzione è evidentemente legata alla genericità del contenuto: il limite estremo di tale genericità e riusabilità è la zeppa. Questa distinzione tra quelle che potremmo chiamare formulazioni espressive e formulazioni semantiche risulta più adeguata per descrivere la differenza osservabile tra *King Horn* e *Horn Childe* rispetto a quella di Duggan tra *predicative* e *descriptive formulas*, che di fatto distingue tra formule ‘pregnanti’ e zeppe. Ad ogni modo, confrontando le due versioni medio inglesi, *King Horn* mostra di afferire più alla prima categoria, forse in un’accezione meno semantica e più sintattico-strutturale (nonostante l’evoluzione tra testimoni più volte ribadita), e *Horn Childe* alla seconda.

Sintetizzando quanto osservato su anafore e formule in *Horn Childe*: la terza versione appare essere decisamente la più romanzesca, dove i fenomeni di ripetizione sono dominati dalla formula. Le anafore sono poche e rare a inizio verso, così come raro è il riuso di attacchi simili in inizio di strofa; inoltre, in pochi casi esse sembrano svolgere una funzione realmente strutturante. Tra quelle ascrivibili a questa categoria, si possono citare le quattro anafore interne al verso ai vv. 92-93 e 962-964, così come le anafore fra terzine, in particolare i casi dei vv. 571-573 con 574-576 e 583-585 con 586-588. La presenza in *Horn Childe* di anafore strutturanti fra terzine e la loro diffusione anche in altri romanzi strofici suggeriscono l’importanza della terzina come modulo semi-autonomo nella *tail-rhyme stanza*: risulta dunque sostenibile la tesi di una possibile assenza di lacune tra le strofe 52-53. Anche per quanto riguarda le formule, si è visto che solo poche tra esse realizzano una maggior tenuta fra parti del testo: *gret diol it was to* è probabilmente una ripetizione che svolge questa funzione tra due strofe contigue, così come *go into halle*. Ma la funzione coesiva rimane accessoria e secondaria rispetto alla dominante nello stile formulare di *Horn Childe*, che è la referenzialità.

Si è già detto dell’importanza del riferimento a una tradizione esterna al testo nelle descrizioni di *Horn Childe*. Nel caso delle formule, la terza versione mostra una quantità nettamente su-

periore a *King Horn*, soprattutto di espressioni lunghe un intero verso e in particolare per la misura della coda di terzina, dove si accumulano anche le ripetizioni più numerose (delle quali *in herd is nouzt to hide* è la più notevole). Molte di queste formule sono definibili come zeppe e il loro riuso frequente contribuisce a rendere stereotipa la narrazione, come notato da Mehl e Caro. Ma la norma stilistico-formulare che informa il testo non è aspecifica. Le formule impiegate che sono condivise da altri romanzi costituiscono una maggioranza schiacciante; delle rimanenti, una buona parte sono formule trasversali a diversi generi letterari e poche sono specifiche del solo *Horn*. È chiaro che l'opera si muove in un orizzonte discorsivo romanzesco; ma l'informazione più importante (e sostanzialmente nuova) che si ricava dai dati presentati è la puntualità dei riferimenti. Si è visto infatti che, della quarantina di formule segnalate, sia tra quelle citate da Caro, sia da quelle desunte da Wittig, almeno una dozzina, e quasi tutte tra le più frequenti nel testo, rimandano in modo più o meno esclusivo all'insieme del ms. Auchinleck. Alcune di queste sono condivise più precisamente da *Sir Tristrem*, così che il rapporto tra questo e *Horn Childe*, già argomentato su basi narrative da Mills, appare confermato anche dal riuso di materiale formulare. Tuttavia, è il legame stretto fra formule e contesto manoscritto ciò che è più interessante. Già il semplice fatto di legare un manoscritto a una tradizione discorsiva formulare incrina l'apriori di un nesso causale tra formula e oralità o, se non altro, circoscrive l'area di propagazione di una certa tradizione in cui *Horn Childe* si innesta entro i limiti del gruppo di copisti che ha realizzato quel codice. Se si fa reagire questo dato con la pervasività delle formule nell'opera, appare ragionevole dire che la *facies* con cui conosciamo oggi la terza versione della storia di Horn è il prodotto di un ambito ben preciso, che coincide (o almeno, coincide al netto di quanto è andato perduto nel corso dei secoli) con lo *scriptorium* che ha prodotto il ms. Auchinleck. Già Mills accennava a questa possibilità, quando nella sua edizione critica scriveva:

We must return to the possibility that HC [*Horn Childe*] was first set down in the famous/notorious ‘London Bookshop’ to which L. H. Loomis ascribed not only the copying and assembling of MS Auchinleck, but the actual creation of a number of texts that it contained [...] Neither Loomis nor, to the best of my knowledge, any of her followers would ascribe HC to the Bookshop, but two of its most striking features – the idiosyncratic restructuring of its narrative, and its use of a wide range of material from other texts – would be consistent with its having been composed under Bookshop conditions. In addition, the gap in the copying between LRA [*Liber Regum Angliae*] and HC that is suggested by the change in Scribe 1’s hand could be explained in terms of the period of time that would have been needed to compose VHC [*Vorgeschichte of Horn Childe*], in order to make the juxtaposition of the two texts more meaningful. Finally, the author’s very individual handling of his tail-rhyme stanza might suggest that the form was not of his own choosing, but had been imposed upon him by the compiler of the manuscript collection. As already noted, his own N. (Midland) type of Middle English, (mostly) precise familiarity with northern locations, and (rather less exact) exact recollections of northern history, are all features that could have survived a move southwards to London.⁷⁷

Le obiezioni a questa tesi addotte da Mills riguardano le irregolarità metriche e le discrasie in rima di grafie e pronunce, ma sono obiezioni che alla prova dei fatti non dimostrano davvero la presenza di una tradizione testuale precedente. Sembra più probabile che il testo di *Horn Childe* che noi conosciamo, soprattutto lo stile che il *codex unicus* tramanda, sia stato prodotto da quei copisti che lo hanno poi anche trascritto. Che fra i testi del ms. Auchinleck vi sia una tendenza alla compenetrazione stilistica è un fatto suggerito anche dalla presenza di formule romanzesche nei testi religiosi del codice, assenti invece dalle agiografie del ms. Laud misc. 108. Quello che si verifica in *Horn Childe* è però su una scala troppo ampia per poter parlare di prestiti: la dominante stilistica corrisponde al lessico formulare del codice. Non sarebbe corretto parlare di composizione londinese, perché ciò escluderebbe la possibilità, assai plausibile, dell’esistenza di un *Ur-Horn Childe*

⁷⁷ M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rinnild / ed. from the Auchinleck MS, National Library of Scotland, Advocates’ MS 19.2.1, by Maldwyn Mills*, C. Winter, Heidelberg 1988, pp. 79-80.

(un *Vorgesichte*) o almeno di un canovaccio settentrionale; ma la tradizione discorsiva cui *Horn* attinge rimane essenzialmente quella del ms. Auchinleck. Questa conclusione, però, ha l'esito di spazzare via l'idea che lo stile romanzesco dell'opera coincida con un gusto giullaresco, con le necessità dell'improvvisazione e con altri portati della Oral Theory; quantomeno, esse risultano inestricabilmente vincolate alla scrittura del testimone stesso. In altre parole, è possibile che la tradizione discorsiva del ms. Auchinleck corrispondesse a un gusto condiviso da un pubblico più ampio del suo *scriptorium*; ma, al contempo, non è più possibile parlare qui di moduli orali *tout-court* senza collocarli in quel preciso e ristretto contesto spazio-temporale. Ciò parrebbe già adombrato nel testo dalla preminenza, su *herken*, di *in bok þus rede we*, indicando una versione che potremmo chiamare 'libresca'. Pertanto, le formule di *Horn Childe* non sono indice della natura performativa-orale del testo; puntano invece al repertorio di un manipolo di letterati che ha lasciato traccia della sua esistenza tramite un manoscritto, il quale porta, e ben marcata, la loro impronta.

Se si considera la differenza di importanza della formula nell'economia stilistica dell'opera, questo legame con la scrittura, dunque, risulta paradossalmente più stretto in *Horn Childe* che non in *King Horn* – fatta eccezione per O, precisamente il testimone che più di tutti attinge al repertorio formulare e insieme mostra evidenti tracce di una trasmissione scritta. Questo può forse giustificare alcuni elementi della terza versione che, in un insieme stilistico dove le formule svolgono un ruolo soprattutto in funzione dell'extra-testo, connettendo l'opera a una tradizione discorsiva, dimostrano invece una competenza stilistica e tecnica che non si trova nel primo *Horn* medio inglese. Se infatti le figure della ripetizione a fini coesivi e dell'anafora sono poco frequenti e sono impiegate in maniera poco incisiva, esse appaiono in proporzione con una maggior varietà formale rispetto a *King Horn*. Tra le anafore, si osservano strutture chiastiche e antitecliche che non si trovano nella prima versione in inglese medio; sono presenti formule metaforiche, così come nessi inter-strofici

sul modello delle *coblas capfinidas*. Anche in questo caso, però, coerentemente con quanto si è visto per le descrizioni, il risultato è dispersivo: la molteplicità non si articola in insiemi distinguibili, come visto nel *Roman de Horn*. Il risultato è simile a quanto percepibile nella diversità di incipit di strofa, ossia una omogenea varietà indistinta. L'unico elemento insistito sono poche formule predilette (come *in herd is nouzt to hide, wiþ kniztes stiþe on stede* e *wiþ helme on heued & brini brizt*), ma il loro ripetersi non aggiunge né coesione, né direzionalità, risultando in vettori stilistici monchi o in uno stilema fine a sé stesso. Lo stile del testo risulta per questo frammentario, esteticamente debole; non per una assenza di strumenti (al netto della competenza formulare dispiegata nel testo, va rigettata la tesi di Mehl che l'autore sia un incompetente), ma per una mancanza di investimento mirato nello strumento retorico o una semplice indecisione.

4.5. Orizzonte d'attesa delle tre versioni

In bok þus rede we: si è appena detto che in *Horn Childe* questa formula compare in molte più occorrenze di *herken*, e di come questo suggerisca una composizione libresco della terza versione. Ma la realtà sociologica concreta della creazione di queste opere in larga parte ci sfugge. Pure Baugh, nonostante l'insistenza sulle formule come moduli performativi legati all'oralità, ha sempre distinto tra composizione orale e trasmissione orale, sostenendo con forza quest'ultima e avanzando diverse riserve sulla prima.⁷⁸

⁷⁸ Riporto le parole di Baugh: «Indeed, one of the easiest assumptions to make, it would seem, and one of the hardest to prove, is that the romances were composed by minstrels. It seems to be taken for granted that because minstrels recited romances they also wrote or composed them. In those cases where a reason is offered for the opinion, it is often the "popular style," the presence of "well-worn minstrel phrases," which begs the question, or the fact that in the story minstrels are said to furnish entertainment and are liberally rewarded for it. The twelve-line tail-rime stanza is even alleged by one as a priori evidence for minstrel composition. None of these reasons is convincing. A popular style is not con-

Se i legami tra corte e letteratura anglonormanna, in special modo sotto il regno di Enrico II Plantageneto, e tra corte e centri religiosi sono un fatto assodato,⁷⁹ l'esistenza di un gruppo di esecutori professionisti nel sec. XIV fuori dalla corte è un dato ancora oggi discusso, ma ragionevolmente credibile. D'altro canto, le informazioni ricavabili dai romanzi circa la fenomenologia esecutiva sono controverse. Come scrive Ad Putter:

There are, to sum up my argument thus far, a couple of misconceptions that have bedevilled discussions of the orality or otherwise of Middle English romances. One misconception is that minstrels (qua storytellers) were becoming extinct in the later Middle Ages. It is true that, in aristocratic (and later civic) contexts, the term 'minstrel' began to designate professional musicians rather than storytellers – but, in other spheres of life, storytellers (variously referred to as minstrels, harpers, rhymers) continued to thrive. It is also true that the word 'romance' (story) frequently occurs in collocation with the verb 'read', but 'reading romance' in Middle English could mean several things, and the three forms of romance dissemination that need to be borne in mind – private reading, reading aloud, and oral recitation from memory – are all neatly encompassed in the semantic range of the phrase.⁸⁰

Allo stesso tempo, è sempre e solo con un certo numero di riserve che si può attingere alle dichiarazioni di un testo di finzione, tramandatoci per iscritto da un copista colto, probabilmente un chierico, per avere informazioni circa la fruizione di queste opere, tanto più se ci interessa indagarne la composizione. Il contenuto di un testo è infatti soggetto a numerose spinte, non ultima la tradizione discorsiva della stessa oralità che in certa misura si riversa

finied to minstrels»; A.C. Baugh, *The Middle English Romance: Some Questions of Creation, Presentation and Preservation*, «Speculum», 42 (1967), pp. 1-31.

⁷⁹ Rimangono ancora attuali e fondamentali due ormai classici contributi: I. Short, *Patrons and polyglots: French literature in twelfth-century England*, in M. Chibnall (ed.), *Anglo-Norman Studies 14*, Boydell & Brewer, Woodbridge 1991, pp. 229-249; M. Dominica Legge, *Anglo-Norman Literature and Its Background*, Clarendon Press, Oxford 1963. Per uno stato dell'arte più recente, cfr. M. Lecco, *Storia della letteratura anglo-normanna (12.-14. secolo)*, LED, Milano 2011, pp. 13-15.

⁸⁰ A. Putter, *Middle English Romances and the Oral Tradition*, in K. Reichl (ed.), *Medieval Oral Literature*, p. 346.

nello scritto, lasciando una grande incertezza circa il valore documentario sul proprio conto della letteratura romanzesca. Leggere un incipit di romanzo come «Mi leue frende dere / herken et 3e may here» certamente suggerisce un'origine dell'espressione nell'ambito della recitazione orale, ma non è dato sapere con certezza in che misura tale espressione compaia nello scritto come trascrizione fedele di una composizione a viva voce oppure come motivo letterario ormai a sé stante, slegato dal contesto performativo; non può essere considerata una prova che la creazione del testo sia avvenuta nel laboratorio mentale di un *jongleur*. Diversamente, i dati stilistici messi in luce non sono soggetti ad un'aleatorietà paragonabile: che il lessico formulare impiegato da *Horn Childe* sia sostanzialmente riconducibile al contesto di produzione del suo *codex unicus* indica, nella misura in cui questo lessico è pervasivo, un grado di coincidenza tra creazione del testimone e creazione del testo. Le varianti narrative che distinguono la terza versione oppure la trama per intero possono avere una storia precedente; ma la forma di *Horn Childe* è opera di un individuo che condivide precisamente la tradizione discorsiva impiegata lungo tutto il ms. Auchinleck. Questo, i debiti sostanziosi da altri testi, specialmente *Sir Tristrem* (di contenuto, come notato da Mills, e stilistici, come osservato nel capitolo), la frammentazione del contenuto in due parti distinguibili nel narrato e nello stile, la fondamentale referenzialità stilistico-connotativa che si è mostrata: tutto ciò converge in un'idea del testo come prodotto secondo, derivato, un assemblaggio da parte di esperti del mestiere quali furono, al netto del loro lavoro, i copisti del ms. Auchinleck (si ricordi peraltro che *Horn Childe* è uno degli ultimi testi copiati nel codice), secondo una tesi già suggerita da altri.⁸¹

Indagare la tradizione discorsiva può quindi offrire informazioni sulla produzione di un'opera medievale, ma non solo. Bisò-

⁸¹ Già di Loomis, ma si veda in particolare N. Jacobs, *Sir Degarre, Lay le Freine, Beves of Hamtoun and the 'Auchinleck Bookshop'*, «Notes and Queries», 227 (1982), pp. 294-301, con relativa bibliografia.

gna infatti riconoscere che, salvo casi specifici, tendenzialmente è corretto dire che un autore medievale esercitava la propria individualità creativa fino a un certo punto: la letteratura volgare europea delle origini, più che un'arte del dire, è un'arte del *ri-dire*. Questo insieme di vincoli al 'noto', al 'già detto', si esplicita ad ogni livello, tematicamente, narrativamente e stilisticamente, ma può essere vero in gradi diversi a seconda del contesto: è significativo che *mestre* Thomas inserisca il proprio nome nel testo di sua creazione, così come Marie de France o Chrétien o Benoit o Wace, mentre una simile individualità dell'autore si ritrova molto più occultata nella letteratura romanzesca in inglese medio. In entrambi i casi, sia con un io autoriale vivace, sia con un anonimato dominante, è ragionevole affermare che risulta difficile distinguere la volontà creativa dal gusto del pubblico. In questo senso, la tradizione discorsiva di riferimento dispiegata in un'opera (ossia le caratteristiche desunte dal confronto con gli ipotesti), intesa come traccia letteraria di una comunità, sincronica o diacronica, o come messa in relazione di diverse attuazioni testuali di una medesima enciclopedia espressiva, coincide, per quelle che sono le informazioni normalmente in nostro possesso, con l'orizzonte d'attesa del pubblico per cui quella stessa opera è concepita. Scrive Jauss al riguardo:

Come in ogni esperienza attuale, anche dell'esperienza letteraria, che per la prima volta fa conoscere un'opera finora ignota, è propria una "pre-scienza, che è un momento dell'esperienza stessa e sulla cui base il nuovo, che noi adesso conosciamo, acquista la sua capacità di essere conoscibile, cioè per così dire leggibile in un contesto esperienziale" [...] Essa sveglia ricordi di cose già lette, già dall'inizio alimenta attese per ciò che segue [...] e in questo modo fornisce preliminarmente un orizzonte generale per la sua comprensione [...]. La possibilità di oggettivare tali sistemi relazionali storico-letterari raggiunge l'*optimum* in opere che evocano l'orizzonte d'attesa del loro lettore quale è determinato dalle convenzioni di genere, stile o forma, solo per distruggerlo subito dopo pezzo per pezzo [...]⁸²

⁸² H.R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, trad. it. di A. Varvaro, Guida, Napoli 1989⁴, p. 42.

Riguardo a quest'ultima affermazione, è chiaro che il contesto medievale potrà offrire l'*optimum* indicato da Jauss solo in rarissimi casi, essendo tendenzialmente agli antipodi di un'attitudine eterodossa rispetto alla tradizione. La letteratura a questa altezza cronologica è, nella maggior parte dei casi, distante da un'esaltazione dell'io autoriale che si pone davanti alla norma, alle attese del suo pubblico, con atteggiamento di sfida. Così è per le tre versioni di Horn: non abbiamo ragione di ritenere che le scelte stilistiche compiute in esse, ossia la selezione di stilemi dai diversi ipotesti, differiscano in alcun modo dalle aspettative dei loro destinatari primi. Ma di questa possibilità è consapevole anche Jauss, che infatti aggiunge, nella pagina successiva:

La possibilità di oggettivare l'orizzonte d'attesa c'è però anche nel caso di opere storicamente meno caratterizzate. Allora la specifica predisposizione, su cui un autore conta nel suo pubblico per un'opera determinata, in mancanza di segnali espliciti può essere ricavata anche da tre fattori la cui esistenza è lecito presupporre in ogni caso: in primo luogo, da norme conosciute o dalla poetica immanente del genere; in secondo luogo dai rapporti impliciti con opere note dello stesso ambiente storico-letterario ed il terzo dal contrasto tra invenzione e realtà, funzione poetica e pratica della lingua, il quale è sempre dato durante la lettura come possibilità di un confronto per il lettore che riflette.

Di queste tre categorie, le prime due corrispondono al tipo di informazioni ricavate dall'indagine stilistica sopra svolta. È dunque possibile adoperarle, congiuntamente con la reazione sul pubblico che si ottiene considerando la fortuna di ciascuna versione, per stabilire in maniera più precisa il contesto sociale di produzione-ricezione dei tre romanzi.

Cosa dicono i dati stilistici su anafore e formule circa l'orizzonte d'attesa del pubblico delle tre versioni? Per quanto riguarda il *Roman de Horn*, le quattro tipologie di anafora osservabili collocano il testo precisamente nel contesto letterario dell'ultimo quarto del sec. XII, così come l'uso prevalentemente ipotattico, che allontana dalla paratassi della gesta e avvicina all'articolazione per subordinate più propria del romanzo. Così, alcune lo-

cuzioni particolarmente frequenti nel testo sembrano correlabili all'Inghilterra anglonormanna del tardo sec. XII: *bel amis, sei en aler, en nul sen* e la richiesta di intercessione presso santi sia inglesi che francesi. Allo stesso tempo, sono presenti dati più probabilmente legati alla formazione clericale di Thomas, come l'invocazione dei santi e l'espressione *en sun coer*, e nel romanzo si ritrovano anche tutte le formule della gesta segnalate da Rychner. Unendo a queste informazioni il rapporto evidenziato tra *Roman de Horn* e *roman d'antiquité*, risultano verificati i suggerimenti di Weiss, quando, nel suo contributo *Thomas and the Earl*, scriveva di ritenere che «Thomas composed and delivered his romance in Dublin, at Christmas 1171-2, to an audience comprising Henry II, Richard FitzGilbert, Earl of Clare (alias Strongbow), and other Anglo-Norman barons who had come to Ireland at the request of the king of Leinster». La tesi viene avallata da un «framework of borrowings», ma non provata (Weiss è consapevole che la sua ipotesi è «wholly hypothetical and of course open to modification in numerous details»); in realtà, questa proposta è solo un approfondimento di quella già avanzata da Mary Dominica Legge nel suo *Anglo-Norman Literature and its background*.⁸³ Un'ulteriore specificazione, che rende ancor più congruente ai dati stilistici la tesi di Weiss, è offerta dalle simili, ma per nulla identiche conclusioni di Rosalind Field, allora Wadsworth, la quale infatti scrive nella sua tesi di dottorato:

There do, however, seem to be some drawbacks to this theory. We have much evidence about Henry's character and literary tastes, and none of it suggests a liking for romance. [...] In general, *Horn* is not a king's

⁸³ «The pagans make two attacks on Dublin and are repulsed only at great sacrifice. These battles seem to have been inspired by the heroic defence of Dublin by Miles de Cogan described in the poem *Dermot and the Earl* and by Giraldus Cambrensis. Perhaps *Horn*, a man's poem in both form and content, was written in connexion with the Christmas festivities of 1171, when Henry II spent the period between Martinmas and Christmastime in a castle constructed of wattles in the Irish manner outside the walls of Dublin»; M. Dominica Legge, *Anglo-Norman Literature and Its Background*, p. 99.

romance; there is too much of a pioneering spirit about this tale of a young man carving a kingdom for himself by battle and knight errantry to appeal to the cynical and cautious administrator who ruled the Angevin Empire in 1170. As for the 'masculine' style that Miss Legge detects, neither Eleanor nor the Young King were in disgrace before 1173, so as an explanation for the style of the romance and the anti-Angevin feeling, it is incompatible with dating it by Henry's Irish journey in 1171/2.⁸⁴

Field dunque contesta la figura del re come possibile destinatario del *Roman de Horn*, e aggiunge, per vie diverse da Weiss, la possibilità che il patrono di un romanzo dove si mostra un «highly sophisticated courtly background with an audience appreciative of some of the most subtle and elaborate vernacular writing to be found in England before the fourteenth century» possa essere Richard FitzGilbert de Clare, detto 'Strongbow'. L'identificazione è solo *reasonable*, non dimostrata; ma ciò che conta è che sia Field, sia Weiss convergono sul casato de Clare, un casato che al tempo di Strongbow aveva feudi solo in Inghilterra, salvo poi entrare in possesso nel 1171 dei possedimenti irlandesi nell'area di Dublino.⁸⁵ Il dato è significativo, perché collima con le espressioni tipicamente anglonormanne che si ritrovano nel *Roman de Horn*: la tradizione discorsiva rimanda al contesto insulare, non al continente.

Tuttavia, al netto delle congruenze, rimane il fatto che il confluire di dato testuale e realtà storica suggerisce congetture compositive la cui verità fattuale è difficile da provarsi: più certi sono l'insieme di ipotesi e la tradizione discorsiva evocati nel romanzo, oltre che la sua fortuna. Infatti, bisogna tenere in considerazione che la storia di Horn ha avuto un indubbio successo di

⁸⁴ R. Wadsworth, *Historical Romance in England: Studies in Anglo-Norman and Middle English Romance*, Doctoral Thesis, University of York, York 1972, p. 142.

⁸⁵ J. Weiss, *Thomas and the earl: literary and historical contexts for the Romance of Horn*, in R. Field (ed.), *Tradition and Transformation in Medieval Romance*, D.S. Brewer, Cambridge 1999, p. 3.

pubblico, come provato sia dal fatto che tre testimoni su cinque (e uno di questi è C, considerato essere il migliore fra tutti i testimoni) sono datati al sec. XIV, due secoli dopo l'ipotetica composizione, sia dalle numerose riproposizioni successive e dalla presenza di un impatto riconoscibile su *King Horn* e *Horn Childe*. Disponendo i dati stilistici ottenuti secondo le due categorie-guida indicate da Jauss, i codici stilistico-motivici cui il *Roman de Horn* aderisce si confermano essere molteplici: tra le descrizioni, il richiamo alla tradizione ovidiana negli episodi amorosi, come anche le formule della gesta negli scontri campali; ma, al contempo, anche la precisione descrittiva di elementi accessori, come la musica, gli sport irlandesi e i riferimenti ai bestiami, e l'uso di espressioni tipicamente anglonormanne. Dovendo tradurre in un orizzonte d'attesa questa varietà, è difficile immaginarsi un unico individuo realmente competente in tutti questi ambiti: indubbiamente, il lettore modello⁸⁶ di questo romanzo avrebbe dovuto essere non solo un erudito, ma più precisamente un erudito di corte, un uomo con una formazione estremamente elevata e familiare con i gusti sia degli amanti della gesta, sia degli amanti della *finesse* dell'amore cortese (pur anche favorendo i primi, il che è adombrato dal dubbio giudizio di Weiss e Field sul tono 'maschilista' del romanzo). Questo introduce il secondo punto di Jauss, ossia i rapporti con opere coeve. I legami con i generi della gesta e del romanzo cortese, soprattutto del *roman d'antiquité*, dimostrano infatti un nesso con la corte anglonormanna: è probabile che un autore come Benoit de Saint-Maure, che gravitava attorno

⁸⁶ Secondo la teoria elaborata nel cap. 3 di U. Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979. Eco definisce il Lettore Modello con queste parole: «Per organizzare la propria strategia testuale un autore deve riferirsi a una serie di competenze (espressione più vasta che "conoscenza di codici") che conferiscano contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l'insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevederà un Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente».

a Enrico II ed Eleonora d'Aquitania,⁸⁷ o quantomeno l'*entourage* di cui faceva parte fossero noti personalmente a *mestre* Thomas, altrimenti sarebbe difficile spiegare la profonda vicinanza di stile e gusto in epoca coeva. Questo mette un freno alle riserve di Field circa la possibilità che il *Roman de Horn* fosse stato pensato per la corte plantageneta. Inoltre, sulla base di quanto elencato finora, è difficile credere che il *Roman de Horn* fosse concepito per un pubblico omogeneo: in questo sta forse la più grande distanza nel tipo di risultato che il dato stilistico, elaborato secondo le categorie dell'orizzonte d'attesa di Jauss, offre rispetto al tentativo di isolare delle figure storicamente specifiche di patrono o destinatario. Infatti, lo stile composito del *Roman de Horn* si attaglia più facilmente a un insieme di individui legati alla nobiltà anglo-normanna dell'ultimo quarto circa del sec. XII, con la presenza sia di amanti del romanzo (possibilmente di genere femminile, ma non necessariamente),⁸⁸ consapevoli del suo lessico motivico ovidiano, sia di ascoltatori familiari con le formule della gesta, ma anche di chierici colti, capaci di apprezzare i riferimenti meno immediati, e di uomini più semplici, a cui strizzano l'occhio le invocazioni dei santi e le locuzioni tipicamente anglonormanne. Senza voler compiere una *mise en abyme* d'effetto, è tuttavia ragionevole credere che la dominante stilistica del *Roman de Horn*, ossia l'articolazione organica di una varietà di stilemi in una ipotassi che è sia sintattica (come visto guardando alla distribuzione di frequenza dei due elementi in inizio verso), sia stilistica (è la subordinazione dello stile all'oggetto del descrivere di cui si è

⁸⁷ L.-F. Flutre - F. Mora, «Benoît de Sainte-Maure», in G. Hasenohr - M. Zink (éds.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Fayard, Paris 1992.

⁸⁸ Le relazioni tra pubblico cortese e genere letterario rimangono controverse, specialmente tra romanzo e uditorio femminile; un contributo ancora utile per alcune riflessioni è M. Dominica Legge, *The Influence of Patronage on Form in Medieval French Literature*, in P. Böckmann (Hg.), *Stil- und Formprobleme in der Literatur: Vorträge des VII. Kongresses der internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*, C. Winter, Heidelberg 1959, pp. 136-141.

parlato), rifletta il pubblico ideale dell'opera. Questo potrà corrispondere alla corte reale⁸⁹ o all'ambiente domestico di Strongbow; rimane il fatto che lo stile non sembra riducibile al gusto di un singolo mecenate. Forse ciò può dare ragione del pervasivo didascalismo, nelle descrizioni come nell'articolazione anaforica e nelle ripetizioni strutturanti: un uditorio eterogeneo potrebbe aver stimolato Thomas ad assumere un atteggiamento esplicativo nei confronti della sua materia, il che, possibilmente, avrebbe reso fruibile il testo quale letteratura di formazione, come si è detto parlando del contesto manoscritto dei testimoni O e H. In ogni caso, è all'insieme del suo pubblico che Thomas si rivolge, a un raduno variegato per interessi e cultura come poteva benissimo essere quell'assemblea riunitasi a festeggiare il Natale e il Capodanno nella Dublino tra 1171 e 1172.

Come per il *Roman de Horn*, anche per *Horn Childe* è relativamente semplice stabilire un lettore modello: come si è già sostenuto, esso coinciderebbe con l'autore (o l'utente) del ms. Auchinleck, dunque con un apprezzatore della letteratura romanzesca in lingua inglese che partecipava della tradizione discorsiva dei copisti del codice. Il codice stilistico è infatti quello tipico del romanzo in inglese medio, così come gli ipotesti, tra i quali svetta per importanza il *Sir Tristrem*, con cui *Horn Childe* condivide un repertorio formulare più ampio che con qualunque altro *romance* (certamente più di *King Horn*). Entrambe le categorie di Jauss collimano nel circoscrivere chiaramente chi potesse corrispondere all'orizzonte d'attesa della terza versione. Tuttavia, in questo caso la situazione circa la fortuna dell'opera è meno limpida rispetto alla versione anglonormanna. Si può dire che una certa eco di *Horn Childe* è rimasta nelle ballate, dove infatti si trova il

⁸⁹ Incidentalmente, è da notare come la competenza dimostrata nel vocabolario amoroso rende difficile che, se il testo fosse stato composto per la corte di Enrico II, la creazione sia avvenuta dopo l'inasprirsi dei rapporti tra Enrico ed Eleonora.

mutamento di colore dell'anello⁹⁰ (che manca sia nel *Roman de Horn*, sia in *King Horn*) ed è ragionevole affermare che la terza versione dovesse avere una sua diffusione se Chaucer la nomina tra i *romances* emblematici del genere in *Sir Thopas* – date le considerazioni stilistiche fatte finora, è credibile che Chaucer pensasse a questa versione, non a *King Horn* o a un Ur-Horn orale non meglio precisato; peraltro, sono da ricordare le speculazioni, iniziate con Loomis, circa la conoscenza diretta da parte di Chaucer del ms. Auchinleck.⁹¹ D'altro canto, nel racconto dei *Canterbury Tales* la storia di Horn non appare in una luce esattamente positiva e bisogna pur considerare che, a differenza delle altre due versioni, *Horn Childe* rimane in una sola attestazione manoscritta. Parrebbe dunque che, a fronte di una fortuna sotterranea, l'ambiente culturalmente più elevato della produzione libresca e degli autori di buon gusto come Chaucer lo giudicasse un risultato scadente. Tale biforcazione nella fortuna può essere letta come una duplice trasmissione del testo: da una parte una redazione orale, di cui non ci è dato sapere sostanzialmente nulla; dall'altra, la redazione testimoniataci dal ms. Auchinleck, che può corrispondere forse alla redazione orale, ma che sicuramente deve la sua veste stilistico-formale (e in parte anche di contenuto) al manipolo di amanuensi responsabili della sua messa per iscritto, se non al solo copista 1, o comunque agli ambienti della cultura letteraria londinese, orale o manoscritta.⁹² Peraltro,

⁹⁰ Cfr. F.J. Child (ed.), *The English and Scottish Popular Ballads*, vol. 1, Dover Publications, New York 1965, pp. 201-208.

⁹¹ L.A. Hibbard Loomis, *The Auchinleck Manuscript and a Possible London Bookshop of 1330-1340*, «Publications of the Modern Language Association of America», 57 (1942), pp. 595-627. Un contributo più recente sullo stesso tema, svolto applicando lo stesso metodo e che allarga l'orizzonte circa i possibili ipotesi di *Sir Thopas*, includendo in particolare il *South English Legendary*, è C. Cannon, *Chaucer and the Auchinleck Manuscript Revisited*, «The Chaucer Review», 46, n. 1-2 (2011), pp. 131-146.

⁹² Non è nuova la tesi di un certo grado di unità stilistica tra i testi del ms. Auchinleck: si vedano a questo proposito A.J. Bliss, *The Auchinleck St. Margaret and St. Katherine*; D.A. Pearsall - I.C. Cunningham (eds.), *The*

è possibile fare una ulteriore ipotesi: infatti, tutte le formule che si è detto siano probabilmente derivate dalla tradizione discorsiva del ms. Auchinleck⁹³ (*in herd is nouzt to hide, to wite and nouzt to wene, wiþ kniztes stiþe on stede, dæþet who hem bime-ne, help now at o in þis need*) cadono, in maniera sistematica, in coda di terzina. Il sospetto è che l'apporto dello *scriptorium*, o dell'ambiente letterario cui partecipava, sia stato di aver adattato un *Horn Childe* in distici (come *King Horn*) alla *tail-rhyme stanza*, aggiungendo una coda ai distici secondo i moduli della propria tradizione discorsiva.⁹⁴ Questo spiegherebbe come mai, a fronte di tratti linguistici settentrionali, il testo presenti una così chiara impronta stilistica e linguistica londinese. Inoltre, non ci sono prove che il *codex unicus* di *Horn Childe* sia una copia, e gli unici sparuti indizi al riguardo sono omissioni in versi che non sono code di terzina. Il testo sarebbe dunque un'operazione di adattamento il cui risultato non avrebbe superato il responso del pubblico colto cittadino, ma che forse ebbe qualche ripercussione sulla possibile zona di origine della versione, se è vero che il settentrionale *Sir Degrevant* ripropone, da solo, una formula pervasiva in *Horn Childe* come *in herd is nouzt to hide*. Si identificherebbero così due aree a diversa ricezione: una a Nord, da cui probabilmente proviene il nucleo di questa versione (così come *Sir Tristrem*,⁹⁵ con il quale i rapporti probabilmente sono antecedenti alla copiatura nel ms. Auchinleck) e dove l'opera riscosse

Auchinleck Manuscript: National Library of Scotland Advocates' MS. 19.2.1, Scholar Press and National Library of Scotland, London 1979, pp. viii-xi.

⁹³ È da notare poi, sul piano linguistico, come in particolare la forma *nouzt* rechi traccia del passaggio ags. /a:/ > m. eng. /ɔ:/, tipico del London English.

⁹⁴ Non bisogna dimenticare che, nonostante l'enfasi eccessiva di affermazioni come quella di Trounce, per il quale il ms. Auchinleck era la *fountain head* della *tail-rhyme stanza*, il codice offre un'attestazione particolarmente alta del metro. Cfr. A.M. Trounce, *The English tail-rhyme romances, I*, «Medium Ævum», 1, n. 2 (1932), p. 94.

⁹⁵ La lingua di *Sir Tristrem*, fatta salva la patina Middlesex di tutti i testi del ms. Auchinleck, mostra numerosi tratti dialettali dello Yorkshire, come illustrato in A. Putter - J. Jefferson - D. Minkova, *Dialect, Rhyme, and Emendation*

un successo di popolo, e una centrale-londinese, dove erano più diffusi e vivaci i centri di cultura laica e che recepì in maniera negativa la versione. Su chi potesse essere il destinatario modello dell'opera, la soluzione più semplice, ovverosia bassa nobiltà o aspiranti cavalieri della *greater gentry* (anacronismo di comodo), è probabilmente la più corretta; infatti, la tesi collima con il pubblico suggerito da Linda Olson per il ms. Auchinleck.⁹⁶ Inoltre, l'enfasi su giostre e tornei rimanda a giovani in cerca di successo oltre che a un'immagine già stereotipa del cavaliere, e la geografia precisa nelle descrizioni della prima parte del romanzo, più che l'ampiezza di vedute di chi aveva occasione di viaggiare, si accosta a quel ceto medio alto stabilmente localizzato nel proprio possedimento o con un forte senso di appartenenza.⁹⁷

E *King Horn*? Alcuni spunti sono stati offerti dalla critica riguardo alla destinazione dei singoli testimoni, ma nulla è stato scritto finora circa l'orizzonte d'attesa dell'opera in sé. La ricezione rimane comunque significativa, poiché, se da un lato il testo non parrebbe aver esercitato un'influenza sulla fortuna della storia di Horn successiva a *Horn Childe*, d'altro canto i tre testimoni confermano un apprezzamento di pubblico tra la fine del sec. XIII e la prima metà del sec. XIV. Inoltre, due fatti non possono non saltare all'occhio. In primo luogo, la presenza fissa di testi religiosi in prossimità di *King Horn* (chiaramente dominanti nel ms. Laud misc. 108) e che non sembrano essere completamente privi di relazioni con il romanzo; viceversa, è evidente in secondo luogo la scarsità di testi romanzeschi nei tre codici che tra-

in Sir Tristrem, «The Journal of English and Germanic Philology», 113, n. 1 (2014), pp. 73-92.

⁹⁶ K. Kerby-Fulton - M. Hilmo - L. Olson, *Opening up Middle English Manuscripts: Literary and Visual Approaches*, Cornell University Press, Ithaca NY - London 2012, pp. 99-115.

⁹⁷ Su questa zona grigia della gerarchia sociale nell'Inghilterra del Trecento, cfr. C. Carpenter, *England: the nobility and the gentry*, in S.H. Rigby (ed.), *A Companion to Britain in the Later Middle Ages*, Blackwell Publishers, Oxford 2003, pp. 261-282.

mandano *King Horn*. Questa prossimità di *King Horn* al mondo del sacro prima che al *romance* appare chiara anche nello stile. Guardando ai codici stilistici impiegati nell'opera (la prima delle due categorie di Jauss), si è visto che la sua *ballad-like quality* corrisponde in realtà più al tipo di ripetizione anaforica riscontrabile nella letteratura religiosa del sec. XIII; così, la formula *beginnen to* è frequente all'interno del *South English Legendary*, mentre le descrizioni di Horn riflettono soprattutto una tradizione discorsiva di origine scritturale. Inoltre, i testimoni mostrano un progressivo avvicinamento al lessico formulare romanzesco e ciò indica un mutamento di gusto e una manipolazione del testo affinché esso rispecchi le attese del tempo: in questo senso, il fatto che l'*Harley scribe* trascriva una versione meno congruente con il frasario del *romance* rispetto ad O nonostante il codice sia successivo è spiegabile proprio con il gusto del ms. Harley 2253, il quale, ospitando testi sia in inglese medio, sia in francese, sia in latino, per non parlare dei testi plurilingui, dimostra di avere un lettore modello più competente e conservativo del ms. Laud misc. 108, ciò che collima anche con le considerazioni metrico-codicologiche di Klein. Inoltre, l'incremento di formularità da C a L a O attesta la distanza che originalmente separa *King Horn* dallo stile del romanzo come fissatosi nella prima metà del Trecento. Bisogna però riconoscere che *King Horn* non fa sfoggio di ipotesti evidenti come *Horn Childe*: se le relazioni con il *Roman de Horn* e in generale con il romanzo francese esistono, così come con il *Brut* di Layamon e, si è detto, con l'agiografia in inglese medio, l'opera mostra, tuttavia, di costruire il proprio discorso innanzitutto attorno alla vicenda narrata (come si è detto sopra, il 'narrativo' prevale nettamente sul 'descrittivo'), dando relativamente poco spazio a possibili rimandi ad altri testi, un atteggiamento che si riverbera nella connotazione sommersa, non esplicita come appare essere invece nella terza versione. Peraltro, questo dato, se letto allo scopo di delineare l'orizzonte d'attesa del testo, suggerisce sia una preminenza della storia sui modi narrativi, sia, soprattutto, l'assenza di un vero e proprio quadro

di riferimento stilistico. Forse è anche per questo che *King Horn* mostra uno spostamento delle connotazioni nell'implicito: il sottotesto non fa parte delle aspettative del pubblico, che sono invece centrate sulla vicenda in sé. L'autore attinge da un repertorio che non collima con l'orizzonte d'attesa; in altre parole, è l'immagine di un chierico che compone un testo profano per laici mettendo a frutto la sua formazione e le sue letture in lingua inglese, per esempio la *Cronaca* di Layamon, come sembrano suggerire alcuni elementi specifici, quale la compresenza in verso di *ful yer*, e d'insieme, quale l'uso descrittivo comparabile.

È dunque possibile immaginare un contesto come quello tratteggiato da Brunner per il ms. Gg.4.27.2, dove vediamo un «clerk connected with a gentleman's house» che appronta per i suoi committenti una raccolta di testi in inglese «because they did not know enough French»,⁹⁸ oppure un quadro più prettamente londinese come suggerito da Allen, secondo la quale il pubblico di *King Horn* «must have consisted of London citizens, probably the merchants of the City, familiar with Anglo-Norman for business purposes and perhaps engaged in some official business with court dignitaries, but less interested in the socially and culturally prestigious Anglo-Norman literature».⁹⁹ Difficile dire di più su cosa si celi dietro il generico 'benestante' indicato da Brunner come destinatario, se esso sia più o meno vicino ai *merchants* londinesi indicati da Allen, proprio a causa di quello che parrebbe un *mismatch* tra autore e pubblico. Ad ogni modo, come per il metro, si può ragionevolmente dire che siamo anche qui in un momento di transizione: dal francese all'inglese (oltre ai riconoscibili prestiti dal francese, è da ricordare che sia il ms. Gg.4.27.2, sia il

⁹⁸ K. Brunner, *Middle English Metrical Romances and Their Audience*, in M. Leach (ed.), *Studies in Medieval Literature: In honor of Professor Albert Croll Baugh*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia PA 1961, p. 222.

⁹⁹ R. Allen, *The date and provenance of King Horn. Some Interim Reassessments*, in E.D. Kennedy - R. Waldron - J.S. Wittig (eds.), *Medieval English Studies Presented to George Kane*, St. Edmundsbury Press, Suffolk 1988, p. 121.

ms. Harley 2253 danno prova di un'utenza almeno tentativamente bilingue), dal sacro al profano, dal cortese al cittadino. Si pone però un problema: se la fenomenologia che Brunner delinea circa produzione e destinazione del codice di C è estendibile di fatto alla composizione dell'opera in sé, ciò finisce per cozzare con l'idea di un *jongleur* all'origine di *King Horn*. I dati di McGilivray, per quanto ridimensionabili, e la mole di rime formulari messe in evidenza da Quinn e Hall, pur tralasciando le conclusioni fallaci, sono elementi che inevitabilmente spingono verso l'oralità e l'idea di un autore menestrello; al contempo, il chiaro riferimento alla tradizione discorsiva della letteratura religiosa e ancor più il legame con la cronaca sono indizi altrettanto ineludibili dell'incidenza, nella composizione di *Horn*, di moduli propri della tradizione manoscritta. Un individuo che assommasse in sé questi due aspetti sarebbe, *mutatis mutandis* nel lessico di Eco, l'autore ideale di quest'opera; tuttavia, è difficile identificare questa figura con un tipo sociale ben definito come Thomas o l'autore di *Horn Childe*. Si tratta anche qui di una proiezione del carattere ibrido di *King Horn* sull'extra-testo, il che può comportare il rischio interpretativo di un appiattimento del contesto sociale di produzione sull'opera stessa; ma, d'altro canto, bisogna pur dire che questi sono i dati in nostro possesso. Infine, è forse proprio la natura transitoria del testo, i labili legami di appartenenza con ciò che precede e ciò che segue, ad avere penalizzato la fortuna di questa versione nel lungo termine e ad aver dato ragione della 'proliferazione' di versioni. Se, infatti, sia il *Roman de Horn* che *King Horn* mostrano di essere modellati attorno a degli orizzonti d'attesa ben precisi, per quanto variegati nella versione anglo-normanna, *King Horn* fa gruppo a sé, introducendo un genere di vastissimo successo quale sarebbe stato il *romance*, ma tenendo i piedi nella tradizione agiografico-devozionale e nella cronaca, i suoi precedenti più significativi in lingua inglese. È l'inizio di una tradizione discorsiva, un prodromo che però è ancora acerbo rispetto alla solida maturità, già di fatto maniera, che di lì a un cinquantennio (stante la datazione al 1275 circa) sarebbe stata

messa per iscritto da un manipolo di copisti londinesi. Il consolidarsi di questa tradizione è attestato dalle varianti tra i testimoni, le quali muovono esattamente nella direzione che da *King Horn* porta al ms. Auchinleck. Ma il mutare delle aspettative del pubblico, in concomitanza con l'affermarsi del *romance* come genere definito, ha probabilmente reso inadeguata la soluzione di transizione che lo stile di *King Horn* dimostra di essere, facendo sì che divenisse appetibile la scelta di mettere per iscritto una diversa versione sempre in inglese medio, ma meglio rispondente alla moda del momento.

In conclusione, si può dire che gli orizzonti d'attesa delineati dai dati stilistici messi in luce corrispondono alla graduale migrazione della cultura letteraria dalle corti anglonormanne alle città inglesi, da una produzione di matrice clericale a una laica (il che è suggerito anche dalla dismissione progressiva dei modelli retorici descritti nelle *artes*), da una tradizione discorsiva a un'altra. L'evolvere dello stile da una versione all'altra si rispecchia nei mutamenti di polo linguistico al centro del polisistema britannico tra i secc. XII e XIV. Allo stesso tempo, lo stile aiuta a dare ragione del come e del perché una stessa storia, nel mutare delle attese del pubblico, potesse essere riproposta in tre versioni differenti, non solo cambiando da un volgare all'altro, ma anche adeguando la veste stilistica alle diverse esigenze e possibilità comunicative.

UNA SINTESI E ALCUNE PROSPETTIVE

Spek wordes bolde: così recita L 608 di *King Horn*, quando il portavoce dei saraceni appena sbarcati sulle coste bretoni dichiara all'eroe le intenzioni bellicose degli invasori. Cito da L:

607 an hound him gan biholde
& spek wordes bolde
þis land we wolleþ wyne
610 & sle þat þer bueþ inne

Possiamo forse dire lo stesso ora, alla luce dell'indagine svolta. L'idea di cartografare lo stile delle tre versioni è un proposito di conquista altrettanto audace e ugualmente destinato a fallire: i dati sono troppi, il tempo e lo spazio troppo pochi, tanto che sono stati affrontati qui soltanto due stilemi (descrizioni e fenomeni di ripetizione, dei quali solo anafore e formule), per quanto dominanti. Questo non toglie che comunque, al netto delle lacune, è possibile raggiungere risultati apprezzabili, così che le *wordes bolde* non cadano a vuoto. Riguardo all'insieme delle tre versioni e alla traiettoria che i rispettivi stili descrivono se considerati in diacronia, si è potuto vedere come l'espressione dei significati secondi subisca una progressiva estrinsecazione, passando dal didascalismo patente del *Roman de Horn*, allo stile delle connotazioni in *King Horn*, desultorio e prevalentemente sommerso nell'implicito, giungendo al manierismo di *Horn Childe*, che non

costruisce una rete di significati interni e trae significati e motivi prevalentemente dall'enciclopedia del pubblico modello. La diacronia dell'orizzonte d'attesa mostra, da parte sua, il progressivo abbassamento nel rango sociale del pubblico e il passaggio da una (più d'una) tradizione discorsiva di corte, con una maggiore eterogeneità dell'uditorio, alla tradizione discorsiva del *romance* cristallizzatasi negli ambienti dell'ipotetico *London bookshop* (riabilitiamo in questo senso l'espressione di Loomis) che avrebbe dato vita al ms. Auchinleck. Quel che è più interessante, le due progressioni, connotativa e di orizzonte d'attesa, coincidono nel mostrare un mutamento e insieme un allargamento della platea di destinatari, dai pochi membri dell'*entourage* di Enrico II o di un altro nobile di spicco all'insieme della *gentry* cittadina; un allargamento che, d'altra parte, coincide con una minor dispersione nella varietà del gusto letterario, il quale diviene più omogeneo: dalla varietà stilistica del *Roman de Horn* all'uniformità formularia di *Horn Childe*. Di questa traiettoria, da qualunque lato lo si guardi, *King Horn* è uno snodo di passaggio, un attraversamento stilistico che porta i segni del passato e di ciò che sarebbe venuto di lì a poco.

La prospettiva che si ottiene a partire dalla diacronia stilistica delle tre versioni appare dunque coerente con il mutamento socioculturale che tocca l'Inghilterra tra i secc. XII e XIV. Questo suggerisce che la sua traiettoria possa non essere puramente circostanziale. In altre parole, il tipo di evoluzione stilistica cui si assiste nel passaggio da una versione di Horn all'altra potrebbe essere osservabile anche in altre traduzioni dall'anglonormanno all'inglese medio: un passaggio dalla connotazione esplicita ed esibita all'implicito a dominante narrativa dei primi romanzi in inglese medio e poi all'esternalizzazione dei connotati affidandosi prevalentemente alla conoscenza del pubblico di una certa tradizione discorsiva romanzesca. Se questo avvenga o meno, occorrerà naturalmente verificarlo caso per caso, facendo attenzione a tempi, luoghi e circostanze concrete. Lo stesso si può dire per l'orizzonte d'attesa e il pubblico modello dei testi: qui, anzi,

è il discorso critico già esistente circa il pubblico della letteratura anglonormanna e in inglese medio ad avvalorare le tesi formulate in questo lavoro per *Roman de Horn*, *King Horn* e *Horn Childe*. Incidentalmente, il fatto che lo stile di ciascuna versione s'attagli così bene alla loro datazione e all'ambiente letterario coevo suggerisce che l'ipotesi qui seguita di diacronia nei rapporti genetici corrisponda alla realtà dei fatti. Soprattutto, *King Horn* non testimonia uno stadio anteriore del racconto, ma è una riformulazione della vicenda collocabile in un periodo letterariamente a cavallo tra Layamon e il romanzo medio inglese trecentesco, vale a dire la seconda metà del sec. XIII.

Oltre a una visione d'insieme più precisa, organica e documentata, anche l'immagine dello stile di ciascuna delle tre versioni risulta ora più nitida, alla luce dei dati analizzati. Se nel *Roman de Horn* numerosi stilemi e formule sono riconducibili agli ambienti della corte anglonormanna di fine sec. XII e la tradizione discorsiva di riferimento pare essere innanzitutto quella del *roman d'antiquité* (una conclusione parallela a quanto sostenuto dal filone critico di Ashe, Calin, Field e Crane sulla storicità del romanzo anglonormanno), d'altro canto la prima versione mostra una sua forte identità stilistica. In luogo di un'attenzione all'esteriorità, come suggerito da Söderhjelm, il *Roman de Horn* mostra piuttosto un continuo spostamento di fuoco, un interesse atomizzato ed esplicito che nelle descrizioni si traduce in un piegarsi dello stile sui singoli oggetti della descrizione in uno sfoggio di competenza ed eclettismo (coerente con le opere trascritte con *Horn* nel ms. Douce 132), senza tuttavia frantumare l'insieme. Il reticolo di connotazioni e gli usi epitetici rimangono coerenti lungo tutta l'opera, e i fenomeni anaforici, nonché la preminenza dell'ipotassi e la diversa distribuzione di frequenza tra gli attacchi di strofa e di verso sono una prova dell'importanza attribuita da Thomas ai nessi interni. Le dominanti stilistiche del *Roman de Horn* sono dunque il didascalismo (che, va ricordato, collima anche con i testi che accompagnano sia il testimone O nel ms. Douce 132, sia H nel ms. Harley 527) e la coesione: tutto

è detto e spiegato, pur senza lunghe digressioni, e, al contempo, *tout se tient*, lo stile si costruisce secondo principi di coerenza circostanziale e strutturale.

I dati stilistici di *King Horn*, invece, sono quelli che offrono il maggior numero di novità. Da una parte, quella che a quasi tutta la critica è apparsa come una *bareness of description* cela in realtà una rete di connotazioni ricca e costante, come dimostrano gli *attributa* applicati coerentemente lungo tutta la vicenda, pur considerando la poca frequenza di emersioni nell'esplicito, che risultano nello stile descrittivo a macchie di leopardo (prevalenza del 'narrativo' sul 'descrittivo'). Si è visto inoltre che le ripetizioni non formulari superano in numero e rilevanza stilistica quelle formulari: *King Horn* mostra un inizio della tradizione discorsiva del romanzo in inglese medio, ma non ne partecipa ancora pienamente. Anziché di un prototipo del *romance*, è più corretto parlare di prodromo, e se la seconda versione mostra alcuni tratti comuni con i romanzi successivi, soprattutto nei testimoni OL, sono più importanti gli elementi condivisi con la tradizione letteraria religiosa e cronachistica. Formule come *ful yer* oppure la locuzione sostantivo + *|biginnen|* + *|to|* + verbo, gli *attributa* del protagonista, sono tutti fattori che avvicinano *King Horn* a Layamon e al *South English Legendary*, allontanandolo invece dal romanzo. Così, le ripetizioni, pur mostrando di avere una funzione coesiva, non sono strutturali alla retorica del testo come appare nelle ballate e nei testi lirici coevi e si ritrova invece una proporzione più vicina nei testi devozionali del ms. Harley 2253. Un picco di valenza strutturante si ha nelle anafore tra membri iniziali dei distici, in più elevata frequenza rispetto alle anafore tra versi ad altre distanze: per quanto non possa costituire una prova conclusiva circa il metro di *King Horn*, se non altro rende plausibile la possibilità di una lettura dei distici come versi a due emistichi rimati. Si può dunque dire che le dominanti stilistiche di questa versione sono la ripetizione e la priorità del 'narrativo', ma senza che quest'ultimo cancelli il 'descrittivo', il quale mostra anzi una coesione e una ricchezza di connotazioni più vicine al *Roman de Horn* che a *Horn Childe*.

Nel caso della terza versione, è più appropriato parlare di prototipo romanzesco: il repertorio formulare la colloca con precisione nella tradizione discorsiva non solo del romanzo, ma ancor più puntualmente del ms. Auchinleck. Questo legame tra testo e codice che lo contiene ha almeno due aspetti suggestivi. Il primo è che sembra quantomeno singolare che sia proprio il repertorio di formule, uno degli stilemi tradizionalmente legati dalla Oral Theory alle necessità dell'improvvisazione, a vincolare la *facies* formale di *Horn Childe* al suo contesto di trascrizione. Il secondo è la collocazione delle formule più frequenti in coda di terzina, quasi a suggerire un'aggiunta posticcia per adattare un testo in distici ai moduli della *tail-rhyme stanza*, cui *Horn* partecipa anche con stilemi strutturali come le anafore tra inizi di terzina. Ad ogni modo, appare chiaro come la dominante stilistica di *Horn Childe* sia la formula applicata sostanzialmente nella sua funzione referenziale; questo si può vedere sia sul piano formale, come mostrato dalle formule individuate da Caro che si riferiscono al vocabolario romanzesco, sia sul piano contenutistico, come mostra l'assenza di una vera rete di connotazioni interne al testo e l'affidamento del significato a motivi comuni sempre nella tradizione discorsiva del *romance*. D'altro canto, non è solo formula romanzesca ciò che si trova in *Horn Childe*: la prima parte dedicata al padre di Horn sembra avvicinarsi al gusto della cronaca che si trova anche in *King Horn*, e così il dettaglio descrittivo di giostre e tornei, sia negli scontri, sia nel raffigurare gli standardi, mostra una competenza e familiarità che travalicano il motivo letterario. Questi sono i pochi momenti in cui l'opera supera il manierismo da *romance* che le è proprio e che rimane prevaricante, un manierismo il quale, come si è visto, è definibile 'tardo' sotto la lente di Huizinga e che ha determinato la valutazione negativa sia da parte della critica odierna che da parte di Chaucer.

Se dunque alcune caratteristiche che definiscono lo stile delle tre versioni e la dinamica evolutiva da una versione all'altra risultano più chiare, più fondate oppure rivisitate in virtù di nuovi

dati, molto rimane da farsi, sia alla luce di ciò che si è portato a termine nel presente lavoro, sia di ciò che è stato tralasciato. Prima ancora, è opportuno fare un bilancio dei metodi d'indagine adottati, in particolare delle tecniche di informatica umanistica impiegate nell'analisi stilistica.

È davvero utile la stilistica dei corpora?

In chiusura di uno studio centrato sull'uso di un corpus di edizioni lemmatizzate, la risposta a questa domanda, ovviamente, non può essere negativa; tuttavia, al netto di una valutazione positiva nell'insieme, è fondamentale prendere consapevolezza dei pro e dei contro di questo tipo di indagine come affiorati durante il lavoro. Innanzitutto, bisogna riconoscere che i dati forniti dallo strumento digitale nella pratica non sono ottenibili altrimenti: se la lessicografia e le concordanze sono uno strumento di analisi letteraria che non è certo di oggi o di ieri, l'approssimazione all'eshaustività ottenuta dalla stilistica dei corpora non può essere raggiunta per altre vie. Uno studio come quello di Cannon sulle fonti di Chaucer,¹ lessicografico e fondato sull'ampia base testuale delle occorrenze riferite nel MED, può permettersi di asserire la presenza o l'assenza di certi termini in Chaucer e in altre opere; tuttavia, poter distinguere quantitativamente le diverse attestazioni e non essere vincolati alla funzione esemplificativa degli esempi del MED è un altro livello di indagine. 'La formula X si trova nei testi A e B' e 'la formula X si trova *solo* nei testi A e B', oppure 'la formula X è presente nel testo A' e 'la formula X è presente nel testo A *nel numero di Z occorrenze*': tra queste affermazioni pur simili sta un abisso, un abisso che corrisponde alla vastità dei casi in cui si dimostra la *non* presenza del tale fenomeno. Il valore di un'indagine il più possibile esaustiva sta innanzitutto nel poter circoscrivere quanto

¹ C. Cannon, *Chaucer and the Auchinleck Manuscript Revisited*, «The Chaucer Review», 46, n. 1-2 (2011), pp. 131-146.

rimane fuori dal censimento: affermare che *Horn Childe* attinge prevalentemente dalla tradizione formulare del ms. Auchinleck implica che tale tradizione in una certa misura non permane al di fuori del codice oppure, se proprio, si ritrova solo in forma dispersa. In questo si osserva la principale differenza qualitativa tra un'indagine su di un corpus di testi digitalizzati e uno studio basato su dizionari (ossia concordanze non esaustive) o sul censimento a mano. Inoltre, a differenza della lessicografia standard, le analisi possono riguardare non solo singoli termini, ma anche gruppi di parole, oppure termini con posizioni ben precise nel testo, ovvero parole presenti o assenti, insieme o in alternativa: tutte indagini svolte nel precedente capitolo. Ciò supera qualunque possibilità offerta dai dizionari, anche da quelli più completi.

Questa novità di dati rivoluziona i risultati delle indagini? Non proprio. Il primo contributo è l'offrire un fondamento meno opinabile (o almeno, con maggior distacco dalla soggettività dell'interpretazione e da un atteggiamento in certa misura serendipico) e valido fino a prova contraria a tesi e costruzioni analitiche poggiate sull'ermeneutica del segno, dove dal poco e dal particolare si giunge al molto e al generale per induzione. Oltre ad interpretazioni più solide grazie a una base di dati più ampia, un altro portato di novità osservato nel precedente capitolo è l'occasionale sovvertimento di un'idea che era nata dalla preminenza di un certo dato nella percezione, una preminenza che viene poi sconfessata dai numeri reali, oppure da alcuni distinguo che si possono compiere solo in presenza della totalità delle occorrenze. Questo è quanto verificatosi circa l'idea che le formule fossero la dominante stilistica in *King Horn* oppure riguardo alla *bareness of description*. Tuttavia, in più occasioni è avvenuto piuttosto che una tesi fosse confermata e, magari, approfondita e sviluppata secondo una traiettoria che però era già insita in sé stessa: così è stato, per esempio, con il didascalismo del *Roman de Horn* o la preminenza delle formule romanzesche in *Horn Childe*. In questi casi, il risultato dell'indagine è meno eclatante di un cambio di paradigma o di una lettura alternativa, ma non meno reale.

Soprattutto, ciò che vi è di prezioso è il legame stretto e più obiettivo (per quanto mai del tutto) con il testo in sé. Agostino d'Ippona scriveva «ego quid sciam quaero, non quid credam»:² quel che offre il dato quantitativo è l'avvicinamento dell'interpretazione all'oggetto, dal 'supporre' al 'sapere'. Un margine di aleatorietà è inevitabile; poterlo restringere, almeno nella circostanza di un gruppo di specifici testi, rende più salde le fondamenta su cui costruire l'architettura critica. Se l'interpretazione è sana in quanto elabora ciò che il testo comunica, una presa più salda su questa comunicazione giova di conseguenza anche al lavoro critico. A tal proposito, l'approfondimento dei dati già portati da Caro circa le formule di *Horn Childe* dà ulteriore prova che le fondamenta quantitative su cui basiamo le nostre costruzioni interpretative (l'idea operativa che abbiamo, ad esempio, di formula della gesta francese o del romanzo inglese) possono essere rinsaldate o anche riassestate.

Sono così riassumibili i contributi più evidenti dell'indagine computazionale; nonostante ciò, la risposta alla domanda 'ne vale la pena?' non è né ovvia, né univoca. Infatti, il tempo richiesto per la creazione del corpus rende estremamente oneroso il lavoro su questo fronte: più di un anno per generare l'edizione lemmatizzata di nove testimoni non è affatto poco. La scelta di non operare in un gruppo e lavorare invece singolarmente ha da una parte i vantaggi di avvicinarsi di più alle modalità di lavoro usuali per uno studioso di letteratura e di permettere una maggiore elasticità e un maggiore controllo sull'insieme; tuttavia, il tempo che chiede al ricercatore rischia di togliere spazio all'analisi e all'interpretazione. Inoltre, la lemmatizzazione (il processo che implica il maggior dispendio di ore ed energie) non sempre è un'aggiunta utile al lavoro di indagine: occorre valutare con attenzione, caso per caso, se il gioco valga la candela. D'altra

² *Soliloquia*, I, 3, 8. L'edizione di riferimento è Aurelius Augustinus, *Soliloqui*, trad. it. di M. Simonetti, Mondadori per la Fondazione Lorenzo Valla, Milano - Roma 2016.

parte, sarebbe falso dire che il tempo speso a lemmatizzare o a creare un codice per l'indagine di un testo sia tempo sprecato per il ricercatore, reso utile solo dall'uso che farà dell'edizione chi verrà dopo di lui. Almeno due aspetti rendono questo tempo più fruttuoso del semplice esito oggettivo dell'operazione. Il primo è l'incomparabilmente maggiore familiarità che lo studioso sviluppa con i testi da lui lemmatizzati: il doversi soffermare con attenzione su ogni parola dell'opera già di per sé rende evidenti alcune informazioni sul linguaggio che sono poi rivelate anche dai censimenti. Quindi si può dire che sicuramente questo è un allenamento intensivo per l'orecchio linguistico-letterario dello studioso, che non si esaurisce nell'esercizio in sé. Sul versante degli strumenti informatici di indagine, invece, si conferma quanto è stato accennato citando Andrea Di Maio e padre Busa sul concetto di 'atomicità': il dover tradurre le figure retoriche in protocolli composti di ordini essenziali costringe a una riflessione sui concetti stilistici molto concreta e allo stesso tempo approfondita e sintetica. Questo si è visto per esempio nel censire le anafore, una figura retorica semplice, anche nella definizione, ma che dietro la semplicità nasconde diversi impliciti per nulla evidenti. In breve, l'impegno richiesto nella creazione dell'edizione lemmatizzata e degli strumenti per indagarla costringe il ricercatore a un lavoro di per sé utile e che forse egli non svolgerebbe altrimenti con la stessa acribia. D'altro canto, questo fa sorgere delle preoccupazioni circa l'impiego di corpora e strumenti d'indagine già costruiti, senza dunque aver partecipato alla loro realizzazione. Quanto dà per scontato l'utente 'ignaro' circa il mezzo che sta impiegando? Quante potenzialità e quanti rischi può non riconoscere, mancando della necessaria familiarità con il testo o con il codice alla base dello strumento? La scelta di adoperare la stilistica dei corpora dipende insomma da una valutazione d'insieme che non può essere effettuata una volta per tutte; chiede inoltre un uso ponderato, così come è il caso per ogni strumento critico, siano definizioni generali, prospettive d'indagine, concetti. Bisogna fare attenzione a che il guadagno in efficacia delle operazioni

non corrisponda anche ad un impiego irriflesso del materiale, così come è da valutare ogni volta se il dispendio di tempo ed energie sia ragionevole in proporzione ai risultati attesi.

Possibili direzioni di sviluppo

Lo stile, l'individualità formale di un testo che ne costituisce i tratti somatici con i quali il suo contenuto ci è presentato, è di per sé un fine di ricerca valido: conoscere un'opera, si diceva in apertura del volume, non può prescindere dal comprendere le sue forme espressive. Ma, come si è visto, lo stile si lega a diversi ambiti di studio ed è normale che i dati stilistici suggeriscano punti critici o nuove direzioni d'indagine anche per altri aspetti del testo. Elenco qui alcuni di questi spunti, senza pretendere di essere esaustivo.

Dal punto di vista ecdotico, per *Horn Childe* c'è poco da dire: essendo tradito in *codex unicus*, le possibilità di ricostruzione sono sostanzialmente nulle. Tuttavia, le anafore fra terzine sia nell'opera, sia negli altri romanzi strofici del corpus di raffronto confermano la salienza della terzina come modulo fondamentale nella struttura della *tail-rhyme stanza*. Appare dunque più probabile che la presunta lacuna tra le strofe 52 e 53 non sia effettivamente tale e che si tratti piuttosto di una irregolarità metrica o voluta o comunque non abbastanza distruttiva da essere percepita come errata. Anche per il *Roman de Horn* non sono emerse novità ecdotiche rilevanti, se non alcune minuzie segnalate in appendice; i testimoni mostrano una notevole coerenza espressiva, così che è difficile individuare nell'*usus scribendi* un criterio ecdotico dirimente oltre a quanto già fatto da Pope nella sua edizione. Diverso il caso per *King Horn*. La seconda versione, infatti, mostra una progressione stilistica da C a L a O negli usi formulari che rende discutibili un certo numero di scelte tra quelle compiute in sede critica da Allen (per esempio, la decisione di includere nel testo edito anche i versi sull'anello presenti nello scontro fi-

nale con Fikenhild come narrato da OL e non come si legge in C), la quale comunque ha redatto un testo che voleva essere il più vicino possibile all'originale, secondo un principio editoriale di stampo lachmanniano. Ma non solo: l'evoluzione del lessico formulare di testimone in testimone rende forse più interessante questa *mouvance* dell'opera rispetto ai tentativi di ricostruzione secondo una logica stemmatica. Ci si può dunque chiedere se un romanzo 'di transizione' come *King Horn* non riceva un trattamento migliore in una sinossi comparativa e ragionata anziché forzandolo in un testo critico, oppure affiancando una ricostruzione classica, verso l'originale, che dunque dà spazio alle lezioni di C, a una ricostruzione in senso inverso, valorizzando la transizione verso una forma più aderente al tipo del *romance*, come mostrano O e L; un'operazione poco ortodossa, ma che potrebbe essere qui giustificata e utile.

Sul piano metrico, le informazioni fornite dalle anfore inter-verso e dalle riprese lessicali in apertura di distico non hanno offerto soluzioni e hanno reso il mistero di *King Horn* soltanto più fitto. Sarebbe utile una fenomenologia davvero esaustiva del distico nella letteratura in inglese medio, almeno fino ai primi del Trecento, cosa che ancora manca (se non nella forma dispersiva del pur fondamentale *Index of Middle English Verse*); e forse neppure con quella si riuscirebbe a dare ragione dei *couplets* della seconda versione. Così, pur non mancando studi sulla *tail-rhyme stanza*, potrebbe essere produttivo uno studio dei moduli della strofa, che siano terzine o quartine, dal punto di vista lessicale, sintattico e semantico, oltre che fornire un censimento delle varianti nella morfologia metrica. Lo scopo di un simile lavoro non sarebbe riscrivere le già ricche ed autorevoli pagine esistenti circa i distici e le strofe a terzine caudate, ma offrire un quadro più ampio ed esaustivo delle diverse possibilità, soprattutto delle varianti rispetto agli schemi maggioritari. Se infatti è vero che il metro generale di entrambe le forme è più o meno ben definito, non direi sia ancora chiaro quale fosse allora il margine di variazione accettabile. Una migliore conoscenza di tale margine

permetterebbe di fare valutazioni più accurate nei casi specifici, distinguendo con maggior precisione fra lassismi, errori e alterazioni ragionate.

Passando a considerare gli strumenti, l'indagine stilistica ha mostrato che i criteri di lemmatizzazione adottati dai diversi dizionari sono molto distanti fra loro. Le asperità che questa discrasia ha comportato nel confronto delle informazioni lessicali e nella realizzazione degli strumenti di indagine sono state smussate in sede espositiva, rendendole probabilmente poco evidenti per il lettore, ma hanno rallentato notevolmente il lavoro di analisi. L'eterogeneità riguarda sia i criteri adottati nel realizzare le diverse voci, sia i principi grammaticali su cui si fonda la categorizzazione generale dei lemmi, sia la scelta della forma base di riferimento per un lemma, una differenza questa che oppone non solo dizionari e dizionari, come AND e DMF, ma anche le edizioni lemmatizzate esistenti e i dizionari, come i lemmi delle edizioni della BFM e le voci del DFM. Il problema è complesso e implica senza dubbio una soluzione a lungo termine; tuttavia è davvero auspicabile un'armonizzazione delle risorse lessicografiche nei loro fondamenti costitutivi (secondo i principi FAIR). Tale coerenza sarebbe quanto mai utile per le indagini quantitative, che spesso sono frenate soprattutto dalla mancanza di interoperabilità tra gli strumenti già disponibili.

Infine: la distanza che persiste tra umanisti e digitale è un dato di cui prendere atto e non serve lamentarsene. Invece, la speranza è che sia sempre più chiara e dimostrata l'utilità dello strumento informatico anche per gli studi letterari, così come l'accessibilità alle competenze e alle risorse esistenti. Senza voler essere esigenti, va detto che non è impossibile imparare a programmare; qualunque linguaggio informatico è decisamente meno complesso di una lingua viva (o morta). Così, se da un lato si auspica che una tendenza al conservatorismo negli strumenti possa essere vinta, nel tempo, dall'interesse per le potenzialità ermeneutiche di quanto offerto dal nuovo, viceversa sono altrettanto auspicabili una maggiore consapevolezza e soprattutto un dialogo più serrato

con il passato per ciò che riguarda i metodi. Gli orizzonti critici del mondo accademico si orientano in base a mode più o meno transitorie, messe a fuoco allo stesso tempo produttive e rischiose per la possibilità di una chiusura delle prospettive d'indagine entro margini pregiudiziali. Ma quanto di culturalmente prezioso è stato prodotto supera la circostanza storica entro cui si iscrive; se ciò è vero per gli oggetti letterari della filologia, tanto più deve esserlo per le riflessioni che sono nate intorno a quegli oggetti, le *wordes bolde* che dei testi hanno parlato.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni di Roman de Horn, King Horn e Horn Childe

PER IL ROMAN DE HORN

- E.G.W. Brauholtz, *Cambridge Fragments of the Anglo-Norman "Roman de Horn"*, «The Modern Language Review», 16, n. 1 (1921), pp. 23-33.
- R. Brede - E. Stengel (Hgg.) - Thomas, *Das anglonormannische Lied vom wackern ritter Horn: Genauer abdruck der Cambridge, Oxforder und Londoner handschrift*, N.G. Elwert, Marburg 1883.
- F.X. Michel (éd.) - Thomas, *Horn et Rimenhild: recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à leurs aventures composés en françois, en anglois, et en écossois dans les treizième, quatorzième, quinzième, et seizième siècles / publié d'après les manuscrits de Londres, de Cambridge, d'Oxford, et d'Edinburgh par Francisque Michel*, Maulde et Renou, Paris 1845.
- M.K. Pope (ed.) - Thomas, *The romance of Horn*, 2 voll., vol. 2 rivisto e completato da Thomas B.W. Reid, Blackwell Publishers, Oxford 1955-1964.

PER KING HORN

- R. Allen (ed.), *King Horn: An Edition Based on Cambridge University Library MS. Gg. 4.27(2)*, Garland, New York - London 1984.
- E.T. Byrnes - C.W. Dunn (eds.), *Middle English Literature*, H.B. Jovanovich, New York 1973, pp. 114-149 (L).
- L.B. Church (ed.), *An edition from the Middle English manuscripts of the medieval romance King Horn*, Doctoral Thesis, University of Lancaster, Lancaster 1981.
- S.G. Fein (ed.), *The Complete Harley 2253 Manuscript*, vol. 2, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2014, pp. 300-369 (L).
- W.H. French - C.B. Hale (eds.), *Middle English Metrical Romances*, Russel & Russel, New York 1930, pp. 25-70.
- W.H. French (ed.), *Essays on King Horn*, Cornell University Press, Ithaca NY 1940, pp. 153-204.
- J. Hall (ed.), *King Horn: a Middle-English Romance*, Clarendon Press, Oxford 1901.
- R.B. Herzman - G. Drake - E. Salisbury (eds.), *Four Romances of England: King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 1999, pp. 11-72.
- C. Horstmann (Hg.), *King Horn nach Ms. Laud 108*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 50 (1872), pp. 39-58 (O).
- F. Kluge (Hg.), *Mittelenglisches Lesebuch*, M. Niemeyer, Halle a.S. 1912, pp. 75-88 (C).
- J.R. Lumby (ed.), *King Horn, with fragments of Floriz and Blancheflur, and of the Assumption of our Lady. Also, from mss. in the British Museum, the assumption of our Lady (add. ms. 10036), and fragmemts of the Floyres and Blanchefleur (cotton Vitellius D. III)*, Trübner & Co, London 1866 (C).
- J.R. Lumby - G.H. McKnight (eds.), *King Horn, Floris and Blancheflur, the Assumption of Our Lady / First Edited in*

1806 by J. Rawson Lumby and Now Re-Edited from the Manuscripts, with Introduction, Notes, and Glossary by George H. McKnight, Kegan Paul, Trench, Trübner for the English Dialect Society, London 1901 (C).

- E. Mätzner - K. Goldbeck (Hgg.), *Altenglische Sprachproben: nebst einem Wörterbuche*, Bd. 1, Weidmann, Berlin 1867, pp. 207-231 (C).
- R. Morris - W.W. Skeat (eds.), *Specimens of Early English*, vol. 1, Clarendon Press, Oxford 1867, pp. 237-286 (C, con stralci di L e O).
- J. Ritson (ed.), *Ancient English Metrical Romanceës*, vol. 2, Bulmer & Co., for G.W. Nichol, London 1802, pp. 99-146 (L).
- L. Rizzà (a cura di), *King Horn*, Carocci, Roma 2007.
- D.B. Sands (ed.), *Middle English Verse Romances*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1966, pp. 15-54 (C, con aggiunte non segnalate di O).
- C. Thiem (Hg.), *Das altenglische Gedicht «King Horn»*, C. Boldt's Buchdruckerei, Rostock 1874.
- E. Treharne (ed.), *Old and Middle English: An Anthology*, Blackwell Publishers, Malden MA 2000, pp. 582-614 (L).
- T. Wissmann (Hg.), *Das Lied von King Horn*, K.J. Trübner, Strassburg 1881.

PER HORN CHILDE AND MAIDEN RIMNILD

- D. Burnley - A. Wiggins (eds.), *The Auchinleck Manuscript*, National Library of Scotland 2003, <<https://auchinleck.nls.uk/>>.
- J. Caro (Hg.), *Kleine Publikationen aus der Auchinleck-Hs. X. Horn Childe and Maiden Rimmild*, «Englische Studien», 12 (1889), pp. 351-366.
- M. Mills (ed.), *Horn Childe and Maiden Rimmild / ed. from the Auchinleck MS, National Library of Scotland, Advocates' MS 19.2.1*, C. Winter, Heidelberg 1988.

Corpus di confronto: testi in inglese medio

PER I TESTI CONTENUTI NEL MS. HARLEY 2253

S.G. Fein (ed.), *The Complete Harley 2253 Manuscript*, 3 voll., Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2014.

PER I TESTI CONTENUTI NEL MS. AUCHINLECK

D. Burnley - A. Wiggins (eds.), *The Auchinleck Manuscript*, National Library of Scotland 2003, <<https://auchinleck.nls.uk/>>.

PER I TESTI EDITI NEL PROGETTO METS

T.H. Bestul (ed.) - Walter Hilton, *The scale of perfection*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2000.

C.R. Blyth (ed.) - Thomas Hoccleve, *The Regiment of Princes*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 1999.

R. Edwards (ed.) - John Lydgate, *The Siege of Thebes*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2001.

M. Flowers Braswell (ed.), *Sir Perceval of Galles and Ywain and Gawain*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 1995.

K. Forni (ed.), *The Chaucerian Apocrypha: A Selection*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2005.

E.E. Foster (ed.), *Amis and Amiloun, Robert of Cisyle, and Sir Amadace*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2007.

— (ed.), *Three Purgatory Poems*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2004.

M.M. Furrow (ed.), *Ten Bourdes*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2013.

T. Hahn (ed.), *Sir Gawain: Eleven Romances and Tales*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 1995.

R.B. Herzman - G. Drake - E. Salisbury (eds.), *Four Romances of England: King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 1999.

- H. Hudson (ed.), *Four Middle English romances: Sir Isumbras, Octavian, Sir Eglamour of Artois, Sir Tryamour*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2006.
- T. Kohanski - C.D. Benson (eds.) - John Mandeville, *The Book of John Mandeville*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2007.
- E. Kooper (ed.), *Sentimental and Humorous Romances: Floris and Blancheflour, Sir Degrevant, the Squire of Low Degree, the Tournament of Tottenham, and the Feast of Tottenham*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2005.
- P. Larkin (ed.), *Richard Coer de Lyon*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2015.
- A. Laskaya - E. Salisbury (eds.), *The Middle English Breton Lays*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 1995.
- M. Livingston, *Siege of Jerusalem*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2004.
- A. Lupack (ed.), *Lancelot of the Laik and Sir Tristrem*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 1994.
- (ed.), *Three Middle English Charlemagne romances*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 1990.
- E. Melick - S.G. Fein - D.B. Raybin (eds.), *The Roland and Otuel romances and the Anglo-French Otinel*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2019.
- D.A. Pearsall (ed.), *Floure and the Leafe, The Assemblie of Ladies, and The Isle of Ladies*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 1990.
- S. Peverley - J. Simpson (eds.) - John Hardyng, *John Hardyng, «Chronicle». Edited from British Library MS Lansdowne 204*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2015.
- E. Salisbury - J. Weldon (eds.), *Lybeaus Desconus*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2013.
- J. Wade (ed.), *Sir Torrent of Portingale*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2017.

PER I TESTI DEL *SOUTH ENGLISH LEGENDARY*
CONTENUTI NEL MS. LAUD MISC. 108

C. Horstmann (ed.), *Early South-English Legendary of Lives of Saints: Earliest Version, Laud MS. 108, in the Bodleian Library*, Trübner for the Early English Text Society, London 1887 («Early English Text Society», 87).

PER I TESTI DEL MS. GG. 4.27.2

J.R. Lumby - G.H. McKnight (eds.), *King Horn, Floris and Blancheflur; The Assumption of Our Lady. First Edited in 1806 by J. Rawson Lumby and Now Re-Edited from the Manuscripts, with Introduction, Notes, and Glossary by George H. McKnight*, Kegan Paul - Trench - Trübner for the English Dialect Society, London 1901.

ALTRI TESTI

R.F. Leslie - G.L. Brook (eds.) - Layamon, *Layamon: Brut. Edited from British Museum Ms. Cotton Caligula A. IX and British Museum Ms. Cotton Otho C. XIII, 2 voll.*, Early English Text Society 250, 277, Oxford University Press for Early English Text Society, London 1963-1977.

Corpus di confronto: testi in francese antico

TESTI LEMMATIZZATI DELLA BASE DE FRANÇAIS MÉDIÉVAL

I.D.O. Arnold (éd.) - Wace, *Brut*, Société des anciens textes français, Paris 1933-1938. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2011-11-07, <<http://catalog.bfm-corpus.org/brut2>>.

D'A.S. Avalue (a cura di), *Cultura e lingua francese delle origini nella Passion di Clermont-Ferrand*, R. Ricciardi, Milano - Napoli 1962. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base

- de français médiéval, ultima revisione al 2016-12-03, <<http://catalog.bfm-corpus.org/passion>>.
- (a cura di), *Saint Léger*, Tipografia del libro, Pavia 1967. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2016-12-03, <<http://catalog.bfm-corpus.org/slethgier>>.
- P. Kunstmann (éd.) - Chrétien de Troyes, *Chevalier de la Charrette ou Lancelot*, Université d'Ottawa, Laboratoire de Français Ancien - ATILF, Ottawa - Nancy 2009. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2009-05-06, <<http://catalog.bfm-corpus.org/CharretteKu>>.
- , *Chevalier au Lion ou Yvain*, Université d'Ottawa, Laboratoire de Français Ancien - ATILF, Ottawa - Nancy 2009. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2009-05-06, <<http://catalog.bfm-corpus.org/YvainKu>>.
- , *Cligès*, Université d'Ottawa, Laboratoire de Français Ancien - ATILF, Ottawa - Nancy 2009. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2009-05-06, <<http://catalog.bfm-corpus.org/CligesKu>>.
- , *Conte du Graal (Perceval)*, Université d'Ottawa, Laboratoire de Français Ancien - ATILF, Ottawa - Nancy 2009. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2009-05-06, <<http://catalog.bfm-corpus.org/PercevalKu>>.
- , *Erec et Enide*, Université d'Ottawa, Laboratoire de Français Ancien - ATILF, Ottawa - Nancy 2009. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2009-05-06, <<http://catalog.bfm-corpus.org/ErecKu>>.
- G. Moignet (éd.), *Chanson de Roland*, Bordas, Paris 1972. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2014-02-24, <<http://catalog.bfm-corpus.org/roland>>.

T. Rainsford - C. Marchello-Nizia (éds.), *Vie de saint Alexis*, ENS de Lyon, Lyon 2018. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2018-10-24, <<http://catalog.bfm-corpus.org/AlexisRaM>>.

ALTRI TESTI

- A. Bayot (éd.), *Gormont et Isembart: fragment de chanson de geste du 12. siecle*, Champion, Paris 1931³. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2010-11-19, <<http://catalog.bfm-corpus.org/gormont>>.
- A. Bell (ed.) - Geoffrei Gaimar, *'L'Estoire des Engleis' by Geffrei Gaimar*, B. Blackwell for the Anglo-Norman Text Society, Oxford 1960.
- A. Bell (ed.), *An Anglo-Norman Brut (BM MS Royal 13.A.xxi)*, 2 voll., B. Blackwell for the Anglo-Norman Text Society, Oxford 1969.
- (ed.), *Description d'Engleterre*, Anglo-Norman Text Society, London 1993. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2018-10-01, <<http://catalog.bfm-corpus.org/DescrEngl>>.
- A. Bengtsson (éd.), *La vie de Sainte Bathilde: Quatre versions en prose des XIIIe et XVe siècles, publiées avec introduction, notes et glossaire*, Lund University Press, Lund 1996. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2016-05-30, <<http://catalog.bfm-corpus.org/SBath1>>.
- F. Bonnardot (éd.), *Dialogue de l'âme de saint Isidore*, Société des amis de la Romania, Paris 1876. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2010-10-29, <<http://catalog.bfm-corpus.org/DialAme>>.
- R. Bossuat (éd.), *Roman de Berinus*, Société des anciens textes français, Paris 1931. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2019-04-01,

- <<http://catalog.bfm-corpus.org/Berin1>> e <<http://catalog.bfm-corpus.org/Berin2>>.
- C. Bougy (éd.) - Guillaume de Saint Pair, *Le roman du Mont Saint-Michel (12. siecle): les manuscrits du Mont Saint-Michel*, Presses universitaires de Caen, Caen 2009. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2012-12-21, <<http://catalog.bfm-corpus.org/ChronSMichelBo>>.
- G.R. de Lage (éd.) - Gautier d'Arras, *Eracle*, Champion, Paris 1976. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-05-28, <<http://catalog.bfm-corpus.org/eracle>>.
- G.R. de Lage (éd.), *Roman de Thèbes*, 2 voll., Champion, Paris 1966-1968. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-06-18, <<http://catalog.bfm-corpus.org/thebes1>> e <<http://catalog.bfm-corpus.org/thebes2>>.
- G. de Poerck (éd.), *Le sermon bilingue sur Jonas du ms. Valenciennes 521 (475)*, «Romanica Gandensia», 4 (1956), pp. 31-66. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2009-06-19, <<http://catalog.bfm-corpus.org/jonas>>.
- L.M. Defourques [= M. Roques - L. Foulet] - E. Muret (éds.) - Bérout, *Tristan*, Champion, Paris 1947. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2011-08-25, <<http://catalog.bfm-corpus.org/beroul>>.
- P.F. Dembowski (éd.), *Ami et Amile*, Champion, Paris 1969. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2011-01-20, <<http://catalog.bfm-corpus.org/amiamil>>.
- C. Fahlin (éd.) - Benoit de Sainte Maure, *Chronique des Ducs de Normandie*, R. Almqvist & J. Wiksells, Uppsala 1951. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2010-09-01, <<http://catalog.bfm-corpus.org/BenDuc1b>>.

- E. Faral (éd.) - Geoffroi de Villehardouin, *Conquête de Constantinople*, 2 voll., Belles Lettres, Paris 1961. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-06-17, <<http://catalog.bfm-corpus.org/villehardouin1>> e <<http://catalog.bfm-corpus.org/villehardouin2>>.
- B. Foster - I. Short (eds.) - Thomas of Kent, *The Anglo-Norman 'Alexander' (Le Roman de Toute Chevalerie)*, 2 voll., Anglo-Norman Text Society, London 1976-1977.
- A.L. Foulet - G. Raynaud (éds.), *Châtelaine de Vergy*, Champion, Paris 1921³. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-06-17, <<http://catalog.bfm-corpus.org/vergy>>.
- G.E. Frank (éd.), *Passion du Palatinus. Mystère du XIV^e siècle*, Champion, Paris 1922. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2012-10-31, <<http://catalog.bfm-corpus.org/passpal>>.
- (éd.), *Livre de la Passion. Poème narratif du XIV^e siècle*, Champion, Paris 1930. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-05-23, <<http://catalog.bfm-corpus.org/passbonnes>>.
- A.C. Friend (ed.) - Serlo of Wilton, *The Proverbs of Serlo of Wilton*, «Mediaeval Studies», 16 (1954), pp. 179-218. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-08-07, <<http://catalog.bfm-corpus.org/ProvSerlo>>.
- H. Fukui (éd.), *Amys e Amillyoun*, Anglo-Norman Text Society, London 1990.
- E.J. Hathaway - P.T. Ricketts - C. Robson - A. Wilshere (eds.), *Fouke le Fitz Waryn*, B. Blackwell for the Anglo-Norman Text Society, Oxford 1975. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-01-04, <<http://catalog.bfm-corpus.org/fouke>>.
- E. Hoepffner (éd.) - Guillaume de Machaut, *Le Lay de plour*, Firmin-Didot, Paris 1908. Pubblicato online dall'ENS di Lyon

- nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2018-07-31, <<http://catalog.bfm-corpus.org/GuillMachPlourH>>.
- , *Le dit dou lyon*, Firmin-Didot, Paris 1911. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2018-07-31, <<http://catalog.bfm-corpus.org/GuillMachLyonH>>.
- , *Remede de Fortune*, Firmin-Didot, Paris 1911. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2018-07-31, <<http://catalog.bfm-corpus.org/GuillMachFortuneH>>.
- R.C. Johnston (ed.) - Jordan Fantosme, *Jordan Fantosme's Chronicle*, Clarendon, Oxford 1981. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2009-05-23, <<http://catalog.bfm-corpus.org/Fantosme>>.
- V.F. Koenig (éd.) - Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre Dame*, 4 voll., Droz, Genève 1955-1970. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2012-11-18, <<http://catalog.bfm-corpus.org/gcoin1>>.
- A. Långfors (éd.) - Gervais du Bus, *Roman de Fauvel*, Firmin-Didot pur le Société des anciens textes français, Paris 1914. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-01-04, <<http://catalog.bfm-corpus.org/fauvel>>.
- A. Lavrentiev - C. Guillot-Barbance - T. Rainsford (éds.), *Séquence de sainte Eulalie*, Equipe BFM, Lyon 2014. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2014-07-31, <<http://catalog.bfm-corpus.org/eulaliBfm>>.
- (éds.), *Serments de Strasbourg*, Equipe BFM, Lyon 2014. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2014-07-31, <<http://catalog.bfm-corpus.org/strasbBfm>>.
- J.-L. Leclanche (éd.), *Floire et Blancheflor*, Champion, Paris 1980. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de fran-

- çais médiéval, ultima revisione al 2013-06-01, <http://catalog.bfm-corpus.org/floire_jl>.
- F. Lecoy (éd.) - Thomas d'Angleterre, *Le roman de Tristan*, Champion, Paris 1991. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2007-05-31, <<http://catalog.bfm-corpus.org/thomas>>.
- F. Lecoy (éd.) - Guillaume de Lorris - Jean de Meun, *Roman de la Rose*, 3 voll., Champion, Paris 1965. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2016-07-07, <<http://catalog.bfm-corpus.org/rosel>>.
- Y.G. Lepage (éd.) - Blondel de Nesle, *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle*, Champion, Paris 1994. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-05-15, <<http://catalog.bfm-corpus.org/BlondNesle>>.
- Y.G. Lepage (éd.) - Richard de Fournival, *L'œuvre lyrique de Richard de Fournival*, University of Ottawa Press, Ottawa 1981. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2012-10-12, <<http://catalog.bfm-corpus.org/fournival>>.
- C. Marchello-Nizia - A. Lavrentiev (éd.), *Queste del saint Graal*, ENS de Lyon, Lyon 2019. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2018-11-30, <http://catalog.bfm-corpus.org/qgraal_cm>.
- D. McMillan (éd.), *Chanson de Guillaume*, 2 voll., A. & J. Picard, Paris 1949. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-06-01, <<http://catalog.bfm-corpus.org/guill1>>.
- F.X. Michel (éd.), *Le Livre des Psaumes: ancienne traduction française*, Imprimerie Nationale, Paris 1876. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2016-03-22, <<http://catalog.bfm-corpus.org/cambps>>.
- (éd.), *Libri Psalmorum versio antiqua Gallica*, Oxford University Press, Oxford 1860. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2005-11-01, <<http://catalog.bfm-corpus.org/oxfps>>.

- J. Morawski (éd.), *Diz et proverbes des sages*, Presses Universitaires de France, Paris 1924. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2012-05-02, <<http://catalog.bfm-corpus.org/dizsages>>.
- (éd.), *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, Classiques français du moyen âge 47, Champion, Paris 1925. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2012-05-02, <<http://catalog.bfm-corpus.org/prov>>.
- P.M. O'Hara Tobin (éd.), *Les lais anonymes des XIIIe et XIIIe siècles: édition critique de quelques lais bretons*, Droz, Genève 1976. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2016-06-20, <<http://catalog.bfm-corpus.org/desire>>.
- C. Platz (éd.), *Sermon de sainte Marie-Madeleine*, Klincksieck, Paris 1966-1968. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2010-08-10, <<http://catalog.bfm-corpus.org/SermMadn>>.
- M. Roques (éd.), *Aucassin et Nicolette: chantefable du XIII. siècle*, Champion, Paris 1929. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2018-10-19, <<http://catalog.bfm-corpus.org/aucassin>>.
- (éd.), *Roman de Renart, Branches X-XI*, Champion, Paris 1958. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2018-07-27, <<http://catalog.bfm-corpus.org/renart10>>.
- J. Rychner (éd.) - Marie de France, *Les lais de Marie de France*, Champion, Paris 1966. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2018-07-31, <<http://catalog.bfm-corpus.org/mf>>.
- J.-J. Salverda de Grave (éds.), *Enéas*, 2 voll., Champion, Paris 1925-1929. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2011-01-30, <<http://catalog.bfm-corpus.org/eneas1>> e <<http://catalog.bfm-corpus.org/eneas2>>.

- I. Short (ed.) - Philippe de Thaon, *Comput*, Anglo-Norman Text Society, London 1984. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2016-12-14, <<http://catalog.bfm-corpus.org/comput>>.
- I. Short (ed.), *The Anglo-Norman Folie Tristan*, Anglo-Norman Text Society, London 1993.
- I. Short - B.S. Merrilees (eds.) - Benedeit, *The Anglo-Norman Voyage of St. Brendan*, Manchester University Press, Manchester 1979.
- L. Stoff (éd.) - Jean d'Arras, *Mélusine*, Bernigaud Priva, Dijon 1932. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-09-24, <<http://catalog.bfm-corpus.org/melusine>>.
- P. Studer - J. Evans (éds.) - Philippe de Thaon, *Anglo-Norman Lapidaries*, Champion, Paris 1924. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2009-10-21, <<http://catalog.bfm-corpus.org/Lapidal>>.
- A. Thordstein (éd.), *Le bestiaire d'amour rimé: poème inédit du XIIIe siècle*, Gleerup - Munksgaard, Lund - Copenhagen 1941. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-05-28, <<http://catalog.bfm-corpus.org/bestam>>.
- E. Walberg (éd.) - Guernes de Pont-Sainte-Maxence, *Vie de saint Thomas Becket*, Champion, Paris 1936. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2016-01-26, <<http://catalog.bfm-corpus.org/becket>>.
- E. Walberg (éd.) - Philippe de Thaon, *Le bestiaire*, H. Möller - H. Welter, Lund - Paris 1900. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2006-11-30, <<http://catalog.bfm-corpus.org/bestaiaire>>.
- K. [Young] Wallace (éd.) - Matthieu Paris, *La Estoire de seint Aedward le Rei*, Anglo-Norman Text Society, London 1983. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2016-12-14, <<http://catalog.bfm-corpus.org/edconfcambr>>.

- A.G. Wallensköld (éd.) - Thibaut de Champagne, *Chansons Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Champion, Paris 1925. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-07-29, <<http://catalog.bfm-corpus.org/tdechamp>>.
- A.G. Wallensköld (éd.) - Conon de Béthune, *Chansons de Conon de Béthune*, Champion, Paris 1921. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-05-22, <<http://catalog.bfm-corpus.org/cobe>>.
- G.P. Williams (éd.) - Renaut de Beaujeu, *Le bel inconnu: roman d'aventures*, Champion, Paris 1929. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-02-19, <<http://catalog.bfm-corpus.org/belinc>>.
- B. Woledge (éd.), *Âtre périlleux: roman de la Table ronde*, Champion, Paris 1936. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2013-09-13, <<http://catalog.bfm-corpus.org/atrper>>.
- M. Zink (éd.) - Rutebeuf, *Œuvres complètes*, Librairie Générale Française, Paris 2001. Pubblicato online dall'ENS di Lyon nella Base de français médiéval, ultima revisione al 2018-07-26, <<http://catalog.bfm-corpus.org/RutebZ>>.

Altre fonti primarie

- G. Barberi Squarotti (a cura di) - Dante Alighieri, *Opere minori*, 4 voll., UTET, Torino 1983-1986.
- Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, Minerva, Frankfurt a.M. 1964.
- J. Bédier (éd.) - Thomas d'Angleterre, *Le roman de Tristan: poème du XIIIe siècle*, 2 voll., F. Didot, Paris 1902-1905.
- H. Caplan (ed. and trans.), *Rhetorica ad Herennium*, The Loeb classical library, Harvard University Press, Cambridge MA 1954.

- F.J. Child (ed.), *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 voll., Houghton Mifflin, Boston 1882-1898.
- L.E. Constans (éd.) - Benoit de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, trad. it. di E. Benella, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2019.
- E.R. D'Amanti (a cura di) - Maximianus, *Elegie*, Scrittori greci e latini, Mondadori per la Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2020.
- M. Dove (ed.), *In Canticum Canticorum*, Brepols, Turnhout 1997.
- P. Dronke (ed.) - Hildegardis Bingensis, *Hildegardis Bingensis Opera minora*, Brepols, Turnhout 2007.
- R. Easting (ed.), *St Patrick's Purgatory*, Oxford University Press for the Early English Text Society, Oxford 1991.
- E. Faral (éd.), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Champion, Paris 1923.
- B. Foster (ed.) - Thomas of Kent, *The Anglo-Norman Alexander (Le roman de toute chevalerie)*, 2 voll., Anglo-Norman Text Society, London 1976.
- W. Gadow (Hg.), *Das mitttelenglische Streitgedicht Eule und Nachtigall*, Mayer & Müller, Berlin 1909.
- F. Gambino (a cura di) - Thomas d'Angleterre, *Tristano e Isotta di Thomas*, Mucchi, Modena 2014.
- E. Guadagnini (a cura di) - Marcus Tullius Cicero - Jean d'Antioche, *La Rectorique de Cyceron tradotta da Jean d'Antioche: edizione e glossario*, Edizioni della Normale, Pisa 2009.
- S.J.H. Herrtage (ed.), "*The Sege off Melayne*" and "*The Romance of Duke Rowland and Sir Otuell of Spayne*", K.J. Trübner for the Early English Text Society, London 1880.
- A.J. Holden (ed.) - Huon de Rotelande, *Protheselaus*, 3 voll., Anglo-Norman Text Society, Oxford 1989-1991.
- , *Le roman de Waldef*, Fondation Martin Bodmer, Geneva 1984.
- C. Horstmann (Hg.), *Sammlung altenglischer Legenden*, Henninger, Heilbronn 1878.
- E. Kölbing (Hg.), *Amis and Amiloun: zugleich mit der altfranzösischen Quelle*, Henninger, Heilbronn 1884.

- (Hg.), *Sir Tristrem / mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar*, Henninger, Heilbronn 1882.
- O. Kunze (Hg.), *De desputisoun bitwen þe bodi and þe soule, ein textkritischer Versuch*, Mayer & Müller, Berlin 1892.
- T. Lawler (ed.) - Ioannes de Garlandia, *The Parisiana Poetria of John of Garland*, Yale University Press, New Haven CT - London 1974.
- M. Leach (ed.), *Amis and Amiloun*, Oxford University Press for the Early English Text Society, London 1937.
- F. Madden (ed.), *The Ancient English Romance of Havelock the Dane: Accompanied by the French Text*, Shakespeare Press, for the Roxburghe Club, London 1828.
- C. Marchello-Nizia - R. Boyer (éds.), *Tristan et Yseut: les premières versions européennes*, Gallimard, Paris 1995.
- P. Mastandrea - A. Franzoi - L. Spinazzè (a cura di) - Maximianus, *Le Elegie di Massimiano: testo, traduzione e commento*, A.M. Hakkert, Amsterdam 2014.
- E. Mullally (ed.), *The Deeds of the Normans in Ireland: A New Edition of the Chronicle Formerly Known as The Song of Dermot and the Earl*, Four Courts Press, Dublin 2002.
- R. Paola (a cura di) - Alanus ab Insulis, *I sermoni e i trattati del beato Alano*, 5 voll., Libritalianet, S.l. 2015.
- M.B. Parkes - R. Beadle (eds.) - Geoffrey Chaucer, *Poetical Works [of] Geoffrey Chaucer: A Facsimile of Cambridge University Library MS. Gg.4.27*, 3 voll., Brewer, Cambridge 1979.
- D.A. Pearsall - I.C. Cunningham (eds.), *The Auchinleck Manuscript: National Library of Scotland Advocates' MS. 19.2.1*, Scholar Press and National Library of Scotland, London 1979.
- J.C. Perryman (ed.), *The King of Tars*, C. Winter, Heidelberg 1980.
- C.E. Pickford (ed.) - Landri de Waben, *The Song of Songs: a Twelfth Century French Version*, University of Hull publications, Oxford University Press, London 1974.
- E. Rickert (ed.), *The Romance of Emaré*, Kegan Paul, Trench & Trübner, London 1906.

- W. Scott (ed.) - Thomas of Erceldoune, *Sir Tristrem: A Metrical Romance of the Thirteenth Century*, J. Ballantyne, for A. Constable and Co. and Longman and Ree, Edinburgh 1804.
- G.V. Smithers (ed.), *Havelok*, Clarendon Press, Oxford 1987.
- M. Thiry-Stassin - M. Tyssens (éds.), *Narcisse: conte ovidien français du 12. siècle*, Les Belles Lettres, Paris 1976.
- H. Watson (ed.), *The Noble History of King Ponthus*, R. Pynson, London 1511.
- J. Weiss (ed.), *The Birth of Romance: An Anthology. Four Twelfth-Century Anglo-Norman Romances*, J.M. Dent, London 1992.
- J.E. Wülfing (ed.), *The Laud Troy-Book: A Romance of about 1400 A.D.*, 2 voll., Kegan Paul, Trench & Trübner for The Early English Text Society, London 1902.
- E. Zettl (ed.), *An Anonymous Short English Metrical Chronicle*, H. Milford for The Early English Text Society - Oxford University Press, London 1935.

Studi

- J. Albrecht - R. Métrich (éds.), *Manuel de traductologie*, De Gruyter, Berlin - New York 2016.
- R. Alcorn - J. Kopaczyk - B. Los - B.J. Molineaux. *Historical Dialectology in the Digital Age*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021.
- R. Allen - J. Roberts - C. Weinberg (eds.), *Reading Lazamon's Brut: Approaches and Explorations*, Rodopi, Amsterdam 2013.
- M.C. Amodio (ed.), *John Miles Foley's World of Oralities: Text, Tradition, and Contemporary Oral Theory*, Arc Humanities Press, Leeds 2021.
- T. Andrews - C. Macé (eds.), *Analysis of Ancient and Medieval Texts and Manuscripts: Digital Approaches*, Brepols, Turnhout 2014.

- E. Archibald - M.G. Leitch - C.J. Saunders (eds.), *Romance Rewritten: The Evolution of Middle English Romance. A Tribute to Helen Cooper*, Cambridge University Press, Cambridge 2018.
- W. Arens, *Die anglonormannische und die englischen Fassungen des Hornstoffes: Ein historisch-genetischer Vergleich*, Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt a.M. 1973.
- S. Armstrong (ed.), *Natural Language Processing Using Very Large Corpora*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1999.
- P. Arnade - M. Howell - A. van der Lem (eds.), *Rereading Huizinga: Autumn of the Middle Ages, a Century Later*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019.
- H. Aschenberg - R. Wilhelm (Hgg.), *Romanische Sprachgeschichte und Diskurstraditionen*, Narr, Tübingen 2003.
- L. Ashe (ed.), *Early fiction in England: From Geoffrey of Monmouth to Chaucer*, Penguin Books, London 2015.
- , *Fiction and History in England, 1066-1200*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- L. Ashe - I. Djordjevic - J. Weiss (eds.), *The Exploitations of Medieval Romance*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- E. Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Roncaglia, 2 voll., Einaudi, Torino 2001.
- C. Bally, *Traité de stylistique française*, Winter, Heidelberg 1909.
- R. Barber - J. Barker, *Tournaments: Jousts, Chivalry and Pageants in the Middle Ages*, The Boydell Press, Woodbridge 1989.
- W.R.J. Barron, *English Medieval Romance*, Longman, London 1987.
- R. Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris 1970.
- F.W. Bateson, *600-1660, The Cambridge bibliography of English literature 1*, Cambridge University Press, Cambridge 1940.
- A.C. Baugh - T. Cable. *A History of the English Language*, Routledge, Taylor & Francis Ltd., London - New York 2013⁶.
- G. Beer, *The Romance*, Methuen, London 1970.
- Beiträge zur romanischen und englischen Philologie / Festgabe für Wendelin Foerster, zum 26. oktober 1901*, M. Niemeyer, Halle a.S. 1902.

- K.K. Bell - J.N. Couch (eds.), *The Texts and Contexts of Oxford, Bodleian Library, MS Laud Miscellaneous 108: The Shaping of English Vernacular Narrative*, Brill, Leiden - Boston 2011.
- G. Biller, *Étude sur le style des premiers romans français en vers*, Wettergren & Kerber, Göteborg 1916.
- A. [Hunt] Billings, *A Guide to the Middle English Metrical Romances: Dealing with English and Germanic Legends, and with the Cycles of Charlemagne and of Arthur*, A.S. Cook, New York 1901.
- P. Böckmann (Hg.), *Stil- und Formprobleme in der Literatur: Vorträge des VII. Kongresses der internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*, C. Winter, Heidelberg 1959.
- P. Boitani, *La narrativa del Medioevo inglese*, Luni, Milano - Trento 1998².
- K. Bontcheva - J. Zhu (eds.), *Proceedings of 52nd Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics: System Demonstrations*, Association for Computational Linguistics, Baltimore MD 2014.
- G. Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura: fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006.
- F. Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, 3 voll., J.F. Röwer, Göttingen 1801.
- R. Brede, *Über die Handschriften der Chanson de Horn*, R. Friedrich, Marburg 1882.
- D.S. Brewer, *English Gothic Literature*, Schocken Books, New York 1983.
- , *Studies in Medieval English Romances: Some New Approaches*, D.S. Brewer, Cambridge 1991.
- B. ten Brink, *Bis zu Wiclifs Auftreten*, Trübner, Berlin 1877.
- C.F. Brown - R.H. Robbins (eds.), *The Index of Middle English Verse*, Columbia University Press, New York 1943.
- P. Brown (ed.), *A Companion to Medieval English Literature and Culture, c.1350-c.1500*, Blackwell Publishers, Oxford 2007.

- R.A. Brown (ed.), *Anglo-Norman Studies 5. Proceedings of the Battle Conference 1982*, Boydell & Brewer, Woodbridge 1983.
- F. Brugnolo - F. Gambino (a cura di), *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, 2 voll., Unipress, Padova 2009.
- C. Bruneau (Hg.), *Studia romanica. Gedenkschrift für Eugen Lerch*, Port Verlag, Stuttgart 1955.
- J. Burke Severs - A. Hartung - P. Beidler (eds.), *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1500*, Connecticut Academy of Arts and Sciences, New Haven CT 1967.
- J.D. Burnley, *Courtliness and Literature in Medieval England*, Longman, London 1998.
- J.A. Burrow, *Medieval Writers and Their Work: Middle English Literature 1100 - 1500*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- E.T. Byrnes - C.W. Dunn (eds.), *Middle English Literature*, H.B. Jovanovich, New York 1973.
- E. Cabrio - A. Mazzei - F. Tamburini (eds.), *Proceedings of the Fifth Italian Conference on Computational Linguistics CLiC-it 2018 10-12 December 2018, Torino*, Accademia University Press, s.l. 2018, <<http://books.openedition.org/aaccademia/2802>>.
- W.C. Calin, *The French Tradition and the Literature of Medieval England*, University of Toronto Press, Toronto 1995.
- N. Cartlidge (ed.), *Boundaries in Medieval Romance*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- M. Chibnall (ed.), *Anglo-Norman studies 14. Proceedings of the Battle Conference 1991*, Boydell & Brewer, Woodbridge 1992.
- P. Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Pàtron, Bologna 2012².
- M.T. Clanchy, *From Memory to Written Record: England 1066-1307*, Blackwell Publishers, Oxford 1993.
- J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, trad. it. di M. Grandi, Il mulino, Bologna 1974.
- G. Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, G.C. Sansoni, Firenze 1943.

- , *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970.
- A.S. Cook, *A Literary Middle English Reader*, Ginn & Co, Boston MA 1915.
- H. Cooper, *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- S. Crane, *Insular Romance: Politics, Faith, and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*, University of California Press, Berkeley CA 1986.
- E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1993.
- R. Dalrymple (ed.), *Middle English Literature: A Guide to Criticism*, Blackwell Publishers, Malden MA 2004.
- G. De la Rue, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands: suivis de pièces de Malherbe, qu'on ne trouve dans aucune édition de ses oeuvres*, Mancel, Caen 1834.
- R. DeMaria - S. Zacher - H. Chang (eds.), *A Companion to British Literature*, vol. 1 *Medieval literature 700 - 1450*, Wiley-Blackwell, Chichester 2014.
- M. Deutschbein, *Die Wikingersagen, Hornsage, Haveloksage, Tristansage, Boevesage, Guy of Warwicksage*, O. Schulze, Cöthen 1906.
- M. Dickson - J. Fellows - J. Weiss (eds.), *Medieval Insular Romance: Translation and Innovation*, D.S. Brewer, Cambridge 2000.
- M.J. Donovan, *The Breton Lay: A Guide to Varieties*, University of Notre Dame Press, Notre Dame IN 1969.
- I. Draelants - C. Balouzat-Loubet (éds.), *La formule au Moyen Âge II: actes du colloque international de Nancy et Metz, 7-9 juin 2012*, Brepols, Turnhout 2015.
- M.J. Driscoll - E. Pierazzo (eds.), *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, Open Book Publishers, Cambridge 2016,

- <<https://books.openedition.org/obp/3381>> (ultima consultazione: 30/04/2024).
- G. Duby, *La domenica di Bouvines: 27 luglio 1214*, trad. it. di G. Vivanti - D. Cereia, Einaudi, Torino 2010.
- J.J. Duggan, *The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft*, University of California Press, Berkeley CA 1973.
- J.B. Dupuy-Demportes, *Traité historique et moral du blason, ouvrage rempli de recherches curieuses & instructives, sur l'origine & les progres de cet Art*. 2 voll., Chez C. A. Jombert, Imprimeur Libraire du Roi en son Artillerie, rue Dauphine, à l'Image Notre-Dame, Paris 1754.
- U. Dürmüller, *Narrative Possibilities of the Tail-Rime Romance*, Francke, Bern 1975.
- U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, Milano 1997⁵.
- , *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979.
- , *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.
- T.S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, trad. it. di V. Di Giuro - A. Obertello, Bompiani, Milano 2010³.
- A.J. Ellis, *On Early English Pronunciation*, 5 voll., Asher & Co. for the Philological Society - Trübner & Co. for the Early English Text Society and the Chaucer Society, London 1869-1889.
- R. Ellis (ed.), *The Oxford History of Literary Translation in English. 1, To 1550*, Oxford University Press, Oxford - New York 2008.
- S.G. Fein (ed.), *Studies in the Harley Manuscript: The Scribes, Contents, and Social Contexts of British Library MS Harley 2253*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo MI 2000.
- (ed.), *The Auchinleck Manuscript: New Perspectives*, Manuscript culture in the British Isles 7, York Medieval Press, York 2016.
- J. Fellows - I. Djordjevic (eds.), *Sir Bevis of Hampton in Literary Tradition*, D.S. Brewer, Cambridge 2008.

- R. Field (ed.), *Tradition and Transformation in Medieval Romance*, D.S. Brewer, Cambridge 1999.
- B. Frank - T. Haye - D. Tophinke (Hgg.), *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, Narr, Tübingen 1997.
- W.H. French, *Essays on King Horn*, Cornell University Press, Ithaca NY 1940.
- M.M. Furrow, *Expectations of Romance: The Reception of a Genre in Medieval England*, D.S. Brewer, Woodbridge 2009.
- J.M. Ganim, *Style and Consciousness in Middle English Narrative*, Princeton University Press, Princeton NJ 1983.
- L. Gautier, *Les épopées françaises*, Tremblay, Genève 1865.
- G. Genette, *Finzione e dizione*, trad. it. di S. Atzeni, Pratiche, Parma 1993.
- , *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997.
- A. Giallongo, *Il bambino medievale: educazione ed infanzia nel Medioevo*, Dedalo, Bari 1990.
- A.C. Gibbs, *Middle English Romances*, E. Arnold, London 1966.
- C. Ginzburg, *Miti emblematici: morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986.
- M.K. Gold (ed.), *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, Minneapolis MN 2012.
- L. Grant (ed.), *Medieval Art, Architecture and Archaeology in London*, The British Archaeological Association, London 1990.
- D. Greenham, *Close reading. Il piacere della lettura*, trad. it. di C. Delorenzo, G. Einaudi, Torino 2023.
- G. Guddat-Figge, *Catalogue of Manuscripts Containing Middle English Romances*, W. Fink, München 1976.
- F.H. von der Hagen, *Minnesinger: Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts; aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtet, mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichnis der Anfänge, und Abbildungen sämtlicher Handschriften*, J.A. Barth, Leipzig 1838.

- A.S. Hall - W.A. Quinn, *Jongleur: A Modified Theory of Oral Improvisation and Its Effects on the Performance and Transmission of Middle English Romance*, University Press of America, Washington 1982.
- Ph. Hamon, *Du descriptif*, Hachette supérieur, Paris 1993.
- C. Hardwick (ed.), *A Catalogue of the Manuscripts Preserved in the Library of the University of Cambridge*, 6 voll., Cambridge University Press, Cambridge 1856-1867.
- O.A. Hartenstein, *Studien zur Hornsage: mit besonderer Berücksichtigung der anglonormannischen Dichtung vom wackern Ritter Horn und mit einer Hornbibliographie versehen / ein Beitrag zur Litteraturgeschichte des Mittelalters*, C. Winter, Heidelberg 1902.
- W. Heuser, *Atlondon: mit besonderer Berücksichtigung des Dialekts*, Liesecke, Osnabrück 1914.
- C. Huber - H. Lahnemann (eds.), *Courtly literature and clerical culture: selected papers from the tenth triennial Congress of the International courtly literature society: Universität Tübingen, Deutschland, 28. Juli - 3. August 2001*, Attempto, Tübingen 2002.
- J. Huizinga, *L'autunno del Medio Evo*, trad. it. di E. Garin, Sansoni, Firenze 1975⁴.
- International Conference on New Methods in Language Processing*, Manchester University Press, Manchester 1994.
- M.R. James, *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of St John's College*, Cambridge University Press, Cambridge 1913.
- Á. Jakobsson - S. Jakobsson (eds.), *The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*, Routledge, Taylor & Francis Ltd., London - New York 2017.
- H.R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, trad. it. di A. Varvaro, Guida, Napoli 1989⁴.
- G. Kane, *Middle English Literature: A Critical Study of the Romances, the Religious Lyrics, and Piers Plowman*, Methuen, London 1951.

- S. Kay, *The Chansons de Geste in the Age of Romance: Political Fictions*, Clarendon Press, Oxford 1995.
- N.R. Ker (ed.), *Facsimile of British Museum MS. Harley 2253*, Oxford University Press, Oxford 1965.
- K. Kerby-Fulton - M. Hilmo - L. Olson, *Opening up Middle English Manuscripts: Literary and Visual Approaches*, Cornell University Press, Ithaca NY - London 2012.
- C. Kleinhenz (ed.), *Medieval Manuscripts and Textual Criticism*, University of North Carolina. Department of Romance Languages, Chapel Hill NC 1976.
- O. Knörrich, *Lexikon lyrischer Formen*, Kröner, Stuttgart 1992.
- R.L. Krueger (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- M. Laing, *Catalogue of Sources for a Linguistic Atlas of Early Medieval English*, D.S. Brewer, Cambridge 1993.
- La technique littéraire des chansons de geste: Actes du Colloque de Liège, septembre 1957*, Les Belles Lettres, Paris 1959.
- M. Leach (ed.), *Studies in Medieval Literature: In Honor of Professor Albert Croll Baugh*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia PA 1961.
- F. Lebsanft - A. Schrott (Hgg.), *Diskurse, Texte, Traditionen. Modelle und Fachkulturen in der Diskussion*, Vandenhoeck & Ruprecht, Bonn 2015.
- M. Lecco, *Storia della letteratura anglo-normanna (12.-14. secolo)*, LED, Milano 2011.
- G.N. Leech - M.H. Short, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, London 1981.
- M.D. Legge, *Anglo-Norman Literature and Its Background*, Clarendon Press, Oxford 1963.
- M.G. Leitch, *Sleep and Its Spaces in Middle English Literature: Emotions, Ethics, Dreams*, Manchester University Press, Manchester 2021.
- P. Lendinara, P. - S. Serafin (a cura di), ... *Un tuo serto di fiori in man recando: scritti in onore di Maria Amalia D'Aronco*, 2 voll., Forum, Udine 2008.

- E. Levi, *I lais bretoni e la leggenda di Tristano*, Unione tipografica cooperativa, Perugia 1918.
- A. Liedholm, *A phonological study of the Middle English romance "Arthur and Merlin"*, R. Almqvist & J. Wiksells, Uppsala 1941.
- A. Limentani - M. Infurna, *L'epica romanza nel Medioevo*, Il mulino, Bologna 2007.
- L.A. [Hibbard] Loomis, *Mediæval Romance in England: A Study of the Sources and Analogues of the Noncyclic Metrical Romances*, B. Franklin, New York 1960.
- , *Three Middle English Romances: King Horn, Havelok, Beves of Hampton*, David Nutt, London 1911.
- E. Louviet (éd.), *La formule au Moyen Âge*, Brepols, Turnhout 2012.
- E. Louviet - C. Garcia - S. Morrison (éds.), *La formule au Moyen Âge IV*, Brepols, Turnhout 2021.
- A. Lüdeling - M. Kyto (eds.), *Corpus Linguistics: An International Handbook*, 2 voll., De Gruyter, Berlin - New York 2008.
- F. Mackenzie (ed.), *Studies in French Language, Literature and History, Presented to R. L. Graeme Ritchie*, Cambridge University Press, Cambridge 1949.
- T. Mancinelli - E. Pierazzo, *Cos'è un'edizione scientifica digitale*, Carocci, Roma 2020.
- C.D. Manning - H. Schütze, *Foundations of Statistical Natural Language Processing*, MIT Press, Cambridge MA 1999.
- J. Marouzeau, *Traité de stylistique appliquée au latin*, Les belles lettres, Paris 1935.
- E. Mätzner - K. Goldbeck (Hgg.), *Altenglische Sprachproben: nebst einem Wörterbuche*, 2 Bdd., Weidmann, Berlin 1867.
- V.P. McCarren - D. Moffat (eds.), *A Guide to Editing Middle English*, University of Michigan Press, Ann Arbor MI 1998.
- N.F. McDonald, *Pulp Fictions of Medieval England. Essays in Popular Romance*, Manchester University Press, Manchester 2004.
- M. McGillivray, *Memorization in the Transmission of the Middle English Romances*, Garland, New York - London 1990.

- A. McIntosh - M.L. Samuels - M. Laing (eds.), *Middle English Dialectology. Essays on Some Principles and Problems*, Aberdeen University Press, Aberdeen 1989.
- C.M. Meale - D. Pearsall (eds.), *Makers and Users of Medieval Books. Essays in Honour of A.S.G. Edwards*, D.S. Brewer, Cambridge 2014.
- D. Mehl, *The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Routledge & Kegan Paul, London 1968.
- Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner*, Les Belles lettres, Paris 1949.
- P. Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, Bière, Bordeaux 1988³.
- P. Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Âge*, 2 voll., F. Vieweg, Paris 1886.
- R.J. Meyer-Lee - C. Sanok (eds.), *The Medieval Literary: Beyond Form*, D.S. Brewer, Cambridge 2018.
- F.X. Michel, *Rapports à M. le Ministre de l'instruction publique sur les anciens monuments de l'histoire et de la littérature de la France qui se trouvent dans les bibliothèques de l'Angleterre et de l'Écosse*, Silvestre, Paris 1838.
- G. Milanese, *Filologia, letteratura, computer: idee e strumenti per l'informatica umanistica*, Vita e pensiero, Milano 2020.
- M. Mills (ed.), *Six Middle English romances*, J.M. Dent, London 1973.
- M. Mills - J. Fellows - C.M. Meale (eds.), *Romance in Medieval England*, D.S. Brewer, Cambridge 1991.
- F. Moretti, *Distant Reading*, Verso, London 2013.
- R. Morris - W.W. Skeat (eds.), *Specimens of Early English*, 2 voll., Clarendon Press, Oxford 1867-1872.
- B. Mortara Garavelli, *Il parlar figurato: manualletto di figure retoriche*, Laterza, Roma - Bari 2017⁵.
- B. Mortara Garavelli - S. Bartezzaghi, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2018⁶.
- B. Mortara Garavelli - C. Marellò, *Il filo del discorso*, Giappichelli, Torino 1979.

- F. Mosteller - D.L. Wallace. *Applied Bayesian and Classical Inference: The Case of The Federalist Papers*, Springer, New York 1984².
- I. Paccagnella - E. Gregori (a cura di), *Leo Spitzer: lo stile e il metodo: atti del XXXVI Convegno interuniversitario: Bressanone-Innsbruck, 10-13 luglio 2008*, Esedra, Padova 2010.
- G.B.P. Paris, *La littérature française au moyen age (XIe-XIVe siècle)*, Hachette, Paris 1905³.
- M. Parry, *Epithete traditionnelle dans Homere: essai sur un probleme de style homerique*, Les Belles Lettres, Paris 1928.
- M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, trad. it. di C. Testi, Einaudi, Torino 2012.
- D.A. Pearsall (ed.), *New Directions in Later Medieval Manuscript Studies: Essays from the 1998 Harvard Conference*, York Medieval Press, Woodbridge 2000.
- P. Pellini, *La descrizione*, Laterza, Roma 1998.
- N. Perkins (ed.), *Medieval Romance and Material Culture*, Boydell & Brewer, Cambridge 2015.
- K.L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Mouton, Den Haag - Paris 1967².
- M.K. Pope, *From Latin to Modern French, with Especial Consideration of Anglo-Norman; Phonology and Morphology*, Manchester University Press, Manchester 1952².
- R. Purdie, *Anglicising Romance: Tail-Rhyme and Genre in Medieval English Literature*, D.S. Brewer, Cambridge 2008.
- R. Purdie - M. Cichon (eds.), *Medieval Romance, Medieval Contexts*, D.S. Brewer, Cambridge 2011.
- A. Putter - J. Gilbert (eds.), *The Spirit of Medieval English Popular Romance*, Longman, Harlow 2000.
- A. Putter - J.A. Jefferson (eds.), *The Transmission of Medieval Romance, Metres, Manuscripts and Early Prints*, Boydell & Brewer, Cambridge 2018.
- R. Radulescu - C.J. Rushton (eds.), *A Companion to Medieval Popular Romance*, D.S. Brewer, Cambridge 2009.

- L.C. Ramsey, *Chivalric Romances: Popular Literature in Medieval England*, Indiana University Press, Bloomington IN 1983.
- K. Reichl (ed.), *Medieval Oral Literature*, De Gruyter, Berlin 2012.
- S.H. Rigby (ed.), *A companion to Britain in the later Middle Ages*, Blackwell Publishers, Oxford 2003.
- J. Ritson, *Ancient English Metrical Romanceës*, 3 voll., Bulmer & Co., for G.W. Nichol, London 1802.
- J.B.B. Roquefort-Flamercourt, *De l'état de la poésie française dans les XIIIe et XIIIe siècles*, Fournier, Paris 1815.
- F. Rückert, *Gesammelte Poetische Werke in Zwölf Banden*, 12 voll., Sauerländer, Frankfurt a.M. 1868.
- G. Rudolph, *Der Gebrauch der Tempora und Modi im anglonormannischen Horn: Dissertation zur erlangung der philosophischen doktorwürde bei der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg*, Westermann, Braunschweig 1885.
- S. Rudy - K. Pomorska (eds.) - R. Jakobson. *Language in Literature*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge MA - London 1987.
- J.W. Ruud, *Encyclopedia of Medieval Literature*, Facts On File, New York 2006.
- J. Rychner, *La Chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs*, Publications romanes et françaises 53, Droz, Genève 1955.
- Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 1962.
- M. Salgaro, *Stylistics, Stylometry and Sentiment Analysis in German Studies. The Operationalization of Literary Values*, Brill - V&R unipress, Göttingen 2023.
- D.B. Sands (ed.), *Middle English Verse Romances*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1966.
- C.J. Saunders (ed.), *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary*, Blackwell Publishers, Oxford - Malden MA 2004.
- (ed.), *A Companion to Medieval Poetry*, Wiley-Blackwell, Chichester 2010.

- W. Scase (ed.), *Essays in Manuscript Geography: Vernacular Manuscripts of the English West Midlands from the Conquest to the Sixteenth Century*, Brepols, Turnhout 2007.
- A. Schiaffini (a cura di) - L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, trad. it. di M.L. Spaziani, Laterza, Roma 1975².
- J. Schipper, *A History of English Versification*, Clarendon Press, Oxford 1910.
- , *Altenglische Metrik*, E. Strauss, Bonn 1881.
- C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993.
- I. Short, *Manual of Anglo-Norman*, Anglo-Norman Text Society, Oxford 2013².
- O. Simonin - C. de Barrau (éds.), *La formule au Moyen Âge III*, Brepols, Turnhout 2021.
- J.M. Sinclair, *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford University Press, Oxford 1991.
- , *Trust the Text. Language, Corpus and Discourse*, Routledge, New York - London 2004.
- A.C. Spearing, *Readings in Medieval Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- Studies in Romance Philology and French Literature Presented to John Orr*, Manchester University Press, Manchester 1953.
- P. Strohm (ed.), *Middle English*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- A. Strubel, *La rose, Renart et le Graal: la littérature allégorique en France au 13.e siècle*, Slatkine, Paris 1989.
- F. Suard, *La chanson de geste*, Presses Universitaires de France, Paris 1993.
- H. Suchier, *Geschichte der französischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1913².
- E. Tognini-Bonelli, *Corpus Linguistics at Work*, J. Benjamins, Amsterdam 2001.
- L. Tomasin, *L'impronta digitale: cultura umanistica e tecnologia*, Carocci, Roma 2017.
- S. Traini, *La connotazione*, Bompiani, Milano 2001.

- S.D. Troyan (ed.), *Medieval Rhetoric: A Casebook*, Routledge, Taylor & Francis Ltd., New York 2004.
- G. Vattimo, G. (a cura di e trad. it. di) - H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1988⁵.
- S.L. Veck Lundblad, *Old Englishness in King Horn and Athelston*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne 2020.
- E. Vinaver, *Form and Meaning in Medieval Romance*, Modern Humanities Research Association, Cambridge 1966.
- J. Vising, *Anglo-Norman Language and Literature*, Oxford University Press, London 1923.
- , *Studier i den franska romanen om Horn*, Göteborg Högskola, Göteborg 1903.
- , *Sur la versification anglo-normande*, R. Almqvist & J. Wiksell, Uppsala 1884.
- E. Walberg, *Quelques aspects de la littérature anglo-normande: leçons faites à l'École des Chartes*, Droz, Paris 1936.
- D. Wallace (ed.), *The Cambridge History of Medieval English Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- T. Warton, *History of English Poetry: From the Twelfth to the Close of the Sixteenth Century*, T. Tegg, London 1840³.
- J.E. Wells (ed.), *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1400*, The Connecticut Academy of Arts and Sciences, New Haven CT 1916.
- C.B. West, *Courtoisie in Anglo-Norman Literature*, Blackwell Publishers, Oxford 1938.
- H.S. West, *The Versification of King Horn*, J.H. Furst Company, Baltimore MD 1907.
- L.E. Whalen (ed.), *A Companion to Marie De France*, Brill, Leiden 2011.
- A. Wilson, *Traditional Romance and Tale: How Stories Mean*, Brewer, Ipswich 1976.
- T. Wissmann, *King Horn: Untersuchungen zur mittelenglischen Sprach- und Literaturgeschichte*, K.J. Trübner, Strassburg 1876.

- J.S. Wittig (ed.), *Medieval English Studies Presented to George Kane*, St. Edmundsburg Press, Suffolk 1988.
- S.A. Wittig, *Stylistic and Narrative Structures in the Middle English Romances*, University of Texas Press, Austin TX 1978.
- F. Wolf, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche: ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter*, C. Winter, Heidelberg 1841.
- L.M. Zaerr, *Performance and the Middle English Romance*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- P. Zumthor, *La lettera e la voce: sulla letteratura medievale*, trad. it. di M. Liborio, Il Mulino, Bologna 1990.
- , *Lingua e tecniche poetiche nell'eta romanica (secoli 11.-13.)*, trad. it. di M. Maddalena, Il Mulino, Bologna 1973
- , *Semiologia e poetica medievale*, trad. it. di M. Liborio, Feltrinelli, Milano 1973.

Articoli e recensioni

- M.J. Ailes, *Anglo-Norman Developments of the Chanson de Geste*, «Olifant», 25 (2006), pp. 97-110.
- M.-F. Alamichel, *Speech and Silence: English Language Literature from the Norman Conquest to 1350*, «Cahiers de Recherches Medievales», 19, n. 1 (2010), pp. 27-41.
- R. Allen, *Some Textual Cruces in King Horn*, «Medium aevum», 53 (1984), pp. 73-77.
- A. [Palmero] Aprosio - G. Moretti, *Italy goes to Stanford: a collection of CoreNLP modules for Italian*, «arXiv ePrints» (13 aprile 2017), <<http://arxiv.org/abs/1609.06204>>.
- A.C. Baugh, *Improvisation in the Middle English Romance*, «Proceedings of the American Philosophical Society», 103, n. 3 (1959), pp. 418-454.
- , *The Middle English Romance: Some Questions of Creation, Presentation and Preservation*, «Speculum», 42 (1967), pp. 1-31.

- A.J. Bliss, *Notes on the Auchinleck manuscript*, «Speculum», 26, n. 4 (1951), pp. 652-658.
- A. Brandl, *Das Lied von King Horn. Mit Einleitung, Anmerkungen und Glosse* hrsg. von Theodor Wissmann. Strassburg. Trübner. 1881. XXII, 155 S. s. (*Quellen u. Forsch. XLV.*), «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie», 4 (1883), pp. 132-135.
- W. Breier, *Zur Lokalisierung des King Horn*, «Englische Studien», 42 (1910), pp. 307-309.
- C. Bullock-Davies, *The form of the Breton Lay*, «Medium aevum», 42 (1973), pp. 18-31.
- J.F. Burrows, *Word-Patterns and Story-Shapes: The Statistical Analysis of Narrative Style*, «Literary and Linguistic Computing», 2, n. 2 (1 gennaio 1987), pp. 61-70.
- R. Busa, *Informática e linguística*, «Brotéria», 2 (1986), pp. 310-322.
- K. Busby, *Conspicuous by Its Absence: The English Fabliau*, «Dutch Quarterly Review», 12 (1982), pp. 30-41.
- J. Cable, *Note sur Muntarsin (Roman de Hom, v. 731)*, «Romania», 90, n. 360 (1969), pp. 515-527.
- C. Cannon, *Chaucer and the Auchinleck Manuscript Revisited*, «The Chaucer Review», 46, n. 1-2 (2011), pp. 131-146.
- J. Caro, *Kleine Publikationen aus der Auchinleck-Hs. X. Horn Childe and Maiden Rimnild*, «Englische Studien», 12 (1889), pp. 323-366.
- T.E. Casson, *Horn Childe and the Battle on Stainmore*, «Transactions of the Cumberland and Westmorland Antiquarian and Archaeological Society», 37 (1937), pp. 30-39.
- G. Cavalheiro, *King Horn, um romance inglês ducentista*, «Mirabilia. Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval», 7 (2007), pp. 182-204.
- H.H. Christmann, *Über das Verhältnis zwischen dem anglo-normannischen und dem mittlenglischen Horn*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 70, n. 3/4 (1960), pp. 166-181.

- W.G. Collingwood, *The Battle of Stainmoor in Legend and History*, «Transactions of the Cumberland and Westmorland Antiquarian and Archaeological Society», 2 (1902), pp. 231-241.
- S. Dannenbaum, “*Fairer bi one ribbe/Pane eni man Pat libbe*” (“*King Horn*” C315-16), «Notes and Queries», 28 (1981), pp. 116-117.
- K.J. Davidson, *Imitation and Innovation in Matter of England Romance*, «Historical Reflections / Réflexions Historiques», 12, n. 2 (1985), pp. 133-204.
- E.N. De, *Patterns of Coherence: A Study of Narrative Technique in “King Horn”*, «Essays in Medieval Studies», 3 (1986), pp. 149-161.
- G.R. de Lage, *L’inspiration de la prière “du plus grand péril”*, «Romania», 93, n. 372 (1972), pp. 568-570.
- M. de Riquer, *La “aventure”, el “lai” y el “conte” en Maria de Francia*, «Filologia romanza», 2 (1955), pp. 1-19.
- A. Di Maio, *L’“informatica linguistica” di padre Roberto Busa come metodo investigativo e come approccio al medioevo*, «Medioevo», 15 (1989), pp. 325-362.
- A. Di Maio - G. Piccolo, *Roberto Busa: Tra “cervello meccanico” e “cervello spirituale”*, «La civiltà cattolica», 165, n. 3937 (5 luglio 2014), pp. 67-78.
- L. D’Onghia, *Momenti della critica stilistica in Italia negli anni 1972-2011*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 41, n. 1 (2012), pp. 93-105.
- J.J. Duggan, *Formulas in the “Couronnement de Louis”*, «Romania», 87, n. 347 (3) (1966), pp. 315-344.
- J. Finlayson, *Definitions of Middle English Romance*, «The Chaucer Review», 15, n. 1 (1980), pp. 44-62.
- , *The form of the Middle English lay*, «The Chaucer Review», 19 (1985), pp. 352-368.
- M.M. Furrow, *Middle English Fabliaux and Modern Myth*, «ELH. Journal of English Literary History», 56 (1989), pp. 1-18.
- K.E. Gadomski, *Narrative Style in King Horn and Havelok the Dane*, «The Journal of Narrative Technique», 15, n. 2 (1985), pp. 133-145.

- J. Girón - J. Ginebra - A. Riba, *Bayesian Analysis of a Multinomial Sequence and Homogeneity of Literary Style*, «The American Statistician», 59, n. 1 (2005), pp. 19-30.
- A.W. Greene, *Chaucer's Sir Thopas: Meter, Rhyme, and Contrast*, «Studies in English», 1 (1960), pp. 1-11.
- J. Guldi, *Critical Search: A Procedure for Guided Reading in Large-Scale Textual Corpora*, «Journal of Cultural Analytics», 3, n. 1 (2018), pp. 1-35.
- S. Hofer, *HORN ET RIMEL, Ein Beitrag zur Diskussion über die Ursprungsfrage*, «Romanische Forschungen», 70, n. 3/4 (1958), pp. 278-322.
- M.L. Holford, *A Local Source for Horn Child and Maiden Rinnild*, «Medium Ævum», 74 (2005), pp. 34-40.
- , *History and Politics in "Horn Child and Maiden Rinnild"*, «The Review of English Studies», 57, n. 229 (2006), pp. 149-168.
- D.I. Holmes - J. Kardos, *Who Was the Author? An Introduction to Stylometry*, «CHANCE», 16, n. 2 (2003), pp. 5-8.
- M. Hynes-Berry, *Cohesion in King Horn and Sir Orfeo*, «Speculum», 50, n. 4 (1975), pp. 652-670.
- N. Jacobs, *Sir Degarre, Lay le Freine, Beves of Hamtoun and the 'Auchinleck Bookshop'*, «Notes and Queries», 227 (1982), pp. 294-301.
- C. [Parrish] Jamison, *A description of the medieval romance based upon "King Horn"*, «Quondam et futurus», 1 (1991), pp. 44-58.
- S. Loiseau, *La notion de tradition discursive: une perspective diachronique sur les genres textuels et sur les phénomènes de fréquence textuelle*, «Pratiques. Linguistique, littérature, didactique», 157-158 (2013), pp. 91-104.
- L.A. [Hibbard] Loomis, *The Auchinleck Manuscript and a Possible London Bookshop of 1330-1340*, «Publications of the Modern Language Association of America», 57 (1942), pp. 595-627.
- F. Lot, *Sur les deux Thomas, poètes anglo-normands du XIIIe siècle*, «Romania», 53, n. 209 (1927), pp. 177-186.

- A. McIntosh, *The language of the extant versions of Havelok the Dane*, «Medium aevum», 45 (1976), pp. 36-49.
- P. Meyer, *Mélanges de poésie française*, «Romania», 6, n. 24 (1877), pp. 481-503.
- P. Moran, *Genres médiévaux et genres médiévistes: l'exemple des termes chanson de geste et épopée*, «Romania», 136 (2018), pp. 38-60.
- W. Oliver, *King Horn and Suddene*, «Publications of the Modern Language Association of America», 46, n. 1 (1931), pp. 102-114.
- G. Paris, *Note sur les romans relatifs à Tristan*, «Romania», 15, n. 60 (1886), pp. 597-602.
- A. Pawłowski - A. Pacewicz, *Wincenty Lutosławski (1863–1954): Philosophe, helléniste ou fondateur sous-estimé de la stylométrie?*, «Historiographia Linguistica», 31 (2004), pp. 423-447.
- D.A. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*, «Mediaeval Studies», 27 (1965), pp. 91-116.
- D. Poirion, *Chanson de geste ou épopée? Remarques sur la définition d'un genre*, «Travaux de linguistique et de littérature», 10 (1972), pp. 7-20.
- M.K. Pope, *Four Chansons de Geste: A Study in Old French Epic Versification*, «The Modern Language Review», 8, n. 3 (1913), pp. 352-367.
- , *Four Chansons de Geste: A Study in Old French Epic Versification*, «The Modern Language Review», 9, n. 1 (1914), pp. 41-52.
- , *Four "Chansons de Geste": A Study in Old French Epic Versification*, «The Modern Language Review», 10, n. 3 (1915), pp. 310-319.
- , *The "Romance of Horn" and "King Horn"*, «Medium Ævum», 25, n. 3 (1956), pp. 164-167.
- L.J. Prieto, *Langue et style*, «La Linguistique», 5, n. 1 (1969), pp. 5-24.
- A. Putter - J. Jefferson - D. Minkova, *Dialect, Rhyme, and Emendation in Sir Tristrem*, «The Journal of English and Germanic Philology», 113, n. 1 (2014), pp. 73-92.

- L. Renzi, *Recenti studi sui "Lais" narrativi e su Marie de France*, «Studi di letteratura francese», 1 (1967), pp. 117-126.
- C. Revard, "*Gilote et Johane*": *an interlude in B.L.MS. Harley 2253*, «Studies in philology», 79 (1982), pp. 122-146.
- , *Richard Hurd and MS. Harley 2253*, «Notes and Queries», 26 (1979), pp. 199-202.
- L. Rizzà, *The Structure of King Horn*, «Textus», 11 (1998), pp. 81-98.
- M.L. Samuels, *Some applications of Middle English dialectology*, «English studies. A journal of English language and literature», 44 (1963), pp. 81-94.
- , *The Dialect of the Scribe of the Harley Lyrics*, «Poetica (Tokyo)», 19 (1984), pp. 39-47.
- F. Sangiovanni, *La cesura epica come problema lirico*, «Textus & Musica», 2(2020), <<https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr:443/textus-et-musica/index.php?id=783>>.
- W.H. Schofield, *The Story of Horn and Rimenhild*, «Publications of the Modern Language Association of America», 18, n. 1 (1903), pp. 1-83.
- T.A. Shonk, *The Scribe as Editor: The Primary Scribe of the Auchinleck Manuscript*, «Manuscripta», 27 (1983), pp. 19-20.
- , *A Study of the Auchinleck Manuscript. Bookmen and Book-making in the Early Fourteenth Century*, «Speculum», 60 (1985), pp. 71-91.
- J.W. Söderhjelm, *Sur l'identité du Thomas auteur de Tristan et du Thomas auteur de Horn*, «Romania», 15, n. 60 (1886), pp. 575-596.
- A. Taylor, *Fragmentation, Corruption, and Minstrel Narration: The Question of the Middle English Romances*, «The Yearbook of English Studies», 22 (1992), pp. 38-62.
- G. Taylor, *Notes on Athelston (Continued from III, 29)*, «Leeds Studies in English», 4 (1935), pp. 47-57.
- A.M. Trounce, *The English tail-rhyme romances, I*, «Medium Ævum», 1, n. 2 (1932), pp. 87-108.

- , *The English tail-rhyme romances, III*, «Medium Ævum», 2, n. 1 (1933), pp. 34-57.
- K. Urwin, *British Latin “venetare” and Anglo-Norman “veneter”*, «Medium Ævum», 48, n. 1 (1979), pp. 67-70.
- Z. Verlato, *Tristano ovvero Vita nei boschi. L’episodio del Morrois nel Tristan di Bérout*, «Transylvanian Review», 24, n. 2 (supplemento) (2015), pp. 105-127.
- A. Wiggins, *Are Auchinleck Manuscript Scribes 1 and 6 the same scribe? The advantages of whole-data analysis and electronic texts*, «Medium Ævum», 73 (2004), pp. 10-26.
- , *Guy of Warwick in Warwick?: Reconsidering the Dialect Evidence*, «English Studies», 84, n. 3 (1 giugno 2003), pp. 219-230.
- R. Wilhelm, *Diskurstraditionen*, «La lingua italiana», 1 (2005), pp. 157-161.
- T. Wright, *Li Romans de Horn. MS. Bibl. Publ. Cambridge, Ff. 6, 17. (Unpublished)*, «The Foreign Quarterly Review», 16, n. 1 (1835), pp. 113-147.

Tesi di dottorato

- S. Abiker, *L’écho paradoxal: étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XIIIè-XIVè siècles*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, Poitiers 2008.
- L. Berardi, *Metrica e racconto: la versificazione dei romanzi di Chrétien de Troyes. Un’analisi sistematica*, Tesi di dottorato, Università di Padova, Padova 2017.
- L.B. Church, *An edition from the Middle English manuscripts of the medieval romance King Horn*, Doctoral Thesis, University of Lancaster, Lancaster 1981.
- O. Dahms, *Der Formenbau des Nomens und Verbums in dem anglonormannischen Gedichte “Das Lied vom wackern Ritter Horn”*, Doktorarbeit, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel 1906.

- R. Gnerlich, *Bemerkungen über den Versbau der Anglonormannen*, Doktorarbeit, Breslauer Genossenschafts-Buchdruckerei, Breslau 1889.
- M. Nauss, *Der Stil des anglonormannischen Horn*, Doktorarbeit, Halle-Wittenberg Universität, Halle a.S. 1885.
- D.J. Reeve, *Romance and the literature of religious instruction, c.1170-c.1330*, Doctoral Thesis, University of Oxford, Oxford 2014.
- T.A. Shonk, *A Study of the Auchinleck Manuscript: Investigations Into the Process of Book Making in the Fourteenth Century*, Doctoral Thesis, University of Tennessee, Knoxville TN 1981.
- R. Wadsworth, *Historical Romance in England: Studies in Anglo-Norman and Middle English Romance*, Doctoral Thesis, University of York, York 1972.
- D. Wollenberg, *The Invention of England: Danes and Identity in Medieval Romance*, Doctoral Thesis, University of Pittsburg, Pittsburg PA 2011.

Atlanti, corpora, dizionari ed enciclopedie

- G.L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 2004.
- M. Benskin - M. Laing - V. Karaiskos - K. Williamson, *An Electronic Version of A Linguistic Atlas of Late Mediaeval English*, The Authors and the University of Edinburgh, Edinburgh 2013, <<http://www.lel.ed.ac.uk/ihd/elalme/elalme.html>>.
- BFM - Base de Français Médiéval, ENS de Lyon, Laboratoire IHRIM, Lyon 2017, <txm.bfm-corpus.org>.
- G. Grente - R. Bossuat - G. Hasenohr - M. Zink - L. Pichard - G.R. de Lage (éds.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Fayard, Paris 1992.
- C.G. Herbermann (ed.), *The Catholic Encyclopedia*, 15 voll., R. Appleton Company, New York 1910.

- A. Kroch - A. Taylor (eds.), *The Penn-Helsinki Parsed Corpus of Middle English (PPCME2)*, v. 4, Department of Linguistics, University of Pennsylvania, 2000, <<https://www.ling.upenn.edu/histcorpora/PPCME2-RELEASE-4/index.html>>.
- M. Laing (ed.), *A Linguistic Atlas of Early Middle English, 1150-1325*, The University of Edinburgh, Edinburgh 2013, <<http://www.lel.ed.ac.uk/ihd/laeme2/laeme2.html>>.
- R.E. Lewis (ed.), *Middle English Dictionary*, University of Michigan Press, Ann Arbor MI 1952.
- F. Marenco (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, 4 voll., UTET, Torino 1996.
- F. McSparran (ed.), *Middle English Dictionary*, University of Michigan Press, Ann Arbor MI 2000, <<http://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/>>.
- M. Stenroos - M. Mäkinen - S. Horobin - J.J. Smith (eds.), *The Middle English Grammar Corpus*, v. 2011.1, University of Stavanger, 2011, <<http://www.uis.no/meg-c>>.
- G. Ueding, G. et al. (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 Bdd., M. Niemeyer, Tübingen 1994.
- T. Wright, *Biographia Britannica Literaria*, 2 voll., Parker, London 1842-1846.

Sitografia e contributi online

- G. Brunetti, *Letteratura Inglese Medievale*, <<http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/Medievale/Medievale.html>>.
- A.W. Klein, *What's in a Line?: Harley's Horn and the significance of mise-en-page, Part 1*, «Medieval Studies Research Blog: Meet us at the Crossroads of Everything», 19 marzo 2019, <<https://sites.nd.edu/manuscript-studies/2015/05/07/whats-in-a-line-harleys-horn-and-the-significance-of-mise-en-page-part-1/>>.
- , *What's in a line?: Harley's Horn and the significance of mise-en-page, Part 2*, «Medieval Studies Research Blog: Meet us

- at the Crossroads of Everything», 19 marzo 2019, <<https://sites.nd.edu/manuscript-studies/2015/05/14/whats-in-a-line-harleys-horn-and-the-significance-of-mise-en-page-part-2/>>.
- M. Percillier, *BASICS Toolkit*, 2016, <<http://basics-toolkit.spdns.org/>>.
- R. Rosselli Del Turco (ed.), *The Vercelli Book: a machine readable transcription*, v. beta 2, 2016, <<http://vbd.humnet.unipi.it/beta2/>>.
- TEI Consortium (ed.), *TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, v. 4.3.0, TEI Consortium, 2021, <<http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/>>

INDICI

INDICE DEGLI AUTORI

- Abiker, Séverine, 228n
Adgar, 378
Ailes, Marianne J., 37n
Alamichel, Marie-Françoise, 143
Alcorn, Rhona, 108n
Alighieri, Dante, 98n, 152n
Allen, Rosamund, 63-64, 69-70, 71n,
75, 79, 82-84, 87-90, 95, 111-115,
118, 121-123, 183n, 185, 193,
197-198, 200, 203-204, 219,
221, 288n, 312n, 397, 398n, 460
Archibald, Elizabeth, 100n
Arens, Werner, 5, 38, 143, 168n,
176-178, 183n, 185, 186, 192-193,
197n, 200-202, 212, 318n
Arnade, Peter, 332n
Aschenberg, Heidi, 353
Ashe, Laura, 42, 48, 100n, 174, 259,
269n, 300, 378n, 465
Auerbach, Erich, 40, 152, 170
Aurelius Augustinus, 470
- Bally, Charles, 146n, 148n
Balouzat-Loubet, Christelle, 359n
Bampi, Massimiliano, 41n-42n
Barber, Richard, 307, 308n
Barbi, Michele, 152n
Barker, Juliet, 307, 308n
Barron, William Raymond Johnston,
91, 95, 100n-101n
Bartezzaghi, Stefano, 145n
- Barthes, Roland, 337n, 338-339
Bartholomaeus Anglicus, 251, 252n
Bateson, Frederick Wilse, 118n
Baugh, Albert Croll, 50n, 85, 183n,
199-200, 350, 352, 354-355,
358n, 398, 402-403, 406, 408-409,
415-416, 424, 429, 432, 434, 446,
447n
Beadle, Richard, 70, 109n
Beaujouan, Guy, 21n
Bédier, Joseph, 62
Beer, Gillian, 100n
Beidler, Peter, 100n, 107n
Bell, Kimberly K., 64, 73
Benella, Enrico, 42n, 261n, 263, 268
Benoit de Saint-Maure, 42n-43n, 247,
249, 260-261, 263n, 264, 265n,
268, 376-377, 449, 453
Benskin, Michael, 108n
Bérout, 49, 250-251, 313n, 367,
375-376
Biller, Gunnar, 176
Billy, Dominique, 33n
Blasberg, Cornelia, 351n
Bliss, Alan Joseph, 126n, 129, 140,
407n, 456n
Boitani, Piero, 95, 120-121
Bottiroli, Giovanni, 163n
Bouterwek, Friedrich, 143
Boyer, Regis, 56n
Bradshaw, Henry, 19, 72

- Brandl, Alois, 107n
 Braunholtz, Eugen Gustav Wilhelm, 16, 28, 29n, 30-31
 Brede, Rudolf, 18, 29n, 45n, 54n, 61, 220
 Breier, Willi, 107n
 Brewer, Derek Stanley, 111n, 183n
 Brown, Carleton F., 118n
 Bruckner, Charles, 21n
 Brunner, Karl, 65, 68, 84n, 120, 460-461
 Bullock-Davies, Constance, 98n
 Burke Severs, Jonathan, 71n, 100n, 107n, 118
 Burnley, David, 129, 179-180, 255, 258
 Burrow, John Anthony, 296-297
 Burrows, John Frederick, 159-160
 Busa, Roberto, 152-153, 159, 471
 Busby, Keith, 99n
 Byrnes, Edward T., 143
- Cable, James, 45n
 Cable, Thomas, 50n
 Calin, William C., 43, 465
 Camodeca, Carmela, 229n
 Cannon, Christopher, 456n, 468
 Caplan, Harry, 233n
 Caro, Jacob, 133n, 134, 140, 141n, 206-208, 223, 323, 350, 419-420, 424-433, 435, 438, 441, 443, 467, 470
 Carpenter, Christine, 458n
 Cartlidge, Neil, 100n
 Casson, Thomas Edmund, 142n
 Chaucer, Geoffrey, 70n, 72, 87, 108, 136n, 203, 228, 269n, 296-297, 328n, 456, 467-468
 Chiesa, Paolo, 83n, 89n-90n
 Child, James Francis, 12, 277, 456n
 Chrétien de Troyes, 42-43, 247, 259, 269, 365, 367-368, 370, 372, 374, 376-377, 449
 Church, L.B., 82n
 Cichon, Michael, 100n
 Clanchy, Michael Thomas, 50, 113
 Claridge, Claudia, 215n
 Clugnet, Léon, 375
- Cohen, Jean, 339
 Collingwood, William Gershom, 142n
 Contini, Gianfranco, 148n, 149, 152, 164
 Cook, Albert Stanburrough, 116n
 Cooper, Helen, 100n, 104
 Costa Cavalheiro, Gabriela da, 119, 122
 Couch, Julie Nelson, 64, 73
 Crane, Susan, 5, 43, 100n, 118, 178-179, 181, 183n, 187-188, 193, 196, 203, 264, 274, 286, 306, 382, 398, 465
 Cunningham, Ian Campbell, 124n-125n, 127n-128n, 456n
 Curtius, Ernst Robert, 40, 103n, 178n, 201, 233n
- Dahms, Oskar, 45n
 Da Rold, Orietta, 74n
 Davidson, Kevin Jerome, 41n, 100n, 103n
 De Barrau, Caroline, 359n
 De la Rue, Gervais, 54n
 De, Esha Nyogi, 183n, 186
 Del Popolo, Concetto, 146
 Dennison, Lynda, 128n
 Deutschbein, Max, 14n
 Di Maio, Andrea, 153n, 159n, 471
 Dietz, Richard, 350n
 Djordjevic, Ivana, 100n
 Dominica Legge, Mary, 36, 55, 58, 382, 447n, 451, 454n
 D'Onghia, Luca, 162n
 Donovan, Mortimer J., 99n
 Draelants, Isabelle, 359n
 Drake, Graham, 91, 119, 122
 Driscoll, Matthew James, 159n
 DuBois, Thomas Andrew, 352n
 Duby, Georges, 307n-308n
 Duggan, Joseph John, 151, 195n, 370n, 398, 399n, 407, 432, 442
 Dunn, Charles W., 143
 Dupuy-Dempportes, Jean Baptiste, 310n
 Dürmüller, Urs, 136
- Easting, Robert, 428n

- Eco, Umberto, 15n, 332, 338, 340n, 453, 461
- Edwards, Anthony Stockwell Garfield, 64, 72n, 109n
- Eliot, Thomas Stearns, 340
- Ellis, Alexander John, 107n, 112
- Evans, Murray James, 73
- Fantome, Jordan, 36n, 42, 44, 45n, 48, 247, 250, 378
- Faral, Edmund, 145n, 230n, 235
- Fein, Susanna Greer, 64, 75n-76n, 77, 79, 80n, 119, 122
- Fellows, Jennifer, 90n
- Ferrari, Fulvio, 285n, 394n
- Field, Rosalind, 40n, 43, 57n, 59n, 100n, 137, 213, 265n, 324-325, 326n, 382, 451-454, 465
- Finlayson, John, 98n, 100n-101n, 103n
- Flutre, Louis-Fernand, 454n
- Foley, John Miles, 356
- Foster, Brian, 62
- French, Walter Hoyt, 81-82, 94-95, 98-99, 118n, 183n, 187-188
- Furrow, Melissa M., 36, 41n, 99n-100n, 358n
- Gadamer, Hans-Georg, 163n
- Gadomski, Kenneth E., 183n, 192, 200
- Gadow, Wilhelm, 107n
- Gaimar, Geoffrey, 44, 45n, 55n, 250
- Gambino, Francesca, 56n
- Ganim, John Michael, 183n, 185, 192, 197, 200, 202-203, 288, 295, 389, 392, 398, 416
- Garcia, Charles, 359n
- Gaunt, Simon B., 41n
- Gautier d'Arras, 364n
- Genette, Gérard, 7, 147, 148n-149n
- Geoffroi de Vinsauf, 145, 179, 202, 224, 230, 234-237, 258, 262, 271, 287, 297, 333, 344, 349
- Giallongo, Angela, 312n-313n
- Gibbs, A.C., 107n
- Gilbert, Jane, 102n
- Ginebra, Josep, 160
- Ginzburg, Carlo, 163-165
- Girón, Javier, 160
- Gnerlich, Robert, 29n, 30
- Goldbeck, Karl, 106
- Gorni, Guglielmo, 152n, 156n
- Greenham, David, 165n
- Griffith, Gareth, 301
- Guadagnini, Elisa, 232n
- Guddat-Figge, Gisela, 71n, 75
- Guernes de Pont-Sainte-Maxence, 48, 228n, 247, 250, 376-377
- Guillaume de Berneville, 45n
- Guillaume de Machaut, 251
- Guillaume le Clerc, 17, 21, 251, 255n
- Guillelmus de Ockham, 337
- Guischart de Beaulieu, 36n, 48
- Guldi, Jo, 162n
- Hagen, Friedrich Heinrich von der, 45n, 54n
- Hall, Audley S., 84-86, 91n, 107n, 117n, 118, 183n, 186, 198, 204-205, 461
- Hall, Joseph, 64, 71, 81, 82n, 83, 87, 92, 94n, 106, 107n, 110n-111n, 116-117, 118n, 119, 140, 183n, 188, 191n, 281, 286, 296, 312, 398n
- Halsall, Albert W., 229n
- Hamon, Philippe, 229, 270n
- Hanna, Ralph, 126, 129n
- Harding, John, 414
- Hardwick, Charles, 20, 71n, 117n
- Hartenstein, Otto Alwin, 29n, 138n, 143
- Hartung, Albert, 100n, 107n
- Haymes, Edward, 355
- Herzman, Ronald B., 91, 119, 122
- Heuser, Wilhelm, 111n
- Hiatt, Alfred, 101n
- Hibbard Loomis, Laura Alandis, 100n, 103n, 116n, 118n, 120, 125, 126n, 138n, 139, 183n, 185, 188, 389, 392, 416, 448n, 456, 464
- Higgins, Ann Margaret, 127
- Hildegardis Bingensis, 282
- Hilmo, Maidie, 458n
- Hjelmslev, Louis Trolle, 338
- Hofer, Stefan, 54
- Holden, Anthony J., 56n

- Holford, Matthew L., 143, 327-328
 Holmes, David I., 154n
 Horstmann, Carl, 64, 107n, 116n, 286
 Howell, Martha, 332n
 Hue de Rotelande, 56-57, 250
 Hugo de Folieto, 255n
 Huizinga, Johan, 332, 467
 Hunt Billings, Anna, 100n, 116n, 118n
 Hurley, John W., 327n
 Hurt, James R., 84n, 183n, 193
 Hynes-Berry, Mary, 395n
- Imbs, Paul, 352n
 Infurna, Marco, 41n
 Isidorus Hispalensis, 17, 25, 233, 251,
 289, 298, 312n
 Iulius Valerius, 17, 25
- Jacobs, Nicolas, 448n
 James, Montague Rhodes, 27n
 Jauss, Hans Robert, 41n, 357-358,
 449-450, 453-455, 459
 Jean d'Antioche, 232n
 Jefferson, Judith Anne, 457n
 John of Garland, 145, 146n, 224, 230n,
 349, 355
 Johnston, Ronald Carlyle, 35n
- Kane, George, 100n, 118n, 183n, 184,
 188, 222, 298
 Kardos, Judit, 154n
 Kay, Sarah, 41n
 Kelly, Douglas, 234
 Kemble, John Mitchell, 64
 Ker, Neil Ripley, 80n, 110n
 Kerby-Fulton, Kathryn, 69n, 458n
 Kinch, Ashby, 283n
 Klein, Andrew W., 68n-69n, 95-97,
 386, 459
 Knörrich, Otto, 92n
 Koch, Peter, 353-354
 Kölbing, Eugen, 132n, 138n, 140, 143,
 207, 424
 Kooper, Erik S., 65n
 Krueger, Roberta L., 100n
 Kunze, Otto, 403n
- Labie-Leourquin, Anne-Françoise, 21n
- Laing, Margaret, 108n, 109
 Landri de Waben, 282n
 Lawler, Traugott, 230n
 Layamon, 92, 97, 116, 188, 194, 281,
 282n, 286, 300-302, 309n, 385n,
 394, 414, 459-460, 465-466
 Leach, MacEdward, 428n
 Lecco, Margherita, 447n
 Leech, Geoffrey Neil, 147n, 154n, 156
 Leitch, Megan G., 100n, 118, 119n
 Lem, Anton van der, 332n
 Lendinara, Patrizia, 43n
 Levi, Ezio, 54n
 Liedholm, Astri, 140
 Limentani, Alberto, 41n
 Loiseau, Sylvain, 353
 Lord, Albert, 84
 Lot, Ferdinand, 62
 Louvriot, Elise, 359n
 Ludwig, Otto, 177
 Lumby, Joseph Rawson, 81n, 92n,
 107n, 114n, 116n, 183n
 Lutosławski, Wincenty, 150n
- Maclagan, Michael, 310n
 Madden, Frederick, 64
 Mancinelli, Tiziana, 157n
 Manning, Christopher David, 160-161,
 216n
 Mannying, Robert, 328n
 Marchello-Nizia, Christiane, 56n
 Marconi, Diego, 336
 Marcus Tullius Cicero, 232, 235-236,
 247, 252, 288
 Marelllo, Carla, 342n, 350n
 Marie de France, 17, 21, 22, 75n, 95n,
 98n, 247, 251, 260, 367, 376, 378,
 449
 Markus, Manfred, 161
 Marotta, Giovanna, 336
 Marouzeau, Jules, 147n
 Marucci, Franco, 122n
 Mason Bradbury, Nancy, 100n, 137n,
 183n-184n, 185, 193-194, 299,
 343, 388-389, 392, 398, 416
 Materni, Marta, 214n
 Mathieu de Vendôme, 179, 224, 230-
 237, 288, 333, 344, 349, 354-355

- Mätzner, Eduard, 106
 McCarty, Willard, 157n
 McDonald, Nicola F., 102n
 McGillivray, Murray, 84n-85n, 86-88, 415, 461
 McIntosh, Angus, 108-109
 McKnight, George Harley, 81n, 92, 107n, 114, 118n, 123, 183n, 184, 188
 McSparran, Frances, 105n, 111n, 118n
 Mehl, Dieter, 100n, 102n, 183n, 184, 186-187, 209, 211-212, 305, 313, 315, 333, 433, 443, 446
 Ménard, Philippe, 237
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 148n, 162n, 164
 Mettlich, Josef, 45n
 Meyer, Paul, 61, 62n, 286
 Michel, Francisque Xavier, 16, 18, 29n, 45n, 61-63, 116n, 123, 139n, 172
 Milanese, Guido, 152n
 Mills, Maldwyn, 103n, 123, 125, 131-132, 133n, 134, 138, 140-142, 194n, 213, 313-314, 318n, 324-325, 327-328, 330, 443-444, 448
 Minkova, Donka, 228n, 457n
 Mora, Francine, 454n
 Moran, Patrick, 41n
 Moretti, Franco, 165n
 Moretti, Giovanni, 216n
 Morris, Richard, 54n
 Morrison, Stephen, 359n
 Morsbach, Lorenz, 81n
 Mortara Garavelli, Bice, 145n, 236, 261n, 341n-342n, 350-351, 355, 360, 362, 366n
 Mosteller, Frederick, 154n, 158
 Mullally, Evelyn, 58n
- Nauss, Max, 168-176, 182, 237, 239, 360, 362, 369, 373, 377, 380-381
- Oesterreicher, Wulf, 354
 Oliver, Walter, 12, 241
 Olson, Linda, 458
- Pacewicz, Artur, 150n
- Palmero Aprosio, Alessio, 216n
 Paola, Roberto, 283n
 Paris, Alexis Paulin, 45n, 53n
 Paris, Gaston Bruno Paulin, 54n, 62
 Parkes, Malcolm Beckwith, 70
 Parrish Jamison, Carol, 95, 183n, 184, 192
 Parry, Milman, 84, 199, 352
 Pastoureau, Michel, 310n
 Pawłowski, Adam, 150n
 Pearsall, Derek Albert, 91, 95, 100n, 101, 103n, 116n, 120-121, 124n-125n, 126-128, 136-137, 183n, 184-185, 190, 194, 222, 301, 344, 382, 398, 456n
 Pellin, Pierluigi, 270n, 338
 Percy, Thomas, 63n
 Perryman, Judith, 140
 Petrus Alfonsi, 26
 Philippe de Thaon, 255n
 Piccolo, Gaetano, 159n
 Pierazzo, Elena, 157n, 159n
 Pike, Kenneth, 194
 Pirus, Denis, 248
 Poirion, Daniel, 41n
 Pope, Mildred Katherine, 16, 18-20, 22, 24n, 27n, 29-34, 36n, 38, 44-53, 56-58, 60, 106, 173-177, 180-182, 220, 228n, 240-241, 252, 255, 259, 260n, 263-264, 266-267, 370, 375, 378n-379n
 Prieto, Luis Jorge, 339
 Purdie, Rhiannon, 100n, 132n
 Putter, Ad, 97, 102n, 127, 135n, 142, 447, 457n
- Quinn, William A., 84-86, 91n, 107n, 117n, 118, 183n, 186, 198, 204-205, 397, 398n, 461
- Radulescu, Raluca, 100n, 102n
 Ramey, Peter, 356
 Ramsey, Lee C., 118
 Reeve, Daniel James, 22
 Reginato, Irene, 357
 Reichl, Karl, 355-356
 Renzi, Lorenzo, 95n
 Revard, Carter, 76-77, 79-80, 110

- Riba, Alex, 160
 Richart de Fournival, 251
 Rickert, Edith, 194n
 Ritson, J., 53n, 63, 143
 Rizzà, Laura, 122, 183n, 184, 196, 388, 398
 Robbins, Rossell Hope, 118n
 Robert Grosseteste, 17, 21n-22n
 Roquefort-Flamericourt, Jean Baptiste Bonaventure, 54n
 Rosselli del Turco, Roberto, 155n-156n
 Rückert, Frederick, 12
 Rudolph, Gustav, 45n
 Rushton, Cory James, 100n, 102n
 Ruud, Jay Wesley, 98n-99n
 Rychner, Jean, 35, 84, 350, 352, 359, 370-373, 381, 451
- Sabatini, Francesco, 229n
 Salgaro, Massimo, 151n, 159n-160n
 Salisbury, Eve, 91, 119, 122
 Samuels, Michael Louis, 108n, 109-110, 112n, 126n, 139-140
 Sands, Donald B., 94n, 95, 117-119, 183n, 184-185, 187, 222, 298, 344
 Sangiovanni, Fabio, 33n
 Saunders, Corinne J., 100n-101n
 Schipper, Jakob, 92-93, 94n, 95-96, 132n-133n, 136
 Schlieben-Lange, Brigitte, 353
 Schmid, Helmut, 216n
 Schofield, William Henry, 40n, 187
 Schütze, Hinrich, 160-161
 Scott, Walter, 61
 Segre, Cesare, 148n
 Shonk, Timothy Allen, 126n-127n
 Short, Ian, 58n, 323n-324n, 375, 447n
 Short, Michael Henry, 147n, 154n, 156
 Simonin, Olivier, 359n
 Sinclair, John McHardy, 162n
 Skeat, Walter William, 54n
 Smithers, Geoffrey Victor, 143
 Snow, Charles Percy, 159n
 Söderhjelm, Jarl Werner, 38, 45n, 62, 172-174, 222, 237, 252, 255, 264-265, 342, 465
 Solopova, Elizabeth, 96n
- Spearing, Anthony Colin, 183n, 186, 189-190, 191n, 201-204, 223, 270, 288n, 296, 303
 Spitzer, Leo, 147n, 148-149, 152
 Staunton, Michael, 377
 Stella, Francesco, 151n
 Stemmler, Theo, 76-77
 Stengel, Edmund, 18, 54n, 61, 220
 Stimming, Albert, 33
 Stowell, William Averill, 57
 Strohm, Paul, 101n
 Strubel, Armand, 21n
 Suard, François, 37n
 Suchier, Hermann, 54n
 Sullivan, Louis, 3, 7
- Taylor, Andrew, 84n, 118, 184n, 186
 Taylor, George, 140n, 141
 ten Brink, Bernhard, 132n-133n, 136
 Thiem, Carl, 107
 Thiry-Stassin, Martine, 263n
 Thomas, *mestre* (autore del *Roman de Horn*), 8, 11, 16-17, 20n, 29n, 38n, 39, 40n, 48-50, 52, 54-55, 57-63, 168, 170, 172, 175, 179, 181-182, 192, 222, 228n, 237, 240, 252-255, 257, 260-261, 263-267, 268n, 269, 307, 315, 326, 334, 341-345, 364, 367-370, 376-379, 381, 449, 451, 452n, 454-455, 461, 465
 Thomas d'Angleterre (autore del *Tristan*), 38n, 39, 54n, 56, 59, 61-62, 172, 247, 250, 256, 365, 367, 375-376, 378
 Thomas de Kent (autore del *Roman de toute chevalerie*), 61, 62n-63n
 Thomas of Erceldoune, 61
 Thompson, John Jay, 428n
 Tognini-Bonelli, Elena, 155n
 Tomasin, Lorenzo, 153n, 157n, 158
 Traini, Stefano, 337n, 338-340, 341n
 Trounce, Allan MacIntyre, 136, 137n-138n, 140n-141n, 457n
 Tyrwhitt, Thomas, 63n
 Tyssens, Madeleine, 262n
- Urwin, Kenneth, 45n

- Veck Lundblad, Sonya Louise, 6n,
284-285, 394n
- Verlato, Zeno, 313n
- Vinaver, Eugen, 100n
- Violi, Patrizia, 339n
- Vising, Johann, 29n, 32-33, 34n, 35n,
45n, 54n, 61
- Wace, Robert, 42n, 228n, 247, 365,
370, 372, 376, 449
- Walberg, Emmanuel, 62
- Wallace, David L., 154n, 158
- Warton, Thomas, 29n, 63n
- Watson, Henry, 12n
- Weiss, Judith, 39, 57-58, 60, 100n,
174, 181-182, 252, 255, 382,
451-453
- Wells, John Edwin, 116-117, 120
- Werlich, Egon, 229n
- West, Constance Bort, 37n
- West, Henry Skinner, 91, 93-95,
191
- Wigfall Greene, Adwin, 136n
- Wiggins, Alison, 125n, 128n, 129, 134,
428n
- Wilhelm, Raymund, 353
- Wilson, Anne, 100n
- Wind, Bartina Harmina, 62n-63n
- Wissmann, Theodor, 64, 71n, 80-81,
82n, 83, 92, 107n, 111n, 115-117,
119, 191
- Wittig, Susan Albert, 13n, 151-152,
183n, 186, 189-190, 194-195,
198-200, 208n, 223, 271n, 350,
358n, 398-402, 404, 406, 408,
413, 415-416, 424, 428, 432,
434-436, 443
- Wolf, Ferdinand, 132n
- Wollenberg, Daniel, 137
- Wright, Thomas, 71n, 110n, 115
- Wülfing, Johann Ernst, 14n, 104n
- Zaerr, Linda Marie, 100n
- Zenone Inaudi, Anna, 229n
- Zettl, Ewald, 140
- Zumthor, Paul, 4, 13n, 149, 356n, 357-359

INDICE DELLE OPERE LETTERARIE

- A Beauty White as Whal Bone*, 66
A Peniworþ of Witt, 130, 430n-431n
A Spring Song on the Passion, 67
A Winter Song, 67
Adam and Eve, 124n, 130, 436n
Advice to Women, 67
Aliscans, 33n
Alphabetical praise of women, 124, 130, 436n
Alysoun, 66
Ami et Amile, 246-247, 249-250, 376-377
Amis and Amiloun, 125, 130, 132n, 207, 275n, 323, 385n, 400, 407, 424, 427-428, 429n-431n, 432, 433n, 440n
Amys et Amylloun, 250
An Autumn Song, 67, 283
An Old Man's Prayer, 67
Ancrene Rivle, 48n
Annot and John, 66, 390
Appendix Maximiani, 180n
Ars versificatoria (Mathieu de Vendôme), 179, 230-234, 354-355
Arthour and Merlin, 101, 121, 385n, 389, 395, 423, 432, 433n-434n, 436n, 438n, 440n
Assumpcion de notre dame, 65-66, 68, 70-71, 283, 321n
Athelston, 285, 394, 430, 440n
Âtre périlleux, 249
Beowulf, 330
Bestiaire (Guillaume le Clerc), 17, 21, 251, 255n
Bevis of Hampton [*Sir Beues of Haumton*], 101, 121, 130, 199n, 296, 389, 394-395, 399, 403, 406, 410, 423, 429n, 431n, 432, 433n-434n, 438n
Blessed Are You, Lady, 67, 385n
Blow, Northern Wind, 67
Boeve de Haumtone, 33, 54, 55n
Book of the Foundation of St. Bartholomew's Church, 328n
Brut (Layamon), 92, 97, 116, 188, 194, 281, 282n, 286, 300-302, 309n, 385n, 389, 394, 414, 459-460, 465-466
Brut en prose, 250-251, 377
Canterbury Tales (Chaucer, Geoffrey), 14, 136n, 283, 335, 456
Cantique des Cantiques (Landri de Waben), 282n
Chanson de Gui de Bourgogne, 17, 25-26
Chanson de Guillaume, 33n, 246, 259, 375-377
Chanson de Roland, 33n, 151, 170, 197, 246, 249-250, 269, 365, 367-370, 372, 374, 377, 399

- Chastoiement d'un Père à son fils*, 17, 25-26
- Chronicle* (Harding, John), 414
- Chronicle* (Mannyng, Robert), 328n
- Chronique* (Fantosme, Jordan), 36n, 42, 45n, 48, 247, 250, 378
- Chronique des Ducs de Normandie* (Benoit de Saint-Maure), 42n, 176, 247, 249-250, 261, 376-377
- Cligés* (Chrétien de Troyes), 255, 368, 372, 374, 376-378
- Commedia* (Alighieri, Dante), 34n
- Dauid þe King*, 131
- De inventione* (Marcus Tullius Cicero), 232, 235-236
- De ortu et obitu patriarcharum* (Isidorus Hispalensis), 17, 25-26
- De proprietatibus rerum* (Bartholomaeus Anglicus), 251
- De saint Gires* (Guillaume de Berneville), 45n
- De vulgari eloquentia* (Alighieri, Dante), 145
- Disciplina clericalis* (Petrus Alfonsi), 26
- Dispute Between the Body and the Soul*, 66, 73, 130, 385n, 403, 430n, 431, 433n
- Dit dou lyon* (Guillaume de Machaut), 251
- Documentum de modo et arte versificandi* (Geoffroi de Vinsauf), 145, 234, 236, 262, 271
- Duke Roland and Sir Otuel of Spain*, 421, 433n
- Earl of Toulous*, 199n, 421
- Eger and Grime*, 199n, 399
- Emaré*, 199n, 284, 399, 414, 421
- Eracle* (Gautier d'Arras), 246, 250, 364, 376-377
- Erec et Enide* (Chrétien de Troyes), 251, 365, 368, 370, 372, 374, 376-377
- Estoire des Engleis* (Gaimar, Geoffrey), 44, 45n, 247, 249-250
- Etymologiae sive Origines* (Isidorus Hispalensis), 233, 251, 290
- Evangelienbuch*, 92
- Floris and Blancheflur*, 65-66, 68n, 69-71, 108, 119, 130, 199n-200n, 321n, 399, 438n
- Fouke le fitz Waryn*, 246
- Garin le Loherain*, 33n
- Gesta Herewardi*, 54, 55n
- Geste des engleis en Yrlande*, 57n, 58
- Gilote and Johane*, 66
- Girart de Roussillon*, 49
- Glossa Ordinaria*, 282
- Gormont et Isembart*, 246, 249-250, 269, 377
- Guy of Warwick* [in distici e in strofe], 101, 121, 125-126, 130, 296, 309n, 321, 323, 385n, 389, 395, 397, 399, 403, 407, 421, 422n, 423, 427, 429n, 431-432, 433n, 435n-436n, 438n, 440n
- Harrowing of Hell*, 130, 391, 424
- Havelok the Dane*, 66, 72, 96, 101, 103, 108-109, 121, 138-139, 143, 199n, 205n, 275n, 285, 312, 314, 321, 328, 335, 389, 394, 397, 407, 410, 418, 431-432, 433n, 434
- Hending*, 385n
- Hind Horn*, 5, 12, 277, 455
- How Our Lady's Sauter was First Found*, 126, 131, 385n
- Huon de Bordeaux*, 36n
- I Pray to God and Saint Thomas*, 67
- I Sigh When I Sing*, 67
- Ille et Galeron* (Gautier d'Arras), 176
- Ipomadon*, 137, 399
- Ipomedon* (Hue de Rotelante), 180, 250
- Jesus Christ, Heaven's King*, 67
- Jesus, by Your Great Might*, 67, 434
- Jesus, Sweet Is the Love of You*, 67, 391
- Judith*, 296
- Juliana*, 296
- Karlamagnussaga*, 330

- Kind Horn* (Rückert, Frederick), 12
King Alisaunder, 101, 121, 130, 385n
King Ponthus and the Fair Sidone, 12
- La battaglia di Maldon*, 324
La Rectorique de Cyceron (Jean d'Antioche), 232n
La vie de Saint Thomas Becket (Guernes de Pont-Sainte-Maxence), 48, 247, 250, 376-377
La vie seint Edmund le rei (Piramus, Denis), 248, 250-251
Lai d'Havelok, 44n
Lai le Freine, 130, 199n
Lais (Marie de France), 75n, 95n, 98n, 247, 250-251, 255, 260, 268, 367, 376, 378
Lambeth Homilies, 48n
Lancelot of the Laik, 433n
Lancelot ou le Chevalier de la charrette (Chrétien de Troyes), 368, 372, 374, 376-377
Laud Troy Book, 14, 103-104
Le bel inconnu (Renaut de Beaujeu), 249-250
Le chateau d'amour (Robert Grosseteste), 17, 21, 22n
Le gracial (Adgar), 378
Li bestiaires d'amours (Richart de Fournival), 251
Libeaus Desconus (Chestre, Thomas), 199n, 399, 410
Life of St. Alexis, 66, 73
- Maiden, Mother Mild*, 67, 76, 283
Mary, Mother of the Savior, 67
Maximian, 67, 76, 96n, 434
Mélusine (Jean d'Arras), 249
- Narcissus et Dané*, 180, 258, 262
Navigatio Sancti Brendani, 51
- Octavian*, 199n, 410, 421, 422n, 433n
Of Arthur & of Merlin, 121n, 130, 309
On the Seven Deadly Sins, 130
Otinel, 246, 250
- Otuel a Knight*, 131, 328, 429n, 433n-434n
Ovide moralisé, 258
- Pardons of Acre*, 67
Parisiana poetria (John of Garland), 145, 230n, 355
Perceval ou le Conte du Graal (Chrétien de Troyes), 247, 364, 368, 372, 374, 376-378
Pilgrimages in the Holy Land, 67
Poetria nova (Geoffroi de Vinsauf), 179, 234-235, 271, 354
Ponthus ende die schoone Sydonie, 12
Ponthus et Sidoine, 5, 11
Ponthus und Sidonia, 11-12
Protheselaus (Hue de Rotelande), 56-57
Psautier d'Oxford, 378
- Reinbroun*, 130, 429, 431n, 432, 433n, 440n
Res gestae Alexandri Magni (Iulius Valerius), 17, 25-26
Rhetorica ad Erennium (Marcus Tullius Cicero), 232n, 233
Richard Coeur de Lion [King Richard], 101, 124n, 126, 130, 296, 389, 403, 410, 429n, 431n, 433n, 438, 440n
Roland and Otuel, 284, 323, 431-432, 433n, 440n
Roland and Vernagu, 125, 131, 323
Roman d'Alexandre (Alexandre de Bernay), 376
Roman d'Enéas, 38, 42, 49, 174, 180, 247, 251, 255, 258-259, 265
Roman de Brut (Wace, Robert), 42n, 247, 259, 265, 365, 368, 370, 372, 374, 376
Roman de Renart, branche X, 376
Roman de Rou (Wace, Robert), 42n, 248, 259, 265, 376
Roman de Thèbes, 42n, 49, 247, 249-251, 259, 265, 372, 375, 377
Roman de toute chevalerie (Thomas de Kent), 61-63, 247-248, 251, 364-365, 367-368

- Roman de Troie* (Benoit de Saint-Maure), 42n, 258, 260-261, 263, 265, 268
- Roman de Waldef*, 13, 39, 104
- Romaunz de temtacioun de secle* (Guischart de Beauuiu), 36n, 48
- Roswall and Lillian*, 199n
- Satire on the Consistory Court*, 67
- Sayings of St. Bernard*, 66, 73, 126, 131, 390, 432
- Seinte Resurreccion*, 51
- Sermon on God's Sacrifice*, 67
- Seynt Katerine*, 130, 425n, 435n
- Seynt Mergrete*, 130, 431n, 434n, 436n
- Siege of Milan*, 433n
- Siege of Thebes* (Lydgate, John), 433n
- Sir Amadace*, 199n, 208, 421, 422n, 430
- Sir Cleges*, 432
- Sir Degare*, 130, 199n, 432, 433n
- Sir Degrevant*, 136n, 199n, 284, 385nn, 424, 427, 430, 457
- Sir Eglamour*, 199n, 296, 399
- Sir Gawain and the Carle of Carlisle*, 407
- Sir Gawain and the Green Knight*, 203, 296-297
- Sir Gowther*, 136n
- Sir Isumbras*, 199n, 432, 438n
- Sir Landeval*, 199n
- Sir Launfal* (Chestre, Thomas), 199n, 284, 323, 432
- Sir Orfeo*, 131, 309n, 394, 423, 438
- Sir Perceval of Galles*, 136n, 199n, 431
- Sir Torrent of Portyngale*, 199n, 283, 321, 399, 400, 410, 432
- Sir Tristrem*, 101, 125, 127, 131, 136n, 138, 143, 207-208, 313-314, 321, 330, 335, 395, 423-424, 428, 429n, 430, 431n, 438-439, 440n, 443, 448, 455, 457
- Sir Tryamour*, 199n, 385n, 433n
- Soliloquia* (Aurelius Augustinus), 470
- Somer Soneday*, 66, 73
- Song of the Husbandman*, 66, 438n
- Song on Jesus' Precious Blood*, 67
- South English Legendary* [e singole vite ivi contenute], 66, 73, 275, 277, 286, 291, 296, 300, 303-304, 309n, 321, 385n, 394-395, 406, 410-411, 417, 424, 431, 434, 438n, 456n, 459, 466
- Speculum Gy de Warewyke*, 130, 431n, 436n
- Spring*, 67, 283
- Squyr of Lowe Degre*, 199n
- St Patrick's Purgatory*, 130, 287, 410, 425n, 427, 431n, 440n
- St. Auban*, 36n
- Stand Well, Mother; under Rood*, 67, 433n
- Summa Logicae* (Guillelmus de Ockham), 337n
- Sweet Jesus, King of Bliss*, 67
- Symphonia Armonie Celestivm Revelationvm* (Hildegardis Bingensis), 282
- The Anonymous Short English Metrical Chronicle* [*Liber Regum Angliae*], 131, 137, 309n, 414, 429n, 431n, 434n, 436n
- The assumption of the Blessed Virgin*, 130, 283, 431n, 433n
- The Avowing of Arthur*, 136n
- The Battle Abbey Roll*, 130
- The Clerk and the Girl*, 67
- The Clerk who would see the Virgin*, 130, 433n
- The Death of Edward I*, 67
- The Execution of Sir Simon Fraser*, 432
- The Fair Maid of Ribblesdale*, 66, 283
- The Five Joys of the Virgin*, 67
- The Flemish Insurrection*, 67, 385n, 432
- The Four Foes of Mankind*, 131
- The Gast of Gy*, 430, 433n
- The Joys of Our Lady*, 67
- The King of Tars*, 125, 130, 208, 287, 323, 431n, 433n, 440n
- The Laborers in the Vineyard*, 67
- The Legend of Pope Gregoy*, 126, 130, 431n, 433n

- The Life of Saint Marina*, 66
The Life of St Mary Magdalene, 130, 433n
The Lives of the Fathers, 378
The Lover's Complaint, 66
The Meeting in the Wood, 66
The Nativity and Early Life of Mary, 130, 435n
The noble history of King Ponthus (Watson, Henry), 12n
The Paternoster, 130
The Poet's Repentance, 66
The Sayings of the Four Philosophers, 130
The Seven Sages of Rome, 130
þe Simonie, 131
The Sowdone of Babylone [*The Sultan of Babylon*], 407, 429n, 431, 433n
The Tale of Gamelyn, 407
The Thrush and the Nightingale, 131
The Turke and sir Gawain, 407
þe Wenche þat Loved þe King, 130
Þiðrekssaga af Bern, 330
Tristan (Béroul), 49, 250-251, 313n, 367, 375-376
Tristan (Thomas d'Angleterre), 40n, 56, 58n, 59, 61-63, 172, 247, 250, 255, 265, 365, 367, 375-376, 378
Vie de Saint Alexis, 364, 367-370, 374
Vision of St. Paul, 66, 73
Voyage de Saint Brendan, 247, 378
Waldere, 330
When the Nightingale Sings, 67, 391, 438n
While You Play in Flowers, 67, 76
William of Palerne, 400
Ysope (Marie de France), 17, 21
Yvain ou le Chevalier au lion (Chrétien de Troyes), 368, 372, 374, 376-377
Ywayn and Gawayn, 199n, 403, 433n

INDICE DELLE FIGURE E DELLE TABELLE

Fig. 1 - Stemma di Pope	30
Fig. 2 - Mappa linguistica dei testimoni di <i>King Horn</i>	114
Fig. 3 - Mappa delle località indicate in <i>Horn Childe</i>	326
Tab. 1.1 - Contenuto dei manoscritti che testimoniano il <i>Roman de Horn</i>	17
Tab. 1.2 - Tavola dei contenuti dei mss. Cambridge, University Library, ms. <i>Gg.4.27.2</i> ; Oxford, Bodleian Library, ms. <i>Laud misc. 108</i> ; Londra, British Library, ms. <i>Harley 2253</i> (opuscolo 5)	66
Tab. 1.3 - Tavola dei contenuti del ms. Auchinleck (NLS Adv. ms. 19.2.1), Edimburgo, National Library of Scotland	130
Tab. 2.1 - Distribuzione del discorso diretto in <i>King Horn</i> secondo Arens	201
Tab. 2.2 - Distribuzione del discorso diretto in <i>Horn Childe</i> secondo Arens	212
Tab. 3.6 - Occorrenze di <i>orguillus</i> e <i>surquidant</i> nei testimoni del <i>Roman de Horn</i>	242
Tab. 3.7 - Occorrenze di art. det., art. indet., agg. dim. + <i>pru</i> - sostantivo	244
Tab. 3.10 - Occorrenze di <i>ferté</i> nei testimoni del <i>Roman de Horn</i>	248
Tab. 3.12 - Distribuzione di frequenza degli aggettivi qualificativi in <i>King Horn</i> con più di una occorrenza	272
Tab. 3.15 - Occorrenze di art. det., art. indet. + aggettivo [- agg. poss., - agg. num., - agg. dim.] - sostantivo in <i>King Horn</i>	275
Tab. 3.19 - Descrizioni ai vv. 9-18 e 319-322 di <i>King Horn</i>	280
Tab. 3.20 - Descrizione ai vv. 211-224 di <i>King Horn</i>	288
Tab. 3.21 - Censimento di descrizioni presenti in <i>King Horn</i>	292
Tab. 3.22 - Descrizione del sogno premonitore di Rimenhild in <i>King Horn</i> , vv. 664-674	302
Tab. 3.23 - Descrizione del sogno premonitore di Horn in <i>King Horn</i> , vv. 1443-1452	303
Tab. 3.25 - Occorrenze di aggettivo sostantivato in <i>Horn Childe</i>	319
Tab. 3.30 - Occorrenze di <i>fre</i> in <i>Horn Childe</i>	320
Tab. 3.33 - Distribuzione di frequenza degli aggettivi qualificativi con più di una occorrenza in <i>Horn Childe</i>	322

Tab. 3.34 - Distribuzione di frequenza degli aggettivi qualificativi con più di una occorrenza ai vv. 1-252 di <i>Horn Childe</i>	329
Tab. 4.26 - Anafore interne al verso in <i>King Horn</i>	383
Tab. 4.38 - Formulazioni fisse a cinque HEAD con più di una occorrenza in <i>King Horn</i>	405
Tab. 4.39 - Formulazioni fisse a quattro HEAD con tre o più occorrenze in <i>King Horn</i>	409
Tab. 4.40 - Formulazioni fisse a tre HEAD con più di tre occorrenze in <i>King Horn</i>	411
Tab. 4.46 - Distribuzione di frequenza dei gruppi a cinque HEAD con più di una occorrenza in <i>Horn Childe</i>	437
Tab. 4.47 - Distribuzione di frequenza dei gruppi a quattro HEAD con più di due occorrenze in <i>Horn Childe</i>	440
Tab. 4.48 - Distribuzione di frequenza dei gruppi da tre HEAD con più di tre occorrenze in <i>Horn Childe</i>	441

Per tutte le tabelle dei capitoli 3 e 4, incluse quelle qui elencate, si rimanda all'*Appendice*, online all'indirizzo: <http://dx.doi.org/10.15168/11572_440410>.

« LABIRINTI »

200

ANDREA COMBONI

IN OCCASIONE DEL VOLUME N° 200
DELLA COLLANA «LABIRINTI»

Le consuetudini e le ritualità della vita accademica possono talvolta tradursi in atti puramente formali in omaggio più o meno obbligato a una ben consolidata tradizione. Non corre tuttavia il rischio di venire classificato tra questi il festeggiamento per la pubblicazione del volume numero 200 dei «Labirinti». Nata nel 1992, con una raccolta di contributi dedicati alla figura dell'angelo (*L'angelo dell'immaginazione*, a cura di Fabio Rosa), la collana ha accompagnato lo sviluppo e la crescita della Facoltà di Lettere e Filosofia (poi Dipartimento) rispecchiandone la progressiva e rapida affermazione in campo nazionale e internazionale. A scorrerne il catalogo, si ritrovano volumi miscelanei, atti di convegni (nella maggior parte dei casi organizzati e svolti a Trento), studi monografici, edizioni (spesso critiche e commentate) e traduzioni di testi, che si inseriscono nei filoni più vivi e originali della ricerca nei vari settori disciplinari. Questi ormai duecento volumi documentano i risultati dell'attività svolta nel corso degli anni da docenti, ricercatori, dottori di ricerca del nostro Dipartimento, attestandone il forte e appassionato impegno nelle proprie ricerche. Se per più della metà dei volumi pubblicati (per la precisione, fino al numero 116) i «Labirinti» sono stati la collana di tutte le diverse aree disciplinari che caratterizzano il Dipartimento (già Facoltà) di Lettere e Filosofia di UniTrento, dall'anno 2009 e dal numero 117 l'attività editoriale di questa

collana è curata dall'area dipartimentale di Studi Linguistici, Filologici e Letterari. Il suo valore e il prestigio sono attestati dalla presenza di molti dei suoi volumi all'interno delle più importanti biblioteche straniere: dalla Bibliothèque Nationale de France alla British Library, dalla Staatsbibliothek zu Berlin alle biblioteche universitarie di Cambridge e Oxford, dalla Harvard Library alla Princeton University Library: si tratta di confortanti e lusinghieri riscontri. Così come dalle citazioni e le recensioni che di questi si registrano in autorevoli riviste e studi. Il traguardo del duecentesimo «Labirinto» viene ora raggiunto dal volume di un giovane studioso, formatosi nel nostro Dipartimento, Pierandrea Gottardi, dedicato a una innovativa e originale analisi dei romanzi incentrati sulla storia di King Horn («*Wordes bolde*». *Stilistica analogico-digitale applicata alle tre versioni di King Horn*, prefazione di Fulvio Ferrari). Una presenza, quella degli studi linguistici e filologici (relativi alle letterature classiche, medievali, moderne e contemporanee), che oltre a caratterizzare una parte significativa delle attività didattiche e di ricerca del nostro Dipartimento costituisce naturalmente uno degli assi portanti della collana: non è un caso che il numero 100, pubblicato nel 2007, fosse l'edizione critica e annotata di un testo teatrale francese del Seicento (Charles Bauter, *La Rodomontade*, *texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia*). Accanto ai volumi di contenuto linguistico, filologico e letterario, nella prima fase dei «Labirinti» (1992-2008), sono stati pubblicati studi di storia (antica, medievale e moderna), archeologia, filosofia, pedagogia, musicologia. Se un giorno qualcuno vorrà ricostruire la storia, lo sviluppo e i progetti del Dipartimento (Facoltà, fino al 2012), troverà nella collana una fonte preziosa di dati. Nei «Labirinti», infatti, sono presenti volumi che raccolgono studi in onore di docenti che hanno insegnato a Trento: si possono ricordare le *Festschriften* dedicate a Franco Bertoldi, Carmelo Rapisarda, Fabrizio Cambi, Francesco Zambon, Luigi Belloni. Anche alcune delle più significative iniziative dipartimentali quali il Seminario Internazionale sul Romanzo (SIR), ideato e diretto da Massimo

Rizzante, e il Seminario permanente di poesia (Semper), fondato da Pietro Taravacci e Francesco Zambon, hanno trovato nella collana la sede naturale dove pubblicare alcuni risultati della loro intensa e generosa attività. Se il merito della qualità scientifica dei volumi pubblicati spetta, in prima istanza, alle autrici e agli autori, non va però dimenticato il ruolo che hanno avuto nella realizzazione dei «Labirinti» i diversi direttori che si sono succeduti nel tempo, dal primo, Antonio Aloni, fino a colui che mi ha preceduto, Pietro Taravacci, e coloro che si sono occupati con grande professionalità dell'*editing* di ciascuno dei volumi pubblicati: Lia Coen, innanzitutto, che per lunghi anni ha prestato le sue attente e intelligenti cure all'attività editoriale, e Fabio Serafini, che si è rivelato altrettanto competente e prezioso. La collana dei «Labirinti» ha rivestito e continua a rivestire un ruolo fondamentale nella vita del nostro Dipartimento, il quale deve, sia pur in parte, anche a questa realtà editoriale di essere stato valutato di eccellenza, per ben due tornate (2018-2022 e 2023-2027). È per questo che, ritenendo di interpretare il pensiero di tutte le colleghe e i colleghi, mi sento di augurare alla nostra collana *ad multos annos et ad multos libros!*

ELENCO COMPLETO DEI TITOLI
DELLA COLLANA «LABIRINTI»

Tutti gli *abstracts* sono disponibili online alla pagina
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>

- 1 *L'angelo dell'immaginazione*, a cura di Fabio Rosa, 1992.
- 2 *Ercole in Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993.
- 3 *I grandi santuari della Grecia e l'Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993.
- 4 «*Il mio nome è sofferenza*». *Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, 1993.
- 5 *Carlo Battisti, glottologo e attore neorealista*, a cura di Emanuele Banfi, 1993.
- 6 *Culti pagani nell'Italia settentrionale*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1994.
- 7 Paolo Bellini, *La Descrizione della Pollonia di Fulvio Ruggieri (1572)*, 1994.
- 8 *Immagini del corpo in età moderna*, a cura di Paola Giacomoni, 1994.
- 9 Paolo Gatti, *Synonyma Ciceronis. La raccolta Accusat, la cescit*, 1994.
- 10 *Problemi dell'educazione alle soglie del Duemila. Scritti in onore di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli, 1995.
- 11 *La domanda di Giobbe e la razionalità sconfitta*, a cura di Claudio Gianotto, 1995.
- 12 *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, a cura di Patrizia Cordin, Giovanna Covi, Paola Giacomoni e Ada Neiger, 1995.

- 13 *Pothos. Il viaggio, la nostalgia*, a cura di Fabio Rosa e Francesco Zambon, 1995.
- 14 *Viaggi e viaggiatori nelle letterature scandinave medievali e moderne*, a cura di Fulvio Ferrari, 1995.
- 15 *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di Emanuele Banfi, 1995.
- 16 *Dudone di San Quintino*, a cura di Paolo Gatti e Antonella Degl'Innocenti, 1995.
- 17 Jan Władysław Woś, *La nonciature en Pologne de l'archevêque Hannibal de Capoue (1586-1591)*, 1995.
- 18 *La 'seconda prosa'. La prosa russa negli anni '20 e '30 del Novecento*, a cura di Tatjana Vladimirovna Civ'jan, Daniela Rizzi e Willem Weststeijn, 1995.
- 19 *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, a cura di Francesco Bartoli, Rossana Dalmonte e Corrado Donati, 1996.
- 20 *I silenzi dei testi e i silenzi della critica*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1996.
- 21 Luca Pietromarchi, *La Quête de Joie di Patrice de La Tour du Pin*, 1995.
- 22 *Analisi e canzoni*, a cura di Rossana Dalmonte, 1996.
- 23 Lady Mary Montagu, *Lettere scelte*, a cura di Giovanna Silvani, 1996.
- 24 *Dall'Indo a Thule. I greci, i romani, gli altri*, a cura di Antonio Aloni e Lia De Finis, 1996.
- 25 *Miscillo flamine. Studi in onore di Carmelo Rapisarda*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Gabriella Moretti, 1997.
- 26 *La memoria pia. I monumenti ai caduti della Prima guerra mondiale nell'area trentino-tirolese*, a cura di Gianni Isola, 1997.
- 27 *Atti del Secondo Incontro internazionale di Linguistica greca*, a cura di Emanuele Banfi, 1997.
- 28 *Archivio italo-russo*, a cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin, 1997.

- 29 *Parallela 6. Italiano e tedesco in contatto e a confronto / Italienisch und Deutsch im Kontakt und im Vergleich*, a cura di / herausgegeben von Patrizia Cordin, Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier, 1998.
- 30 *Critical Studies on the Feminist Subject*, a cura di Giovanna Covi, 1997.
- 31 *Tra edificazione e piacere della lettura: le vite dei santi in età medievale*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Fulvio Ferrari, 1998.
- 32 *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1998.
- 33 *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, a cura di Paolo Gatti e Lia de Finis, 1998.
- 34 Francesco Bartoli, *Figure della melanconia e dell'ardore. Saggi di ermeneutica teatrale*, 1998.
- 35 Theodor Storm, *Immensee e altre novelle*, a cura di Fabrizio Cambi, 1998.
- 36 *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 37 Friedrich Hebbel, *Schnock. Un dipinto olandese*, a cura di Alessandro Fambrini, 1998.
- 38 Elena Rosanna Marino, *Gli scolî metrici antichi alle Olimpiche di Pindaro. Introduzione, commento e glossario metrico*, 1999.
- 39 *Reinventare la natura. Ripensare il femminile*, a cura di Patrizia Cordin, Giovanna Covi, Paola Giacomoni e Ada Neiger, 1999.
- 40 *Percorsi socio- e storico-linguistici nel Mediterraneo*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 41 *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di Francesco Zambon e Fabio Rosa, 1999.
- 42 Ignazio Macchiarella, *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*, 1999.

- 43 *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, a cura di Luigi Belloni, Vittorio Citti e Lia de Finis, 1999.
- 44 Michio Fujitani, *Shinkyoku, il canto divino. Leggere Dante in Oriente*, 2000.
- 45 *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918). Letteratura, filologia e scuola fra Otto e Novecento*, a cura di Alberto Cavarzere e Gian Maria Varanini, 2000.
- 46 *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino*, a cura di Rossana Dalmonte e Ignazio Macchiarella, 2000.
- 47 *Co(n)texts: implicazioni testuali*, a cura di Carla Locatelli, 2000.
- 48 Jan Władysław Woś, *Politica e religione nella Polonia tardo medioevale*, 2000.
- 49 *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra di Ricco, 2000.
- 50 *Rus Africum. Terra acqua olio nell'Africa settentrionale. Scavo e ricognizione nei dintorni di Dougga (Alto Tell tunisino)*, a cura di Mariette de Vos, 2000.
- 51 *Un'artistica rappresentazione di Esmoreit, figlio del re di Sicilia*, a cura di Fulvio Ferrari, 2001.
- 52 *La scuola alla prova*, a cura di Olga Bombardelli e Marco Dallari, 2001.
- 53 Georg Brandes, *Radicalismo aristocratico e altri scritti su Nietzsche*, a cura di Alessandro Fambrini, 2001.
- 54 Jan Władysław Woś, *Silva rerum. Sulla storia dell'Europa orientale e le relazioni italo-polacche*, 2001.
- 55 Paolo Gatti, *Un glossario bernense (Bern, Burgerbibliothek, A.91 [18]). Edizione e commento*, 2001.
- 56 *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di Massimo Rizzante e Carla Gubert, 2002.
- 57 *Zehn Jahre nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, herausgegeben von Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini, 2002.

- 58 *Guido Piovene. Tra realtà e visione*, a cura di Massimo Rizzante, 2002.
- 59 Valeria Ferraro, *Problemi di descrizione della letteratura*, 2002.
- 60 Jan Władysław Woś, *Wokół spraw włosko-polskich*, 2002.
- 61 *I filosofi e la città*, a cura di Nestore Pirillo, 2002.
- 62 *eLearning. Didattica e innovazione in università*, a cura di Patrizia Ghislandi, 2002.
- 63 Annapaola Mosca, *Ager Benacensis. Carta archeologica di Riva del Garda e di Arco (IGM 35 I NE - I SE)*, 2003.
- 64 *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, 2003.
- 65 *Fare letteratura oggi*, a cura di Carla Locatelli e Oriana Palusci, 2003.
- 66 Paul Scheerbart, *La grande luce. Münchhausiadi riunite*, a cura di Stefano Beretta, 2003.
- 67 Brigitte Foppa, *Schreiben über Bleiben oder Gehen. Die Option in der Südtiroler Literatur 1945-2000*, 2003.
- 68 *Voci femminili caraibiche e interculturalità*, a cura di Giovanna Covi, 2003.
- 69 *L'Officina Ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, a cura di Luigi Belloni, Lia de Finis e Gabriela Moretti, 2003.
- 70 Jan Władysław Woś, *Santa Sede e corona polacca nella corrispondenza di Annibale di Capua (1586-1591)*, 2004.
- 71 *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, a cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon, 2004.
- 72 Kvetoslav Chvatik, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, 2004.
- 73 *Archeologia del territorio. Metodi materiali prospettive. Medjerda e Adige: due territori a confronto*, a cura di Mariette de Vos, 2004.
- 74 *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, a cura di Valentina Nider, 2004.

- 75 Christian Weise, *La singolare commedia del villano olandese*, a cura di Stefano Beretta, 2004.
- 76 *Le lingue e le letterature germaniche fra il XII e il XVI secolo*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2004.
- 77 Serenella Baggio, *Prezioso e dimesso. La lingua di Arturo Loria al tempo di «Solaria»*, 2004.
- 78 *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*, a cura di Gianfelice Peron, Zeno Verlato e Francesco Zambon, 2004.
- 79 Nestore Pirillo, *La metafora del tribunale. Tra prudenza e coscienza: l'immagine del tribunale nella filosofia kantiana*, 2005.
- 80 Claudia Demattè, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, 2005.
- 81 Ilario Tancon, *Lo scienziato Tito Livio Burattini (1617-1681) al servizio dei re di Polonia*, 2005.
- 82 *Deutschkompetenzen im universitären Bereich*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2005.
- 83 *Tommaso Traetta: i libretti della 'Riforma'. Parma 1759-1761*, a cura di Marco Russo, 2005.
- 84 *L'Archivio lessicale dei dialetti trentini*, a cura di Patrizia Cordin, 2005.
- 85 *Jacopo Aconcio. Il pensiero scientifico e l'idea di tolleranza*, a cura di Paola Giacomoni e Luigi Dappiano, 2005.
- 86 *Glossae Nonii Leidenses. La prima serie*, a cura di Paolo Gatti, 2005.
- 87 Francesca Di Blasio, *The Pelican and the Wintamarra Tree. Voci della letteratura aborigena australiana*, 2005.
- 88 *Erodoto e il 'modello erodoteo'. Formazione e trasmissione delle tradizioni storiche in Grecia*, a cura di Maurizio Giangiulio, 2005.
- 89 Jan Władysław Woś, «*Florenza bella tutto il vulgo canta*». *Testimonianze di viaggiatori polacchi*, 2006.
- 90 *Translating Tourism. Linguistic/cultural representations*, a cura di Oriana Palusci e Sabrina Francesconi, 2006.

- 91 *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, a cura di Francesca Di Blasio e Carla Locatelli, 2006.
- 92 Stefano Zangrando, *Aspetti della teoria del romanzo. Ortega y Gasset, Lukács, Bachtin*, 2006.
- 93 Alessandro Miorelli, *Ancora nella caverna. Riscritture narrative tardo-novecentesche del mito platonico della caverna*, 2006.
- 94 Italo Michele Battafarano, *Cola di Rienzo. Mito e rivoluzione nei drammi di Engels, Gaillard, Mosen e Wagner*, 2006.
- 95 *I 'test di scrittura' e i corsi di italiano scritto. Descrizione, commento e riflessioni, didattica*, a cura di Vito Maistrello, 2006.
- 96 *A mezzanotte dormono i borghesi. Anarchia e cabaret nella Germania del primo Novecento*, a cura di Alessandro Fambrini e Nino Muzzi, 2006.
- 97 *Postcolonial Studies. Changing Perceptions*, edited by Oriana Palusci, 2006.
- 98 *Saperi e linguaggi a confronto. Atti dei seminari interdisciplinari sui linguaggi delle scienze umane e delle scienze fisiche*, a cura di Maria Luisa Martini e Silvia Defrancesco, 2006.
- 99 *Arabs*, a cura di Paolo Gatti, 2007, 2015².
- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettura della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.

- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon e Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano - Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie. Mit Beispielen der Rezeption*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi e Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, traducidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567)*, estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.

- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon e Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di Luigi Belloni, Alice Bonandini, Giorgio Ieranò e Gabriella Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno da Paolo Gatti e Caterina Mordegli*, 2011.

- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung. Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di Fabrizio Cambi e Fulvio Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon e Stefano Zangrando, 2011.
- 136 Sabrina Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di Adalgisa Mingati, Danilo Cavaion e Claudia Criveller, 2011.
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, édité par Jean-Paul Dufiet, 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del Gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «*Niente retorica*». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordeglia, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.

- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tiranzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2012.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Walter Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio - Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.
- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*; vol. I (*Letteratura*) a cura di Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gherardi e Pietro Taravacci, 2013; vol. II (*Lingua*) a cura di Maria Vittoria Calvi, Antonella Cancellier ed Elena Liverani, 2013.
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, édité par Jean-Paul Dufiet, 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di Maria Teresa Galli e Gabriella Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di Walter Nardon e Simona Carretta, 2014.
- 157 Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di Alessandro Fambrini, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di Cristina Pepe e Gabriella Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di Pietro Taravacci, 2015.
- 160 Anna Miriam Biga, *L'Antiope di Euripide*, 2015.

- 161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di Serenella Baggio, 2016.
- 162 *Charlotte Delbo. Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de Catherine Douzou et Jean-Paul Dufiet, 2016.
- 163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di Irene Angelini, Alice Ducati e Sergio Scartozzi, 2016.
- 164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di Pietro Taravacci ed Enrica Cancelliere, 2016.
- 165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*; vol. I (*Lingua*) a cura di Elena Carpi, Rosa María García Jimenez ed Elena Liverani, 2016; vol. II (*Letteratura*) a cura di Alessandra Ghezzani, Giovanna Fiordaliso e Pietro Taravacci, 2017.
- 166 Kiara Pipino, *Il teatro e la pietas (Theatre and pietas)*, 2017.
- 167 *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari e Michele Sisto, 2017.
- 168 *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, edición al cuidado de Giovanni Ciappelli y Valentina Nider, 2017.
- 169 Morena Deriu, *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, 2017.
- 170 Jorge Canals Piñas, *Noticias desde el frente bélico italiano. Los reportajes de Enrique Díaz-Retg (1916 y 1917)*, 2017.
- 171 Albina Abbate, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, 2017.
- 172 *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*, a cura di Adalgisa Mingati, 2017.
- 173 *Mitografie e mitocrazie nell'Europa moderna*, a cura di Andrea Binelli e Fulvio Ferrari, 2018.
- 174 *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci, 2018.
- 175 Margherita Feller, *La Recensio Wissenburgensis. Studio introduttivo, testo e traduzione*, 2018.

- 176 Brevitas. *Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici, 2018.
- 177 «*La cetra sua gli porse...*». *Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, a cura di Matteo Fadini, Matteo Largaiolli e Camilla Russo, 2018.
- 178 Matteo Largaiolli, *La Predica d'Amore. Indagine su un genere parodistico quattro-cinquecentesco con edizione critica dei testi*, 2019.
- 179 *Contact Zones. Cultural, Linguistic and Literary Connections in English*, edited by Maria Micaela Coppola, Francesca Di Blasio and Sabrina Francesconi, 2019.
- 180 «*Tra chiaro e oscuro*». *Studi offerti a Francesco Zambon*, a cura di Daniela Mariani, Sergio Scartozzi e Pietro Taravacci, 2019.
- 181 *Malas noticias y noticias falsas. Estudio y edición de relaciones de sucesos (siglos XVI-XVII)*, edición al cuidado de Valentina Nider y Nieves Pena Sueiro, 2019.
- 182 *Rielaborazioni del mito nel fumetto contemporaneo*, a cura di Chiara Polli e Andrea Binelli, 2019.
- 183 *Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire? Sur la trahison et la trahison en traduction littéraire*, sous la direction de Gerardo Acerenza, 2019.
- 184 Annibale Salvadori, *Vocabolario solandro*, a cura di Patrizia Cordin, Paolo Dalla Torre e Tiziana Gatti, 2020.
- 185 *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*, a cura di Pietro Taravacci e Francesco Zambon, 2020.
- 186 *Regards sur les médiations culturelles et sociales. Acteurs, dispositifs, publics, enjeux linguistiques et identitaires*, dirigé par Jean-Paul Dufiet et Elisa Ravazzolo, 2020.
- 187 *Adaptation of Stories and Stories of Adaptation: Media, Modes and Codes / Adaptation(s) d'histoires et histoires d'adaptation(s): médias, modalités sémiotiques, codes linguistiques*, edited by / sous la direction de Sabrina Francesconi / Gerardo Acerenza, 2020.

- 188 Laurent Mauvignier, *Théâtre - Teatro. Tout mon amour - Tutto il mio amore, Une légère blessure - Una ferita leggera*, dirigé par Jean-Paul Dufiet, 2021.
- 189 *Chi siamo, come parliamo. Inchiesta linguistica nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento*, a cura di Serenella Baggio, 2021.
- 190 *Immagini della scrittura e metafore dell'atto creativo*, a cura di Cristiana Pasetto e Margherita Spadafora, 2021.
- 191 Jorge Canals Piñas, *Contar la montaña. Pedro Antonio de Alarcón y los Alpes*, 2021.
- 192 Federica Boero, *La presenza classica in Derek Walcott*, 2022.
- 193 Sara Troiani, *Dal testo alla scena e ritorno. Ettore Romagnoli e il teatro greco*, 2022.
- 194 *Un volgarizzamento sallustiano ritrovato. Il Catilina del ms. 222 della Biblioteca Universitaria di Padova copiato nella Scutari veneziana*, edizione e commento a cura di Luca Morlino, 2023.
- 195 «... e tutto prezioso è ciò che offrano gli amici». *Miscellanea di studi per Luigi Belloni*, a cura di Andrea Comboni, Giorgio Ieranò e Sandro La Barbera, 2023.
- 196 *Dialoghi sull'identità*, a cura di Fulvio Ferrari, Pia Carmela Lombardi e Romano Madaro, 2023.
- 197 *Tradizione e conservazione. Archivi roveretani tra antico e moderno*, a cura di Vanna Maraglino, 2024.
- 198 Pierfrancesco Musacchio, *La ricezione del Marius di Plutarco nelle comunità culturali dell'Impero romano*, 2024.
- 199 Guilhem Anelier (il Giovane), *La Guerra di Navarra. Canzone di gesta occitanica del XIII secolo*, edizione, traduzione e note a cura di Daniele Valersi, 2024.
- 200 Pierandrea Gottardi, «*Wordes bolde*». *Stilistica analogico-digitale applicata alle tre versioni di King Horn*, 2024.