

En temps passat, mudança no sentia;
d'açò-m reprench e-m tinch per molt grosser,
cuydant saber tot quant era mester:
foll és perfet qui-s veu menys de follia.

16

Per *cobla* s'intende con ogni probabilità una poesia d'occasione, che privilegia la brevità e l'immediatezza all'impegno ideologico e alla riflessione di stampo filosofico; la *dansa* e il *lai* sono invece generi spiccatamente musicali, coltivati sin dai primi autori catalani ed estranei al canzoniere di March.² Nella seconda strofe, l'attenzione è interamente rivolta all'azione del danzare. Il poeta seguirà il tempo come fa il danzatore straniato, che segue la musica senza empatia, danzando male.

Credo si possa dire che la danza diventi qui rappresentazione della contraddizione, della distonia tra il tempo passato dell'inconsapevolezza (v. 13 *temps passat*), quando non si avvertiva la *mudança*, la reale articolazione della musica, e il tempo presente della consapevolezza (v. 5 *aquest temps*), in cui si avverte la *mudança*, e con essa tutta l'inadeguatezza del *bon saber*, termine molto vicino a *gai saber*, e delle sue forme rispetto alla realtà della pulsione amorosa, rispetto alla vita reale.³ Credo si possa dire che in questo componimento si evidenzia la coscienza poetica di Ausiàs March, che esprime anche attraverso le scelte tecniche l'impossibilità di trovare ancora un punto di ancoraggio nel rassicurante sistema della *fin'amor*; dimostrando di essere disinteressato allo sperimentalismo metrico rispetto ai suoi predecessori anche catalani e di voler proseguire il filone più razionante, individuale, tecnicamente minimalista, per portarlo alle estreme conseguenze e rilanciarlo verso la modernità.⁴

2. Sul genere del *lai* nella poesia catalana rimane imprescindibile il saggio di Ll. Cabré (1987). Alle pp. 119–122 si ribadisce l'estraneità del genere al canzoniere di Ausiàs March anche per il componimento cxxvii (non strofico, che Pagès (1925:152) collega con la *codolada* catalana, e Di Girolamo (1988:40) al *tercet coué* inventato da Rutebeuf). Alle pp. 79–81 del saggio di Cabré, i versi di Ausiàs March sono inoltre interpretati in relazione ad un'accezione del *lai* come "composició lirica, versemblantment amorosa i estretament lligada a la música, produïda en un ambient de galanteria cortesana i festiva" (81).
3. Nella canzone di Ausiàs March la menzione dei generi più strettamente legati alla musica è funzionale all'evocazione della *fin'amor* come perduta età dell'oro, tema ricorrente e presentato già nel componimento proemiale, su cui veda l'interpretazione di L. Badia (1993) e di Ll. Cabré e Torró (1995). Va notata inoltre la frequenza nel componimento di termini del lessico tecnico cortese che sono raramente attestati nella poesia di March. Ai lemmi segnalati da Cabré (1987:80, n. 33), si può aggiungere *bon saber*, di cui Di Girolamo (1998:94) sottolinea la contiguità con *gai saber*: "Il fatto che l'espressione faccia seguito a tre termini tecnici designanti tre generi poetici, lascia pensare che March la usi in un'accezione assai simile a quella di *gai saber*, espressione coniata un secolo prima dagli accademici di Tolosa".
4. Un quadro delle strutture formali adottate da Ausiàs March è offerto da Di Girolamo (1998:38–43). Ne emerge un percorso che, pur nell'impiego dei metri lirici, in *primis* la canzone, tende, nella sua scelta di una sempre maggiore uniformità (si veda ad esempio l'uniformazione della cadenza nelle liriche della maturità, sempre maschile o sempre femminile, a fronte della mescolanza insita nei precedenti componimenti) e nella rinuncia al tecnicismo (si veda la parziale rinuncia alle rime rare nei *rims stramps*), all'"accettazione di una linea antimusicale, forse perfino antilirica" (38). Sulla metrica

Siamo oltre la prima fase della produzione lirica catalana, ultimo baluardo di una poesia che trova nella musica le sue ragioni formali e il suo mezzo di fruizione e diffusione, direi di valorizzazione; di un'esperienza pluricentenaria, cominciata nella Francia meridionale sul finire dell'XI secolo, dove l'invenzione formale e l'esecuzione musicale sono mezzi espressivi paralleli e complementari alle idee e alle soluzioni verbali.

Che la produzione lirica catalana nasca privilegiando tardivamente questa concezione della poesia, descritta da Ausiàs March come ormai inadeguata, lo dimostra innanzitutto l'elevato numero di *danses* collocabili entro il Trecento, le dieci del canzoniere di Ripoll (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 129), che risalgono ai primi decenni del secolo, e molti dei componimenti di tradizione occasionale, rinvenuti anche recentemente.⁵ E lo dimostrano la varietà e la complessità formale di queste *danses*, spesso incentrate su strutture strofiche uniche, polimetriche, caratterizzate da un ampio impiego dei versi brevi e della rima interna, con un effetto di spezzatura a cui corrispondono la spezzatura e il parallelismo del pensiero, reso con un linguaggio formulare e condiviso. *Guays e jausents xanti per fin'amor*; intona una delle *danses* del canzoniere di Ripoll (RAO 82,1) (Badia 1983b:231–235), e poco importa che la donna celebrata sia la Vergine. La struttura formale, il sistema concettuale, il linguaggio poetico sono quelli della *fin'amor*. Ma a differenza dell'amante cortese, costretto a sopportare il dolore di una distanza incolmabile per definizione, il soggetto della nostra *dansa* si rappresenta come un cantore fiducioso nel ricongiungimento:⁶

Guays e jausents xanti per fin'amor
car e xaust jent e placent aymia,
bela ses [par], midons Santa Maria,
a cuy de cor mi ren per servidor. 4

di Ausiàs March ci si sofferma anche in Ausiàs March, "Per haver d'amor vida" (Gómez e Pujol 2008:68–84).

5. Il canzoniere di Ripoll si legge nell'edizione di L. Badia (1983). Al *corpus* dei componimenti in forma di *dansa* sono dedicati i lavori d'insieme di G. Avenoz, con catalogo esaustivo: "La dansa. Corpus d'un genre lyrique roman" (2003a) e "La dansa. Introducció a la tipologia de un género románico" (2003b). Le *danses* catalane di recente rinvenimento sono pubblicate complessivamente nel *Repertorio informatizado dell'antica letteratura catalana* (RIALC, www.riale.unina.it), nella sezione Indice degli autori: *Obis. Anonimi aggiunti* (*Inciptario degli anonimi aggiunti al RAO*). Si vedano: *Verge alegria* (Asperti 1990), da mettere in rapporto con *Flor de lir, verge Maria* (Romeu i Figueras 2000:61); . . . *domna de bon ayre, Bon esfor, mal astre veng, Na dolça res, be m'es greu* (tràditi dal ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 1052, cc. 14r–15r); e editi per il RIALC da Avenoz (2004); . . . /*la Verge molt singular* (Grapi, de la Marnierre e Bîteca 2001, l. 219–265). Vanno poi considerate le due *danses* provenienti da Castelló d'Empúries. I, *Trop n'a vivat en maltrayre*, e II, *A penas say que-n responda* (Pujol i Canelles 2001:194–208).
6. Cfr. Badia 1983:81, sul complesso della raccolta di Ripoll: "També cal remarcar, que tot i la presència del tema de la mort d'amor, no estan especialment subratllats els motius referits al sofriment, pena i mal d'amor; el to general és d'un discret optimisme serè. Sembla que totes aquestes característiques, de fet, són les que requereix el gènere de la dansa".

Soven sospir
 ab gran desir de veser sa figura,
 que-m fay languir
 un mays remir son laus e la Scriptura; 28
 mas revenir me fay per sa valor
 un soptil xant ab gaya melodia,
 me cofisan, car ila 's dolç'e pia,
 qu'en paradis me fassa son xantor. 32

L'attenzione in Catalogna ai generi coreografici è tuttavia già ravvisabile nel Duecento, oltre che nella produzione di Cerveri de Girona, trovatore incline alla sperimentazione metrica, l'unico che abbia praticato sia il genere della *dansa* sia il genere della *balada* anche in soluzione ibrida (cfr. Billy 2010), e nella *dansa* mariana attribuita a Giacomo II re di Sicilia (*Mayre de Deu e fjha*, cfr. RIALC 84bis, l), composta intorno al 1290, nelle più antiche attestazioni di poesia lirica anonima di tradizione occasionale, la *dansa Plazens plasers* (BdT 461, 193a), che doveva trovarsi trascritta sul modello del ms. 239 della Biblioteca de Catalunya, tra le *Razos de trobar e la Doctrina de compondre dictats*,⁷ e i quattro componimenti trascritti nello scorcio del secolo sui fogli notarili di Sant Joan de les Abadesses, eccezionalmente muniti di melodia, tre dei quali in forma di *dansa*.

2. Le canzoni di Sant Joan de les Abadesses. Le quattro canzoni di Sant Joan de les Abadesses si trovano sulle parti rimaste in bianco di due fogli cartacei che contengono le minute di alcuni documenti. I primi tre componimenti occupano l'intero verso del primo foglio e sono corredati dall'intonazione musicale. Il quarto occupa la sezione inferiore del recto del secondo foglio ed è solo parzialmente leggibile per l'erosione di gran parte dell'angolo inferiore sinistro. L'intonazione è in questo caso limitata al ritornello.

I fogli, gravemente danneggiati dall'umidità, sono stati restaurati e rilegati nel 1996 e sono oggi conservati a Barcellona, presso la Biblioteca de Catalunya, con segnatura 3871. Sul recto delle due carte antiche, in alto a destra, si trovano i numeri 1 e 2 tracciati a matita al momento del restauro. Le parti danneggiate sono state stuccate con pasta di carta. I margini esterni, erosi dall'umidità, sono stati incollati su strisce di carta, e su

7. La *dansa*, collocabile sul finire del XIII secolo, è stata a torto attribuita a Raimon Vidal; cfr. in proposito Aspertì 1995:106-107. I componimenti sono stati più volte oggetto di studio e di edizione in imprescindibili lavori anche recenti — tra i quali spicca l'edizione (2003) dei testi e delle musiche di Isabel de Riquer e Maricarmen Gómez Muntané —, che hanno contribuito in modo determinante alla messa a punto e all'interpretazione dei testi, mettendone in luce e valorizzandone l'importanza per la storia della letteratura e della musica catalana anche nell'interazione con i contigui repertori lirici romanzati. L'idea di tornare a studiarli e di riunirli in una nuova edizione (vd. la sezione *Testi*) l'inquadra in un più ampio progetto di ricerca sulla poesia lirica catalana delle Origini e risponde principalmente all'esigenza di approfondire la riflessione sui generi formali più direttamente legati alla musica, e per lo più di ascendenza francese, e sulla loro evoluzione in territorio catalano.

un'unica striscia di carta sono stati incollati i margini interni, anch'essi erosi dall'umidità, che risultano quindi uniti. Ai fogli antichi sono stati aggiunti tre nuovi bifogli cartacei. Ne risulta un fascicolo con tre carte di guardia anteriori e posteriori, a cui è stata applicata una legatura in cartone telato. Sul recto del primo foglio di guardia anteriore è stato inoltre incollato un ulteriore mezzo foglio cartaceo su cui sono state scritte a macchina le seguenti informazioni:

3871 Cançons trobadoresques de Sant Joan de les Abadesses. S. XIII, segona meitat. 2 folis. (cf. Anglès; *La música a Catalunya fins el segle XIII* (Barcelona: 1935), p. 185-187; 405-407. Gerald A. Bond, "The Last Unpublished Troubadour Songs", *Speculum*, 60, 4 (1985), 1827-1849).

Va notato che il restauro ha compromesso la lettura di alcune lettere del testo dei componimenti lirici collocate ai margini, che si possono comunque ancora decifrare grazie ad un'antecedente riproduzione fotografica conservata sempre a Barcellona, presso l'Arxiu Mas, clixé 3086 e clixé 3087.

I fogli sono di forma irregolare, vagamente trapezoidale. Misure del primo foglio: 145 mm. (base inferiore) × 196 mm. (lato sinistro) × 146 mm. (base superiore) × 200 mm. (lato destro). Il verso del foglio accoglie esclusivamente tre componimenti lirici con la notazione musicale, che occupano un'area di scrittura di 122 mm. (base inferiore) × 174 mm. (lato sinistro) × 120 mm. (base superiore) × 170 mm. (lato destro). Misure del secondo foglio: 137 mm. (base inferiore) × 195 mm. (lato sinistro) × 134 mm. (base superiore) × 191 mm. (lato destro). Il quarto componimento lirico con la notazione si trova nella parte inferiore del recto e occupa un'area di scrittura di circa 20 × 125 mm.

I documenti e i componimenti lirici con il loro corredo melodico sono stati trascritti, senza uno specchio rigato, da un'unica mano, ma in tempi diversi. La scrittura del testo verbale denuncia una base cancelleresca ed è collocabile verso la fine del XIII secolo, come ritiene già Higini Anglès.⁸ Il testo musicale è stato trascritto dalla stessa mano con una scrittura corsiva e ibrida.

I documenti sono attualmente in gran parte illeggibili a causa dello sbiadimento dell'inchiostro. Se ne può leggere la prima trascrizione integrale, a cura di Stefano Cingolani e Anna Spa, nell'Appendice. I testi sul recto dei due fogli risultano annullati, segno che i documenti furono successivamente redatti in forma ufficiale, nel primo foglio con due tratti obliqui incrociati, a cui si aggiunge un terzo tratto quasi verticale tracciato in basso a destra; nel secondo foglio con linee oblique parallele. Al testo notarile riportato sul recto del secondo foglio segue il quarto compo-

8. La datazione di Anglès, "encara al segle XIII" (1935:182), mi è stata confermata da Teresa De Robertis.

nimento poetico, a sua volta seguito da altre due righe in latino sempre di carattere notarile. Si notano toponimi che corrispondono a località dei dintorni di Sant Joan de les Abadesses. Oltre a Ripoll (*carta Rivipulli, litera Rivipulli*), sono menzionati Orús (*in [loco] de Orug*), Sant Feliu de Torelló (*apud Sanctum Felicem de Torilione*), El Serrat (*castrum de Serrad*), Besora (*in castro de Besso[r]a*). Manca qualsiasi riferimento cronologico.

La strofe con notazioni dei primi tre componimenti fu trascritta con la melodia da Higiní Anglès nel suo monumentale volume intitolato *La música a Catalunya fins al segle XIII* (Anglès 1935:405–407). La prima edizione completa, a cura di Gerald Bond, risale al 1985 e si basa sulle fotografie del manoscritto, di cui nel frattempo si erano perse le tracce, conservate presso l'Arxiu Mas (Bond 1985:839–849). Bond offre inoltre la trascrizione della parte dei documenti visibile nella riproduzione fotografica (Bond 1985:831–832). Nel 2002 Joachim Schulze riporta all'attenzione la particolare mescolanza linguistica del secondo dei componimenti, *Amors, merce, no sia!*, caratterizzato dalla presenza di molti italianismi e giudicato di origine siciliana (Schulze 2002). Schulze indica inoltre alcune possibili soluzioni testuali, che tuttavia non approdano a una vera e propria edizione. L'anno successivo Isabel de Riquer e Maricarmen Gómez Muntané pubblicano una nuova edizione completa (2003, rassegna bibliografica alle pp. 9–15) con ampio commento, che si avvale del ritrovamento del manoscritto originale. Del solo *Amors, merce, no sia!* si è infine nuovamente occupato Pär Larson nel contesto di un lavoro riguardante l'influenza della lirica italiana sul repertorio dei trovatori (2007, con commento alle pp. 790–797). Larson giudica la canzone "talmente fragile nei nessi logici da sembrare più un collage di frammenti che un componimento organico" (2007:797).⁹ L'analisi linguistica, che esclude la presenza di tratti comprovanti l'origine siciliana del testo, porta Larson a respingere l'interpretazione di Schulze e a ritenere che il componimento sia stato scritto in "una varietà italo-romanza centro-meridionale". Larson offre al contempo un'"ipotesi di edizione" che incrementa il numero degli italianismi, e conclude formulando una duplice possibilità: "La nostra canzone potrebbe altrettanto bene essere stata scritta in Catalogna da una persona di origine italiana, oppure da un catalano con una discreta conoscenza della poesia italiana" (Larson 2007:799).

2.1. Il testo verbale. Le tre canzoni trascritte sul primo foglio di Sant Joan de les Abadesses rivelano un registro chiaramente connotato in senso anticortese. La quarta, trascritta nel secondo foglio, è purtroppo frammentaria, ma l'incipit profila il tema classico della richiesta cortese. *S'anc vos ame*, il primo testo nella disposizione del manoscritto, è una piccola

chanson de change, in cui un amante disamorato dichiara di voler lasciare l'amata non più amata per dedicarsi a una *joveneta qe non a pel ferran*, giustificando, come di consueto nei componimenti del genere, i motivi della sua scelta. Isabel de Riquer ritiene, a ragione, che il testo possa essere considerato un esempio, l'unico che si conosca, di *desdansa*, se consideriamo la definizione del trattato di Ripoll, secondo la quale la *desdansa* conserva la struttura formale della *dansa* ma le si oppone per il contenuto (se nella *dansa* "om humilment pregua o loha la dona, axí desdança se fa per despler e per malsaber o per gran ira. E encara que no loha en res la dona, ans es per manera de clam").¹⁰

Il testo che si legge nell'Appendice mantiene la lezione delle precedenti edizioni (compresa la congettura che colma la lacuna dovuta all'erosione del margine a cavallo dei vv. 8–9). Anche riguardo all'interpretazione del nesso *per mitad* al v. 3, accolgo la proposta di Bond (1985:841–842) e I. de Riquer (2003:40–41), secondo i quali l'espressione fa riferimento ad una delle due parti coinvolte nel patto d'amore di cui al verso successivo (*coven*), che l'amante non si sente più tenuto a rispettare (Anglès 1935:405, invece, *per mi tan veramen*),¹¹ sebbene non si possa forse escludere uno scambio *m/n* nella prima sillaba di *mitad*: *permutad* (> *pernutad*) 'scambiato' e quindi 'in cambio': 'trovo inganno in cambio (del mio amore)'. Fa eccezione, oltre al v. 10, dove riduco *cors a cor* 'cuore', il v. 9, dove leggo *port a* in luogo di *porti* (l'ultima lettera della serie è interpretabile come *a* con l'occhietto molto stretto piuttosto che come *i*), ricavando l'espressione *port a clamor*, dove *clamor* potrebbe avere il significato giuridico di 'denuncia' (cfr. *DCVB*, s.v. *clamor*: "2. ant. Clam en dret; queixa o denúncia presentada contra qualcú", con un esempio duecentesco), da mettere in relazione con i precedenti *per mitad* e *coven*, anch'essi di gusto giuridico. Come nota I. de Riquer, la lingua corrisponde alla *koinè* poetica occitana,¹² e anche all'interno di verso non si riscontrano tratti all'altro, se non nel caso di *ame*, che presenta la desinenza catalana della prima persona singolare del perfetto, e di *axi* e *baxar* al v. 12, dove *x* è grafia catalana per la fricativa palatale sorda corrispondente all'occitano *is*.

Fonte del componimento può essere considerata la canzone *S'eu ar endevenia* di Cadenet (*BdT* 106,20), che mette ugualmente in scena un amante disamorato in conseguenza dell'inganno dell'amata, di cui profila la triste vecchiaia causata dalla sua scarsa capacità di giudizio. Se ne leggono i vv. 18–23 e 46–60, che dimostrano l'analogia della situazione e la

10. I. de Riquer 2003:43 e nn. 27 e 29; cfr. anche "La *desdansa* de Sant Joan de les Abadesses" (I. de Riquer 2001).

11. Bond 1985:841–842: "I have interpreted the otherwise contextually obscure phrase *per mitad* ('by half') to refer to the coven mentioned in the next line. The speaker argues that since the lady has not kept her half of the contractual agreement, he is not obligated to keep his". Cfr. I. de Riquer 2003:40.

12. I. de Riquer: "No hay en rima ningua palabra que no sea provenzal" (2003:40).

9. La frase è in realtà una citazione da Lazerini 2001:105, dove si riferisce ad un componimento di Azalais de Porcairagues.

condivisione del lessico (20 *desam*, 22 *engan*, 46 *lauzan*, 56 *dechai*, e soprattutto 58 *pel ferran*, da mettere rispettivamente in rapporto con 1 *desaman*, 2 *enjan*, 9 *lausei*, 12 *decader*, 14 *pel ferran* di *S'anc vos ame*):¹³

Car liei cui servit ai de bon cor, e servirai, <i>desam</i> , car o forfai,	20
car atressi s'eschai, n'aia·l blasme, qan fai <i>engan</i> , cum pretz an cellas que ben fan.	22
Puois tant m'a faich mentir <i>lauzan</i> que s'ieu dic de mal altretan, aco·m sera plus malestan. A dompna·is taigneria grans viutatz d'onramen e de faitz carestia, tant cant ten son joven. Vezer pot qand si mira, cum de beutat li vai; pero si non cossira en valor, ill <i>dechai</i> ,	46
car sa beutat s'en vai, et ill reman ab <i>pel ferran</i> dolenta, car a viscut tan ab plus simple sen d'un enfan.	56
	60

Per quello che è possibile capire dalla porzione di testo ancora leggibile, l'ultimo componimento del gruppo può dirsi legato a *S'anc vos ame* sia! dalla struttura formale (misura dei versi e soluzione strofica: 10 xx/aaax—yx/aaax) sia!, per contrasto, dal tema, una richiesta d'amore, anzi d'ascolto, motivata dall'impossibilità di amare un'altra donna. L'edizione nell'Appendice recupera la lezione *aujatz* del solo Anglès al v. 1. Bond e Riquer trascrivono invece *ametz*, ma l'illuminazione ultravioletta permette di distinguere il nesso *ja*, mentre la *u* che lo precede è congetturale, e non è escluso che Anglès sia! stato in grado di leggerla prima che l'inchiostro sbiadisse ulteriormente. Preferisco considerare il verso acefalo a causa dell'erosione del margine, come Bond e a differenza di Riquer. Al v. 2, ho inoltre espunto, diversamente da Bond e Riquer, la lezione *mas vos* del manoscritto, che genera ipermetria e annulla la costruzione iperbatica, in cui *q'altra no·m platz* separa *bela mia* (che trascrivo rispettando le unità di scrittura del manoscritto, sebbene sia plausibile anche la soluzione *bel'amia*) da *en cui ai m'entendensa*. Al v. 3, dopo . . . *ten* e una lunga serie di lettere illeggibili, si decifrano una *d* e la parola *bela*, che mancano nelle precedenti edizioni. Recupero infine la lezione *ganfanon* al v. 5, già

nell'edizione di Bond (Riquer trascrive *gran far* . . .), leggibile nella riproduzione fotografica dell'Arxiu Mas (nell'originale il restauro ha oscurato le ultime tre lettere).

Che il primo e l'ultimo componimento del gruppo siano in rapporto tra loro è dimostrato anche da alcune corrispondenze puntuali, da ritenersi non casuali. I due incipit condividono il nesso *era-us* seguito da un verbo al presente indicativo riferito al soggetto del componimento e si oppongono per il significato (*S'anc vos ame*, *era-us vau desaman*— . . . *era-us preg qe m'aujatz*, *bela mia*). Il secondo verso dell'ultimo componimento, che chiude il ritornello, "q'altra no·m platz, en cui ai m'entendensa" cambia inoltre di segno il v. 13 di *S'anc vos ame*, "En *altr'ai* mes mon sen e mon saver". Ed è infine probabile che il nesso *sens falensa* che conclude l'unica strofe di . . . *era-us preg* contraddica il *maior falimen* al v. 5 di *S'anc vos ame* ("vos [a]vet fait lo maior falimen").

Come *S'anc vos ame*, anche *Amors, merce no sia!*, il secondo dei testi nell'ordine del manoscritto, può dirsi componimento del disamore, ma in questo caso subito dall'amante, che scongiura l'amata di non lasciarlo per un altro. L'analisi delle rime non aiuta a risolvere i problemi posti dalla mescolanza linguistica del testo, dal momento che tutte le forme in fine di verso sono ambivalenti. Riguardo poi alla prima strofe, i congiuntivi imperfetti, se di seconda persona singolare, come ritengo probabile, corrispondono alla forma catalana, ma sono riconducibili all'occitano sostituendo alla *a* tonica una *e*, e all'italiano eliminando la *-s* finale, omissa nella forma *falsasse* del manoscritto al v. 3.

Guardando alla versificazione, credo si possa ritenere che il v. 8 deponga in favore dell'occitano —o della *koimè* poetica a base occitana impiegata in Catalogna se si propende per l'ipotesi che l'autore sia catalano—, visto che *tempo*, lezione del manoscritto, rende il verso ipermetro, e che la congiunzione iniziale, se non può dirsi necessaria, è quanto meno appropriata e stabilisce un parallelismo con il v. 3, il cui secondo emistichio comincia ugualmente con *qe*. Analogamente, al v. 11, anch'esso aperto da una congiunzione *e* sintatticamente appropriata, la forma italiana *esco* in luogo dell'occitano *es* per *eis* produrrebbe un verso ipermetro ed è pertanto difficilmente ammissibile. Riducibile è per contro la forma *nembrando* al v. 2, a patto di ammettere la caduta di due sillabe all'inizio della voce in rima, dovuta alla corrosione del margine.

Se occitano-catalano potrebbe essere la lingua di base, in prevalenza italiano, anzi siciliano, è invece il retroterra letterario, secondo la linea interpretativa inaugurata da Schulze (2002) e proseguita da Larson (2007:797–799). Lo dimostra la presenza di espressioni appartenenti a testi della prima stagione lirica italiana, soprattutto del caposcuola Giacomo da Lentini e di Giacomino Pugliese, anch'egli poeta della fase più antica della Scuola siciliana, la cui notorietà al di fuori dell'ambiente di prove-

13. Cito dall'edizione di Appel (1920:56).

nienza e la cui influenza su componimenti riconducibili a generi e registri non aulici o non pienamente tali sono ormai riconosciute.¹⁴ A quanto già osservato da Schulze e Larson si può aggiungere che le analogie sono tali da indicare non solo la conoscenza dei componimenti implicati ma il loro consapevole reimpiego con finalità imitativa. Pur nella sua semplicità, il testo denota una *texture* meditata, un coerente accostamento delle citazioni.

Schulze, Riquer e Larson respingono giustamente la proposta di Bond (1985:837-838) di interpretare *Amors, merce* come anomalo componimento responsoriale, con un ritornello di quattro *hexasyllables*, seguito da quattro strofe anch'esse di quattro *hexasyllables*, la seconda con un verso in più:¹⁵

The structure of 461,20b is unclear in the manuscript, which presents four stanzas made up of four, three, and two cross-rhymed hexasyllables (twice). This pattern does not seem to conform to those employed by other troubadours, since lines 9-14, 15-18, and 19-22 cannot be treated as stanzas (because of the number of lines) or tornadas (because of the rhymes). Another possibility is suggested by the other three songs on these sheets. As the musical structure (A B A B C D C B) suggests, what appears to be a first stanza could be interpreted as a refrain and stanza. It seems most likely that the song is composed of a refrain plus four stanzas, the second of which contains an extra couplet. The song's structure can be understood as follows:

A B A B c d c d
6'

The first stanza's rhymes are identical with those of the refrain, and some of the rhymes have been distorted.

Larson sostiene inoltre la legittimità di una suddivisione in versi doppi, visto che i punti metrici nel manoscritto "non delimitano i singoli settenari, bensì le coppie di settenari" (Larson 2007:792). Secondo Larson, la struttura originaria sarebbe stata quella, canonica nella poesia narrativa, della quartina monorima di alessandrini, sebbene la soluzione si riveli molto onerosa, valida solo a condizione di presupporre un testo lacunoso e pesantemente corrotto (Larson 2007:792-793):

A dir il vero, il primo punto è preceduto da ben tre settenari, ma se si suppone che esso sia stato per errore collocato dopo *desire* anziché dopo *abandonasses*, la poesia si dispone come tre quartine di alessandrini monorimi, la prima delle quali con rima interna, la seconda mancante di un verso —che sarà caduto per un errore di copia dovuto a *saut du même au même* dalla

penultima all'ultima rima in *-ate*— e la terza alquanto malridotta (tanto che potrebbe anche essere composta da brandelli di due o più stanze diverse).

Rispetto alla proposta editoriale di Larson, il testo che offro nell'Appendice persegue l'obiettivo di una maggiore conservatività, senza tuttavia rinunciare ad alcune modifiche necessarie per il senso, per la misura dei versi e per la struttura rimica, che privilegio rispetto alla regolarità del numero di versi per strofe. Pur mantenendo l'assetto in versi doppi adottato da Larson, ritengo che il doppio *hexasyllabe* o alessandrino sia da interpretarsi in questo caso come privo di rima interna o con rima interna non obbligatoria e con cadenza indifferentemente ossitona o parossitona all'emistichio. Ritengo inoltre che la struttura in alessandrini monorimi ammetta l'oscillazione del numero di versi per strofe.

Entrando nei dettagli, interpreto i due emistichi del v. 1 come proposizioni esclamative indipendenti, anziché come parti di un unico periodo costituito da una reggente e da un'oggettiva. Per il primo emistichio si può citare ad esempio il v. 6 del sirventese di Peire Cardenal *Un sirventes novel vueil comensar* (BdT 335,67) "ieu li dirai: Seinher, merce, non sia!" (Vatteroni 1993:200), con identica costruzione. Il verso di Peire Cardenal è menzionato anche da Larson, che tuttavia valuta diversamente la sintassi dell'incipit, ritenendo che *abandonasses*, ridotto a *abandonasse*, sia "congiuntivo potenziale (con valore di condizionale) di 1ª pers. sg." (Larson 2007:794), retto da *sia*.

Interpreto inoltre *Amors* come appellativo rivolto all'amata e non ad Amore,¹⁶ e *ti abandonasses* come congiuntivo ottativo di seconda persona singolare nella forma pronominale intransitiva, a cui attribuisco il significato di 'scoraggiarsi' e quindi 'rinunciare, desistere'. La forma pronominale intransitiva nel significato di 'scoraggiarsi' è attestata in *DOM*, s.v. *abandonar*, "se décourager, perdre courage", con l'esempio di Folchetto di Marsiglia, BdT 155,23, v. 25 "ben muer doncs per gran faillimen/s'ieu pert so que am finamenz, / . . . / Mas jes per tan no m'abando" (Squillacioti 1999:252), e in *DCVB*, s.v. *abandonar* "Il. v. refl. [. . .] 4. Perdre el coratge, abatre's, rendir-se en les adversitats"; si veda inoltre *TLIO*, s.v. *abandonare*, "[Con valore di privazione] rinunciare a, separarsi da, privarsi o essere privato di", con l'esempio di Giacomino Pugliese, *Tutor la dolce speranza* (17,2 = *IBAT* 26,8), v. 14 "s'abandonassi ciò ch'ài conquiso" (Brunetti 2008:575), mentre la forma intransitiva pronominale è attestata, tra i siciliani, nel v. 34 della canzone *Ben mi deggio alegrare* di Ruggerone da Palermo (15,2 = *IBAT* 63,1) (Calenda 2008:506):

Così dovemo fare
come il buon marinaro,
che core tempo amaro
e per affanno già non s'abandona. (vv. 31-34)

16. Cfr. ancora Larson, che parla di "richiesta incipitaria ad Amore" (2007:794).

14. L'importanza della produzione di Giacomino Pugliese in aree geografiche lontane dalla Sicilia e dall'Italia meridionale è dimostrata in primo luogo dal ritrovamento del frammento zurighese di *Ispendiente stella d'albore* (cfr. Brunetti 2000), ma i versi di Giacomino sono riecheggiati nella canzone *Eu ò la plu fina druderia* studiata da Brugnolo (2010:59, 70, 82-83); si veda ora anche il saggio, *Lirica italiana settentrionale delle Origini* (Brugnolo 2012:33 e n. 78).

15. Schulze 2000:431; I. de Riquer 2003:47-48; Larson 2007:792-793. Riserve esprime anche Billy 1989:20.

La canzone di Giacomino Pugliese *Tutor la dolce speranza* può essere del resto considerata principale riferimento letterario del componimento, se consideriamo che è incentrata proprio su un'accorata preghiera rivolta all'amata dall'amante con l'intenzione di convincerla a non desistere dalla relazione amorosa, come sintetizzato dai due versi finali (vv. 44–45 “Donna, merzé, non fare: /in fallare non aggie cor né mente”).¹⁷ Significativo anche l'impiego in rima della formula *bella, per voi non sia* verso la conclusione della penultima strofe, e di *falsassi*, seconda persona del congiuntivo imperfetto, preceduto da *me*, all'inizio dell'ultima strofe, corrispondente al *me falsasses* in rima al v. 3 di *Amors, merce*:

che gran perdanza di me saria
perder lo core e voi,
abendui; bella, per voi non sia!
lo dolce amor, che fui
infra noi dui, non falli, dona mia.

Donna, se 'nver me falsassi
be-llo saccio tanto fino
che 'l vostro amor s'inabassi. (vv. 32–39)

La proposta d'integrazione della voce in rima al v. 2 (*confortasses*), con la conseguente riduzione di *nembrando* a *nembran* (Schulze propone la voce *atassi*; Larson: *nembrando me [ai]tasse*),¹⁸ tiene conto della prima strofe di *Tutor la dolce speranza*, che offre *mi conforta* in rima proprio al v. 2 e *nembrando* in apertura del v. 3. Il motivo del cuore rallegrato dal ricordo dell'immagine dell'amata (v. 7) permette anche di chiarire il senso di *nembran*, che avrà come oggetto l'amata, di cui l'amante porta con sé il ricordo.

Tutor la dolce speranza
di voi, donna, mi conforta,
membrando la tua sembianza
tant'è la gioia
che mi porta,
che nulla pena mi par soffrire,
cotant'è lo dolzore,
ca tutore lo cor mi fa sbaldire.
Non pensai, dolce amore,
ca null'ore dove' da me partire. (vv. 1–9)

Per l'inizio del v. 3 torno alla soluzione proposta da Bond e mantenuta da Riquer, che implica un *ne* pleonastico. Schulze (2002:431) pensa piut-

tosto a un *non e'* 'non io', mentre Larson (2007:794–795) propone la forma epitetica *none*, sulla cui plausibilità mi sento di esprimere qualche dubbio, anche ammettendo una base linguistica italiana, vista la sua rarità nel repertorio lirico italiano delle Origini e la sua posizione in fine di verso, che ne dimostra la funzionalità alla rima, nelle due sole occorrenze: il sonetto di Guittone d'Arezzo *Esto amore nonn è tutti comunale*, v. 6 (Avalle 1977:164), e il “sermone” di Ruggieri Apugliese *Genti, intendete questo sermone*, v. 28 (Contini 1960, I:902–906).

Al v. 5 preferisco non tener conto della suddivisione *tua mistate* del manoscritto, considerando che la forma aferetica *'mistate* è rara anche nella *scripta* dei più antichi testimoni della lirica italiana delle Origini, dove si contano cinque esempi, a fronte delle più di settanta occorrenze della forma non aferetica: V140 *GuAr* (= P91), v. 73 “pone che 'mistà di core”; V 372, v. 6 “non m'è 'n plagienza nul'altra 'mistate”; V621 *MoAn*, v. 21 “ormai di fatto la nostra 'mistate”; V622 *MoAn*, v. 7 “credo che 'l dicie chi vuole nostra 'mistate”; V955, v. 5 “che 'n nulla guisa la vostra 'mistate” (Avalle 1992:365, 466, 498, 542). Mantengo, come nelle altre edizioni, le vocali finali diverse da *a* nelle forme in rima dalla seconda strofe in poi, che sono sempre ammissibili, anche nel caso di *turmente*, vista l'alternanza *-ento/-ente* nella lingua poetica italiana delle Origini (Avalle 1992:ccxxx1), e che potrebbero corrispondere all'intenzione dell'autore di accompagnare la rete di richiami ai testi siciliani, che avrò modo di approfondire, con una coloritura italiana in funzione espressionistica. Una coloritura che, va notato, non segue il vocalismo del siciliano, secondo il quale la vocale finale avrebbe dovuto essere in tutti i casi *-i* anziché *-e* oppure *-u* anziché *-o*.

L'idea di una base linguistica occitana, o occitano-catalana, l'assenza della vocale finale in *far* (v. 6) e *port* (v. 7), l'incongruità della vocale finale di *desespere* (v. 5), il fatto che le vocali finali di *plena* (v. 7) e di *tempo* (v. 8) generino ipermetria (la prima è oltretutto erronea), mi hanno indotta, a differenza dei precedenti editori, a espungere le vocali finali diverse da *a* al termine dell'emistichio, ipotizzando che siano state aggiunte per falsa ricostruzione, con l'intenzione di accentuare la coloritura italiana. Non intervengo solo sulle forme *desire* per *desira* (v. 2), vista la tendenza dei copisti catalani a scambiare *a* ed *e* atone, e *engana* (v. 8), tutt'è due voci comuni all'occitano-catalano e all'italiano. La forma *desire* del manoscritto è stata sostituita con l'italiano *desia* sia da Bond e Riquer, che per il resto rispettano il testo tràdito, sia da Larson, che inoltre integra *far[el]* (v. 6) e *port[ol]* (v. 7). Non è tuttavia da escludersi che la vocale finale di *desire* sia stata indebitamente aggiunta dal copista e che *lo meu cor* sia oggetto e non soggetto della frase, ('desidero che tu conforti il mio cuore'), considerando la presenza dell'immagine del cuore rallegrato dal ricordo dell'amata nel principale intertesto, la canzone *Tutor la dolce speranza*.¹⁹

19. La possibilità interpretativa mi è stata suggerita da Fabio Zinelli.

17. Cfr. la traduzione nell'edizione di Brunetti (2008:581): “Donna, per pietà, non (lo) fare: nel tradimento [in fallare] non porre né cuore né mente”.

18. “Per la parola in rima Schulze (2002:432) propone *atassi*, ma all'epoca che c'interessa, e ancora per una buona parte del Trecento, la riduzione ad *-a* del dittongo *-ai* nelle forme arizoniche di *ai(u)tare* era caratteristica della sola Firenze, con qualche estensione a Siena, e convince meno in un testo come il nostro, che nessuna ragione induce a credere fiorentino o senese” (Larson 2007:794).

Anche riguardo a *engana* si dovrà valutare la possibilità dell'aggiunta in-debita della vocale finale, cioè che la forma abbia sostituito il congiuntivo *engas* (tale in Guilhem de Montanhagol, *On mais a hom de valensa*, BdT 225,11), vv. 35–36 “Ja morretz vos, can que can;/gardatz que-1 temps no-us engan” (Ricketts 1964:69–70; citato anche da Larson 2007:796), parallelo al successivo *viva*, sebbene vada forse esclusa l'eventualità di una proposizione ottativa introdotta da *se* (*engana* anche Riquer, mentre Larson accoglie la proposta di Schulze di adottare la forma italiana del congiuntivo *engani*, accordandogli l'*afana* del verso successivo, inaccettabile in italiano, che diventa *afani*) (Schulze 2002:434; Larson 2007:796). Nelle altre strofe, tutte le forme possono essere ricondotte all'occitano-catalano espungendo la vocale finale.

Riguardo ai congiuntivi imperfetti in rima nella prima strofe, che sono a mio avviso tutti di seconda persona singolare, mantengo la desinenza *-asses* del catalano. Anche al v. 3, nonostante la forma del congiuntivo sia asigmatica, credo che il soggetto sia sempre l'amata, a cui l'amante si rivolge, e che *t'amor* sia oggetto (*me* sarebbe di conseguenza complemento di svantaggio pleonastico e *ta* eliso avrebbe valore di genitivo oggettivo). Questa interpretazione è avvalorata sia dai vv. 6–7, dove si esplicita il senso di *t'amor* (*t'amor* = *l'amor qu'eu te port*), sia dai riscontri con testi lirici siciliani, su cui mi soffermerò in seguito, e più in generale dal codice della poesia cortese, nel quale l'azione di tradire ha di norma come soggetto l'amante o l'amata (non ho trovato esempi in cui il soggetto sia il cuore). Non è possibile tuttavia escludere che la forma originaria dei congiuntivi fosse asigmatica come al v. 3 e coincidente con l'italiano, cioè che l'autore abbia inserito in rima nella prima strofe forme con desinenza italiana assimilabili alle forme in rima con vocale finale diversa da *a* nelle strofe successive.

Al v. 5 preferisco apocopare la lezione *encara* del manoscritto, con Larson (che tuttavia italianizza: [A]nc[olr]), e ridurre il pronome alla forma asillabica, con Riquer, piuttosto che adottare, come Larson e Riquer, *desper* in luogo di *desesper*, forma, quest'ultima, di gran lunga maggioritaria nel *corpus* poetico occitano (Bond non corregge), sebbene vada messa in conto la possibilità che *desper* sia un italianismo originario eliminato dal copista. Al v. 6 accolgo la congettura *falsa* già in Bond, che risolve la caduta delle prime due lettere dovuta alla corrosione del margine. Al v. 7 sostituisco il femminile *plena*, che genera ipermetria, con il maschile, emendamento suggerito da Schulze e accolto da Larson ma non da Riquer, necessario alla misura e preferibile per il senso; riduco inoltre, come Larson, il latino *umilitate* (Riquer e Bond non correggono). Non mi sembra necessario presupporre la caduta di un verso nella seconda strofe, secondo la proposta di Larson (che pensa, come si è visto, a una struttura in quartine monorime), né l'introduzione di una negazione, adottata anche da tutti gli altri editori nonostante l'ipermetria, se si interpretano i vv. 6–7 come

un'interrogativa diretta e si ammette al contempo l'opzione della variabilità del numero di versi per strofe.

Al v. 8 riduco la forma italiana *tempo*. Al v. 9 accolgo l'integrazione di Riquer, mantenuta da Larson, per le lettere cadute a causa dell'erosione del margine. Riguardo all'ultimo distico, inverto gli emistichi per ripristinare la rima; nel secondo emistichio del v. 10 sopprimo il monosillabo *a*, che non dà senso, e correggo *per*, ugualmente privo di senso, in *pren*, presupponendo il fraintendimento di un'abbreviatura; integro infine il monosillabo *e* per eliminare l'ipometria del secondo emistichio del v. 11. Queste le soluzioni, diversificate, degli editori precedenti:

A buca per un belo riso
Deus laxa lo-m [cr]edere
[qe] vauc en paradiso
e eis fors de perilo.
(Bond 1985, vv. 19–22)

A buca per un belo riso
Deus laxa lo'm vedere,
qe vauc en paradiso
e eis for de perilo.
(I. de Riquer 2003, vv. 19–22)

[l]a buca per un belo riso Deu, laxalo'm vedere:
vauc en paradiso e es[co] for de perilo.
(Larson 2007, vv. 11–12)

La struttura formale che deriva dalla mia ricostruzione è ben lontana dalle forme tipiche della lirica cortese, ma può ritenersi plausibile se messa in rapporto alle soluzioni metriche proprie della poesia di carattere popolareggiante e di tradizione occasionale, sia! riguardo alla realizzazione dell'alessandrino, che è caratterizzato dall'alternanza di cadenza ossitona e parossitona all'emistichio, con conseguente variabilità del complessivo numero di sillabe, e dalla non obbligatorietà della rima interna, sia! riguardo all'instabilità del numero di versi nelle strofe (quattro nella prima, tre nella seconda), quest'ultima non estranea alla produzione lirica di tipo oggettivo soprattutto francese e alla più antica poesia religiosa di ambientazione catalana.²⁰ I due distici finali a rima baciata possono inoltre essere interpretati come due congedi, in cui l'amante, che nelle strofe

20. In ambito oitanico, la variabilità strofica si registra soprattutto nelle *chansons d'histoire* in strofe monorime di alessandrini, che sono spesso in forma di *rotouenge*, come ad es. due componimenti (RS 1525 e RS 1654) attribuiti a Audefrois le Bastard, attivo tra la fine del XII e i primi decenni del XIII sec., il primo delle quali è un rifacimento della più celebre *Bele Aigentine*, studiata da Zumthor (1970). Tra i testi con tradizione manoscritta catalana, la variabilità del numero di versi per strofe si registra nel diffuso componimento *Aujhat baros que passat per la via* (strofe presenti in parte della tradizione), in strofe monorime di *décasyllabes*, num. I dell'edizione complessiva a cura di B. Spaggiari (1977:121–157).

precedenti ha cercato di convincere l'amata a non lasciarlo, cambia prima registro e poi anche interlocutore, confidando in un futuro roseo, a patto di poter vivere il tempo necessario, chiedendo a Dio di concederglielo e chiudendo con la visione, solo auspicata, dell'amata finalmente sorridente e di sé affrancato dal pericolo dell'abbandono e destinato al paradiso.

Nonostante la schematicità del contenuto e l'immediatezza del linguaggio, *Amors, merce* rivela un non disprezzabile equilibrio, arricchito da un registro volutamente evocativo, come confermano ulteriori non trascurabili rapporti di derivazione da altri componimenti del repertorio siciliano. La formula *a la vita mia*, con *vita* non lenito all'italiana, trova riscontro nell'incipit della seconda strofe di una canzone di Rinaldo d'Aquino, *Amor, che m'è 'n comando* (7,5 = IBAT 60,1), dove è seguita dal gerundio *falsando*. Nel manoscritto unico, il canzoniere Vaticano (Città del Vaticano, BAV, vat. lat. 3793), troviamo la lezione ipermetra *a la vita mia* ridotta dall'editore (Comes 2008:183):

A vita mia falsando
non poria, ciò mi pare. (vv. 16–17)

L'idea del *falsare* come eventualità esclusa dall'amante cortese può dirsi *leit motiv* che accomuna diversi componimenti, tutti della fase più antica della scuola siciliana, due dei quali ancora di Giacomino Pugliese:

Rinaldo d'Aquino, *Amor, che m'è 'n comando*, vv. 12–15:
ch'i spero, ed ò portato
che se fallanza inver' di lei facesse
che gioia e tuto ben fallisse;
perch'io non falseraggio al mio vivente.

Federico II, *Dolze meo drudo, e vatène!* (14,1 = IBAT 18,2 = 19,1), vv. 21–24 (Rapisarda 2008:442):
or ti conforta s'io vado
e già non ti dismagare,
ca per null'altra d'amare,
amor, te non falseraggio.

Giacomino Pugliese, *Donna, di voi mi lamento* (17,5 = IBAT 26,1), vv. 28–31 (Brunetti 2008:605–606):
Meo sir, se tu ti compiangi
ed io mi sento la doglia
lo nostro amor falsi e cangi,
ancor che mostri tua voglia.

Giacomino Pugliese, *Ispendiente* (17,8 = IBAT 26,3), vv. 34–16 (Brunetti 2008: 633–634):

Frammento di Zurigo:
basando me disist: "Anima mya,
lu gran solaç k'è 'nfra noy due
ne falsasi per dona ki sia!".

Canzoniere Vaticano:

basciando mi dicie: "Anima mia,
lo dolce amore ch'è 'ntra noi dui
non falsasse per cosa che sia!".

In *Amor mi fa sovente* di Re Enzo (20,1 = IBAT 17,2), il motivo si combina con la parallela esclusione dell'eventualità che possa essere l'amata a *falsare* (Calenda 2008:718, 720):

non ch'aggia dubitanza
de la dolce speranza,
che 'nver di me fallanza ne facesse (vv. 7–9)

non falserai' neiente
per altra al meo vivente
ma tuttor la terrò per donna mia (vv. 34–36)

Ma il *falsare* come imminente intenzione o come azione attribuita all'amata può dirsi proprio, oltre che di *Tutor la dolce speranza*, solo di un componimento siciliano anonimo di analogo contenuto, già citato da Larson (2007:795), *Amor, non saccio a cui di voi mi chiamì* (25,6 = IBAT 72,9). Stringenti le analogie tra l'acefalo v. 20 "[. . .] per altro mi cangiao" e il secondo emistichio del v. 4 "per altres me camjasses" di *Amors, merce*; tra il v. 23 "che'lla falsasse certo no 'l credea!" e il v. 3 "E no ne crederia qe t'amor me falsasses" di *Amors, merce* (Spampinato 2008:849):

Fidòmi per leanza
di non far mai fallanza
[. . .] per altro mi cangiao.

Oi lasso! che con tuta gioia vivea
sicuro di sua fede;
che'lla falsasse certo no 'l credea! (vv. 18–23)

Credo si possa difficilmente dubitare del fatto che nella seconda strofe l'autore del componimento adatti alla lingua e alla circostanza alcuni versi di Giacomo da Lentini. Al v. 5 "Encar no-m desesper de la tu'amistate", premessa alla successiva interrogativa diretta, corrispondono i vv. 31–32 della canzonetta *Madonna mia, a voi mando* (1,13 = IBAT 27,34), già citati da Larson, forse non a caso parte di un'interrogativa diretta (Antonelli 2008:286):

perché non mi mandate
tuttavia confortando,
ch'eo non desperi amando
de la vostra amistate? (vv. 29–32)

Altrettanto plausibile appare il rapporto di derivazione del primo emistichio del v. 7 "a l'amor q'eu te port, bela, plen d'umiltate?" dai vv. 29–30 della canzone *Amando lungiamente*, sempre di Giacomo da Lentini (1,12

= IBAT 27,2; cfr. 2007:796), Larson il cui incipit potrebbe aver ispirato il *longamente* al v. 8 di *Amors, merce* (Antonelli 2008:263):

a ciò mi doglio,
non posso dir di cento parti l'una
l'amor ch'eo porto a la vostra persona

Se *l'amor ch'eo vi porto*
non posso dire in tutto,
vagliami alcun bon motto (vv. 26–31)

Ed è un sonetto sempre di Giacomo da Lentini, *Lo viso mi fa andare alegramente* (1,28 = IBAT 27,31), la cui struttura prevede la ripetizione in rima interna della parola *viso* in tutti i versi delle quartine, la matrice dell'immagine finale di *Amors, merce*, che ne evoca con tutta evidenza le terzine. Si noti tra l'altro la congiunzione *e* in anafora nei due versi finali, come nei due emistichi finali di *Amors, merce*, almeno secondo la ricostruzione che ho proposto (Antonelli 2008:472):

Lo viso mi fa andare alegramente,
lo bello viso mi fa rinegare;
lo viso me conforta ispesament[*e*],
l'adorno viso che mi fa penare. 4

Lo chiaro viso de la più avenente,
l'adorno viso, riso me fa fare:
di quello viso parlane la gente,
che nullo viso a viso li pò stare. 8

Chi vide mai così begli ochi in viso,
né si amorosi fare li sembianti,
né *boca* con cotanto dolce *viso*? 11

Quand'eo li parlo moroli davanti,
e paremi ch'ì *vada in paradiso*,
e tegnomi sovrano d'ogn'amante. 14

Meno rilevante il rapporto dell'ovvia dittologia *pen'è turmente* con il sonetto *Chi non avesse mai veduto foco* ancora di Giacomo da Lentini (1,34 = IBAT 27,11),²¹ anche se va notata la ricorrenza nel testo di molti congiuntivi imperfetti, tutti però di terza persona, sei dei quali in rima. La dittologia conclude la prima delle due terzine del sonetto, che presentano l'amata in veste di ingannatrice, come si desume dai vv. 10–11 e dal *vai gabando* del v. 13 (Antonelli 2008:518):

Chi non avesse mai veduto foco
no crederia che cocere potesse,
anti li sembraria solazzo e gioco
lo so isprendore, quando lo vedesse. 4

Ma s'ello lo tocasse in alcun loco,
be-li sembrara che forte cocesse:
quello d'Amore m'à tocato un poco,
molto me coce, Deo, che s'aprendesse! 8

Che s'aprendesse in voi, donna mia,
che mi mostrate dar solazzo amando,
e voi mi date pur *pen'e tormento*. 11

Certo l'Amore fa gran vilania,
che no dstringe te che vai gabando,
a me che servo non dà isbaldimento 14

L'invocazione a Dio che occupa il primo emistichio del v. 10 "Deus, laxa lo-m veder!" potrebbe infine echeggiare alcuni versi del discordo di Re Giovanni *Donna, audite como* (5,1 = IBAT 29,1) (Calenda 2008:116):

Dio mi lasci veder la dia
ch'io serva a madonna mia
a piacimento. (vv. 83–85)

Piuttosto che alla traduzione di un originale siciliano, secondo l'opinione di Schulze, o a un centone di frammenti tratti da componimenti siciliani, toscani e provenzali assemblato da un approssimativo versificatore che scrive in "una varietà italo-romanza centro-meridionale", secondo l'opinione di Larson, credo si possa pensare ad un testo scritto nella *koine* poetica a base occitana impiegata in Catalogna, costruito attraverso la voluta assimilazione di luoghi attinti da alcuni componimenti del repertorio siciliano, e connotato da diversi italianismi.

L'ipotesi di un *pastiche* linguistico a base occitano-catalana con elementi dell'italiano non può dirsi del resto smentita nel suo complesso né dalla presenza delle vocali finali diverse da *a*, né dalla lezione *buca* del v. 10, la cui tonica potrebbe corrispondere al vocalismo siciliano,²² né dalle voci non lenite, elementi che possono ritenersi anch'essi implicati nel gioco linguistico, tanto più se si considera che, a parte *vita* (v. 4), negli altri casi la sorda intervocalica è in realtà la finale di forme ammesse dalla lingua poetica occitana, a cui è stata aggiunta una *-e* o una *-o* (5 *amistate*, 6 *desleialtate*, 7 *umillate*, 8 *longamente*, 9 *turmente*, 10 *riso*, 11 *paradiso*).

Rispetto ai congiuntivi imperfetti della prima strofe, non mi pare possibile stabilire con certezza se la desinenza catalana sia autentica o sia stata introdotta dal copista. Va tuttavia notato che le forme catalane sono quasi coincidenti con le corrispettive forme italiane e che in quest'ottica possono essere anch'esse considerate parte costitutiva dello sperimentalismo linguistico che caratterizza il componimento, funzionale allo scopo imitativo parallelamente perseguito attraverso la citazione dei testi siciliani. Insomma, delle due opzioni profilate da Larson ("La nostra canzone

21. Il luogo è stato già segnalato da Larson 2007:796–797.

22. Larson considera *buca* un occitanismo, ma la forma sembrerebbe in effetti estranea alla lingua poetica occitana, come conferma la consultazione di COM.

potrebbe altrettanto bene essere stata scritta in Catalogna da una persona di origine italiana, oppure da un catalano con una discreta conoscenza della poesia italiana”) credo possa dirsi preferibile la seconda.

Se si ammette la fondatezza della ricostruzione che ho proposto, si può allora tentare di trarne le conseguenze per la storia della ricezione della poesia siciliana in territorio catalano. Riprendendo quanto già osservato da Larson (2007:799: “Quello che la composizione comunque prova è che l'esistenza di una lirica cortese italiana non era sconosciuta a quanti si occupavano di poesia in lingua volgare nella Catalogna nel secondo Duecento”), mi sembra non si possa negare che l'esistenza di un componimento che imita la poesia siciliana ne attesti la conoscenza sia da parte del suo autore sia anche da parte del pubblico a cui quell'autore intendeva rivolgersi. L'antichità del manoscritto permette inoltre di supporre una circolazione in Catalogna di componimenti siciliani, almeno degli autori più antichi e importanti, a distanza di qualche decennio dall'epoca della loro produzione. Che si tratti di una circolazione in forma scritta può ritenersi l'ipotesi più verosimile, e mi chiedo se, ad esempio nel latinismo *umilitate* del v. 7, che genera ipermetria, non si possa vedere un riflesso della *scripta* propria dei manoscritti più antichi che ci conservano la lirica italiana delle origini, dov'è normale l'impiego di vocali atone, perlopiù etimologiche, che non rientrano nel computo sillabico. L'idea di una mediazione di prodotti scrittori non siciliani è resa inoltre plausibile dal fatto che, forse ad eccezione della forma *buca*, il vocalismo dei tratti linguistici italomanzani aggiunti escluda il siciliano e sia invece compatibile con l'area centromeridionale.

Amors, merce è seguito nel manoscritto dal componimento in forma di danza dialogata con incipit *Ar lausetz, lauset, lauset* (nel manoscritto nella versione ipermetra *Ara lausetz, lauset, lauset*), anch'esso caratterizzato da una buona dose di ibridismo linguistico, che mette in scena i monaci di un monastero alle prese, abate in testa, con una monaca di facili costumi. Ne risulta una rappresentazione grottesca, in cui l'atto sessuale è continuamente evocato attraverso un linguaggio iperbolico. Il registro diventa esplicitamente scurrile di preferenza nell'ultimo verso lungo di ogni strofe, che è seguito da un verso breve con funzione di volta chiuso dalla parola-rima *abbet*, caratterizzata dall'esito francese della *a* tonica in sillaba libera. Altre forme interpretabili come francesismi sono però compatibili almeno in parte con il catalano: *lauset(z)* in luogo di *lausatz* ripetuto tre volte nel ritornello (che conserva il dittongo *au* dell'occitano e la cui desinenza è propria anche del presente congiuntivo catalano), *profit* in luogo di *profesch* al v. 4 (la forma è anche catalana) *baton* per *batem* al v. 12 (sebbene sia! in effetti ammissibile, come mi suggerisce Fabio Zinelli, anche una suddivisione *bat on* 'ci battono'). Ma l'inserimento di forme con tratti fonetici compatibili con la lingua d'oïl e in parte con il catalano

(oltre all'esito francese della *a* tonica in sillaba libera, il comune dileguo dell'occlusiva dentale sonora intervocalica) si concentra nella terza strofe, l'unica che dia voce alla monaca, dove troviamo *irèa* per *irada* e *recreen* per *recreden* (vv. 14–15), *quintena* per *quintana* e *ardiamen* per *ardidamen* (v. 17). Il discorso pronunciato dalla monaca, che dichiara di essere addirittura in grado di superare la già smodata e incredibile prospettiva sessuale appena delineata dai monaci, rivela tutta la sua spiccata propensione alla lussuria e si chiude con l'immagine della quintana (non a caso francesizzato in *quintena*), metafora dell'organo femminile, su cui gli sfrontati cavalieri-monaci guidati dall'abate sono invitati a infierire con ardimento. Il *refrain* e l'ultima strofe sono invece affidati a una voce fuori campo. Spicca nel tessuto linguistico del testo il nesso *grosses oches* < *AUCAS del v. 8, che concentra due tratti marcatamente catalani, la monottongazione del dittongo *au* e il plurale femminile in *-es*.

Nell'ampio e documentato commento al testo, Isabel de Riquer (2003: 54–72) stabilisce proficuamente un collegamento con l'insieme della poesia satirica anticlericale sia provenzale sia mediolatina. Per il versante provenzale, Riquer si sofferma soprattutto sugli *estribot* di Peire Cardenal e Palais, concentrati proprio sul tema della propensione alla lussuria dei chierici. Secondo Riquer, non si può pensare che l'autore di *Ar lausetz* sia stato direttamente influenzato dai due *estribot*,²³ ma il comune impiego del raro alessandrino monorimo, su cui tornerò, induce a nutrire qualche dubbio in proposito. Tra i riferimenti di carattere storico e culturale chiamati in causa da Riquer spiccano i salmi 148–150, che iniziano con la parola *laudate*, e il testo della regola di san Benedetto. Particolarmente significativa in rapporto agli oitanismi del componimento appare la bolla papale del 1151, con la quale Eugenio III intese reprimere la *conversatio carnalis* di cui si erano macchiate le monache del monastero di Remiremont in Lorena, tanto più che l'episodio ispirò un diffuso poema parodico, conosciuto come *Concilio de amor* o *Concilio de Remiremont*, che mette in scena le monache del monastero intente a disquisire sul tema della vita amorosa dei chierici (I. de Riquer 2003:59).

Il testo che offro nell'Appendice dispone il ritornello su un solo verso, riducendo l'avverbio iniziale per la misura;²⁴ mantiene la forma *liurao* al v. 3 (corretta da Riquer e Bond in *liuraso*: la forma presenta il dileguo del nesso *tj* protonico proprio del catalano);²⁵ mantiene le integrazioni adottate dai precedenti editori a fronte dell'illeggibilità di alcuni fonemi; presenta per la prima volta il nesso *Q'er* all'inizio del v. 9 (dopo un segno di

23. I. de Riquer 2003:63: “Sin creer en ningún momento que la canción 3 puede tener influencias directas de estos poemas trovadorescos [. . .], *Ara lausetz* participa de una moda literaria anticlerical en lengua vulgar y en latín”.

24. Così anche Frank 1953–1957, LXXXIII, che ugualmente riduce l'avverbio iniziale, uniformando inoltre le voci verbali sulla forma *lauset* (*Ar lauset, lauset, lauset*).

25. Cfr. Badía i Margarit 1951, §87 II.

paragrafo che precede l'inizio del verso si distingue infatti una *Q* capitale, omessa dai precedenti editori, che trascrivono *Er*) e l'avverbio *ne* eliso al v. 22 (*no n'exira*; Bond e Riquer: *non exira*).²⁶ Il sistema metrico ammette l'assonanza, ed è per questo che, diversamente da Bond e Riquer, mantengo l'avverbio *dejus* ancora al v. 22, da considerarsi allografo di *dejos*. Va sottolineata la sinalefe eccezionale al v. 21, che coinvolge la *-a* di *amia* alla fine del primo emistichio e la *-a* di *ab* all'inizio del secondo emistichio (*amia ^ ab*). Sulla scorta del v. 21 (e come già Bond), integro all'inizio del secondo emistichio del v. 7 la preposizione *ab*, necessaria alla sintassi, preponendo che sia! anche in questo caso in sinalefe eccezionale con la *-a* finale di *bela* che conclude il primo emistichio (*bela ^ [ab]*). Il predicato *covenra* regge dunque un'infinitiva introdotta da *a* (*covenra a iazir*), mentre il complemento [*ab*] *totz los monges* va messo in relazione con il v. 8 *e ab l'abbet*. L'ultima strofe, che può essere interpretata come una forma di congedo, ha un verso in meno.

Una mescolanza di tratti oitanici e occitanici, ma con stratificazione invertita (base oitanica e tratti occitanici sovrapposti), è propria di un componimento, la pastorella *Lautrier m'iere levaz* (RS 935 = BdT 461,148), conservato in due canzonieri francesi di area lorenese, *C* (Bern, Burgerbibl., 389) e *U* (Paris, BnF, fr. 20050), il secondo dei quali è il più antico canzoniere romanzo ed è corredato da melodie trascritte nella versione su rigo della notazione lorenese.²⁷ Credo si possa ritenere che la sovrapposizione di tratti occitanici nella pastorella francese (nella prima strofe, le forme in rima *levaz*, *montaz*, *alaz*, *laz*, ecc.), piuttosto che essere casuale e dovuta all'iniziativa dei copisti, secondo l'opinione di Louis Gauchat condivisa da Madeleine Tyssens,²⁸ intenda sottolineare l'ambientazione limosina della scena rappresentata, visto che nella penultima strofe la donna dice di essere stata a *Limoiges* il martedì precedente. Si noterà che il componimento è in *exasyllables* (come *Amors*, *merce*, *no sia!*), e si noterà anche l'adozione nei piedi della strofe del modulo rimico *aaax*, che corrisponde alla struttura base degli altri tre componimenti di Sant Joan de les Abadesses, compreso *Ar lausetz*. Riporto la prima strofe e i vv. 48–52 in cui è

contenuto il toponimo *Limoiges* nell'edizione Rivière (1974, II:81–82), aggiungendo lo schema rimico:

L'autrier m'iere levaz;	a
sor mon cheval montaz,	a
sui por deduire alaz	a
laz une prairie.	4 x
Ne fui gaires esloignaz	a
can me sui arrestaz	a
et dessendi en praz	a
soz une ante florie,	8 x
s'ai Ermonjon choisie,	x
c'onques rose espennie	x
ne fu tals ne cristals.	c
Vers li vois liez et baus,	c
que sa beltaz m'agrie.	13 x
.....	
"Por Deu, soiez m'amie!"	48
"Sire, n'en parlaz mie;	
por de qanques je vi	
a <i>Limoiges</i> mardi,	
nel vos creanterie".	52

Come in *Lautrier m'iere levaz*, i tratti linguistici secondari di *Amors*, *merce* e *Ar lausetz* potrebbero dunque indicare l'ambientazione ideale dei due componimenti. Nel primo gli italianismi accostati alle citazioni di testi siciliani richiamano l'Italia centro-meridionale e la Sicilia. Nel secondo la componente oitanica e la possibile allusione alla disdicevole condotta delle monache del monastero di Remiremont potrebbero voler indicare la Francia settentrionale. Gli elementi catalani più evidenti (in *Amors*, *merce* i congiuntivi imperfetti; in *Ar lausetz* il nesso *grosses oches*), se non risalgono al copista, rendono più che probabile l'ipotesi che l'autore, nel caso di *Ar lausetz* da identificarsi con la voce fuori campo in apertura e chiusura del componimento, sia! catalano. Siamo nell'epoca in cui si assiste alla conquista aragonese della Sicilia, oppressa dalla *mala signoria* di Carlo d'Angiò, che era sostenuto dal papato. Da questo punto di vista, l'accostamento di un testo che offre una spietata rappresentazione satirica del clero francese (ma non escluderei l'illazione di una monaca-Francia e di un abate-papa) ad un componimento che imita la poesia siciliana assorbendone lacerti tratti dalle liriche di autori maggiori, in cui si chiede soccorso e si vuole scongiurare l'eventualità dell'abbandono, potrebbe non essere casuale, tanto più se si tiene conto del fatto che chi ha copiato i testi poetici ha anche copiato i documenti notarili ed è quindi presumibile che appartenga all'ambiente dell'amministrazione aragonese. E allora anche la *chanson de change* che inaugura il gruppo di testi e il componimento finale ad essa correlato possono essere letti in rapporto alle vicende alterne della fase

26. Devo a Stefano Cingolani la lettura della *Q* capitale, carattere impiegato anche nei documenti notarili, come anche la soluzione *no n'exira*.

27. Si vedano, sui canzonieri *C* e *U*, i due volumi della serie *Intavolare*, coordinata da M. Tyssens: Moreno 1999 e Tyssens 2007.

28. Cfr. Gauchat 1893:380–381; Tyssens 2007:29–30: "Par ailleurs, on a noté depuis longtemps que notre n° 177, *Lautrier m'iere levatz*, n'est pas une chanson provençale française, mais une chanson française provençalisée. Gauchat a avancé autrefois l'hypothèse, très plausible, que dans le modèle de U, cette pastourelle française suivait le 23 pièces provençales, et que le copiste de ce modèle s'est mépris. Le scribe (et non le poète), croyant encore avoir affaire à une poésie méridionale, l'ha donné, par mégarde, cet accoutrement étrange". Di diversa opinione J. H. Marshall, che pensa a una lingua franco-provenzale originaria (1980:304–309 e nella recensione [1982] al volume di M. Raupach e M. Raupach, *Französische Trobadordyrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*).

storica inaugurata dalla rivolta dei Vespri siciliani. Si pensi al momento di particolare tensione politica che precede la firma del trattato di Anagni (giugno 1295), in cui Giacomo d'Aragona acconsente a rinunciare alla Sicilia e a consegnarla a Bonifacio VIII, che a sua volta l'avrebbe restituita agli angioini. Il dispiacere dei siciliani, del quale i sudditi catalani dovevano essere ben consapevoli, è testimoniato ad esempio dal cronista Nicolò Speciale, che attribuisce a Cataldo Ruffo, membro dell'ambascieria siciliana che nel 1293 si recò invano in Catalogna per indurre Giacomo d'Aragona a desistere dalle sue intenzioni, una pubblica *lamentatio* con le parole del profeta Geremia di fronte alla distruzione di Gerusalemme (I 12): "O vos omnes qui transitis per viam, attendite & videte si est dolor similis sicut dolor meus".²⁹

2.2. Le strutture formali della poesia. Al di là delle possibili implicazioni politiche, le affinità linguistiche e tematiche dimostrano che i quattro testi non sono stati riuniti casualmente. Lo confermano anche le scelte formali, che rivelano l'impiego di versi e strutture strofiche inusuali in ambito lirico, dove sono proprie di una produzione marginale, non aulica, tendenzialmente parodica e caratterizzata da forme di sperimentalismo linguistico.

Salvo *Amors, merce, no sia!*, gli altri componimenti sono in forma di *dansa* nella sua formulazione più semplice, ma anche più rara al di fuori della produzione devozionale, il tristico monorimo con verso di volta e ritornello, da ritenersi variante responsoriale del modulo già impiegato tra XI e XII secolo da Guglielmo IX d'Aquitania e dagli innografi di S. Marziale di Limoges.³⁰ La prima attestazione della versione responsoriale di questa formula si trova, come ha rilevato Avasse, nel *Ludus Danielis* di Beauvais, pervenutoci con la musica, che risale alla metà circa del XII secolo. La struttura è propria del *conductus* n. 21, la cui strofe è costituita da tre versi monorimi di otto sillabe seguiti da una cauda di quattro sillabe con funzione di volta, che rima con l'ultimo verso del ritornello.³¹

Ludus Danielis di Beauvais, *conductus* n. 21
 schema metrico: 8p 8p 8p 4p // 7pp + 4p
 schema melodico: AA B+C // B+C:

Regis vasa referentes
 quem Iudee tremunt gentes,

29. Speciale, *Historia Sicula* 1791, libro II, cap. 22. Il passo di Nicolò Speciale mi è stato segnalato da Stefano Cingolani.

30. Nell'innodia mediolatina la forma è propria, com'è noto, dell'inno natalizio *In hoc anni circulo*, che si trova nel ms. Paris, BnF, lat. 1139, tropario di S. Marziale di Limoges (inizi XII sec.), e della sequenza *Verbum bonum et suave* (XI sec.). Siamo quindi in epoca contemporanea all'attività di Guglielmo IX. Rimando in proposito al quadro riassuntivo contenuto in Lannutti 2009:343–345.

31. Cfr. Avasse 1982–1987, a p. 21 per la datazione, a pp. 42–43 per l'analisi dei *conductus*; Avasse 1988:348–350; inoltre Spanke 1983:68–72.

Danieli applaudentes,
 gaudeamus;

laudes sibi debitas
 referamus.

Se è vero che nel Duecento il tristico monorimo con verso di volta e ritornello si specializza, diventando in area iberica e italiana il contrasegno delle raccolte di lirica devozionale (basti pensare alle *Cantigas de Santa Maria* e al repertorio laudistico),³² in ambito profano ha il più ampio impiego nella Francia settentrionale, dove è destinato a diventare proprio della forma base del *rondeau* (cfr. Lannutti 2009:343–345). Mentre nel repertorio francese si contano circa settanta esemplari, una quarantina dei quali si trova nel canzoniere lorenese I (Oxford, Bodleian Library, Douce 308),³³ nel repertorio provenzale e italiano si conoscono pochissimi componimenti in tristici monorimi con volta e ritornello: tre *dansas*, una attribuita a Guiraut d'Españha (244,4),³⁴ una di Cerveri de Girona (434,9c; cfr. Coromines 1988, II:212), a cui si aggiunge la già citata *dansa* di tradizione occasionale con incipit *Plazens plasers* (461,193a), dove manca tuttavia il collegamento rimico tra volta e ripresa, e due ballate di tradizione occasionale, una dei Memoriali bolognesi (*Pur bii del vin, comadre*) e una inclusa nella piccola raccolta aggiunta al codice gonzaghese del *Parténopous de Blois* (Paris, BnF, n.a. fr. 7516), che contiene anche componimenti francesi in forma di *virelai* (*Perdona b... a l'incolpata*),³⁵ a cui si può aggiungere il parodico e linguisticamente ibrido *Contrasto della Zerbitana*, che è privo del collegamento rimico tra volta e ritornello come nel caso di *Plazens plasers*.³⁶ I numeri crescono in ambito galego-portoghese, che conta una trentina di esemplari, ma si può ritenere che la maggiore frequenza sia dovuta all'influenza del modello delle *Cantigas de Santa Maria*, dove il modulo è di gran lunga maggioritario, visto che in molti casi si tratta di testi di Alfonso X o di autori che hanno operato, con un buon margine di certezza, presso la sua corte.³⁷ Nei tre componimenti di Sant Joan de les Abadesses che adottano il tristico monorimo con verso di volta e ritornello si registra

32. La preminenza del tristico monorimo con volta e ritornello nella produzione laudistica appare evidente scorrendo il repertorio metrico accluso all'edizione dei due laudari con notazione musicale a cura di M. Dürrer 1996, I:137–146. Per le *Cantigas de Santa Maria*, cfr. Mettmann 1986, 1988, 1989. Va tenuto presente che il modulo si può ritenere proprio anche delle conformazioni più complesse, a patto di considerarle strutturate in versi doppi (ad es. settenario doppio).

33. La sezione di *ballates* è stata recentemente edita; cfr. Doss-Quinby e Rosenberg 2006.

34. Per la questione attributiva della *dansas* anonime del canzoniere *Ea Guiraut d'Españha*, cfr. Radaelli 2004:87–94.

35. Le due ballate sono editte rispettivamente da Orlando (2005:9) e da Zaggia (1985:49–51).

36. Si veda la recente edizione con studio linguistico di Strinna (2006).

37. Ricavo i dati dalla sezione galego-portoghese del repertorio metrico contenuto nella tesi di dottorato di M. Capaldo (2010:180–244).

tuttavia la scelta di tipi di verso che sono inconsueti sia in assoluto (il doppio *eptasyllabe*) sia in abbinamento a strutture strofiche responsoriali e di breve respiro (il *décasyllabe* in soluzione monometrica), dal momento che in generale le *dansas* provenzali e i corrispettivi componimenti di ambito oitanico prediligono versi più brevi e moduli polimetrici.³⁸

La struttura formale di *Amors merce*, pur non essendo responsoriale, presenta anch'essa una sequenza monorima, costituita, come si è visto, da doppi *hexasyllabes* o alessandrini con cadenza variabile all'emistichio e con rima interna non obbligatoria. Mi sembra non si possa dubitare del fatto che l'autore del componimento abbia tenuto conto della struttura dei testi in alessandrini appartenenti al repertorio lirico galloromanzo, che sono generalmente costituiti da strofe monorime, come ad esempio la canzone di Guillem de Saint Didier *Pois tans mi forss'Amors* (*BdT* 234,16), citata da Larson, l'unica di argomento amoroso, che è costituita da strofe monorime di sei alessandrini privi di rima interna, il cui primo emistichio è tuttavia costantemente ossitono. Ma i componimenti provenzali che possono più convincentemente essere accostati a *Amors, merce* per la realizzazione dell'alessandrino sono i già citati *estribot* in alessandrini monorimi di Peire Cardenal (*BdT* 335,64, di trentanove versi; ed. Vatteroni 1990:78–80) e di Palais (*BdT* 315,5, di nove versi; ed. Ricketts 1986, I:236) incentrati sul tema della lussuria dei religiosi, in cui invece il primo emistichio può essere ossitono o parossitono come in *Amors, merce*.³⁹

In ambito italiano, il settenario doppio è ben rappresentato nei testi lirici settentrionali di tradizione occasionale, dove si combina al tristico monorimo con verso di volta e ritornello nel caso dei già citati contrasti *Pur bii del vin, comadre e Perdona b . . . a l'incolpata*, mentre può dirsi estraneo al repertorio tràdito dai canzonieri, dove il suo impiego è limitatissimo.⁴⁰ Rispetto a *Amors, merce*, appare però particolarmente significativo l'impiego del doppio settenario come verso base nel Frammento piacentino e soprattutto nel contrasto siciliano *Rosa fresca aulentissima*.

Il Frammento piacentino, di area settentrionale, forse anteriore alla nascita della Scuola siciliana, giuntoci talmente frammentario da non essere del tutto perspicuo, è anch'esso di tradizione occasionale e anch'esso

appartenente all'insieme dei componimenti di tipo oggettivo che propongono il motivo dell'inganno (qui espresso attraverso il verbo *gabbare* 'burlarsi, ingannare' al v. 13 "così altri te dé gire gabando intre et fore"). Oltre all'impiego del doppio settenario senza rima interna, il Frammento piacentino condivide con *Amors, merce* la strofe monorima, a cui è tuttavia abbinato un ritornello rimicamente indipendente dalla strofe come nella *rotouenge*.⁴¹

Rosa fresca aulentissima è un componimento parodico, caratterizzato da una forma di ibridismo linguistico data dall'accostamento al siciliano illustre di tratti dialettali centro-meridionali e di numerosi gallicismi. La strofe è costituita da un tristico monorimo di doppi settenari senza rima interna, seguito da una cauda di due endecasillabi a rima baciata (A⁷⁺⁷A⁷⁺⁷A⁷⁺⁷B¹¹B¹¹; cfr. Spampinato 2008:515). Mi sembra che la contiguità del componimento con la produzione siciliana d'autore di gusto popolareggiante, dimostrata anche dalla collocazione nell'unico testimone, il canzoniere Vaticano, a stretto contatto con componimenti di Giacomino Pugliese (il contrasto apre il quarto fascicolo del canzoniere, ed è seguito da otto componimenti di Giacomino Pugliese, tra cui *Tutor la dolze speranza*, in terza posizione dopo *Morte, perché mai fatta sì gran guerra*, e inoltre *Donna, di voi mi lamento* e *Ispendiente*, rispettivamente in sesta e nona posizione),⁴² incoraggi a formulare l'ipotesi che l'autore di *Amors, merce* conoscesse il testo siciliano e che ne abbia voluto riprendere il verso base, inserendolo in una struttura monorima sul modello dei componimenti oitanici e oitanici in alessandrini.

Anche in *Ar lausetz* il verso doppio, nel caso specifico il rarissimo doppio *eptasyllabe*, presenta una cadenza variabile all'emistichio, ossitona o parossitona, mentre la rima interna, in *Amors, merce* non obbligatoria, manca del tutto. La scelta del doppio *eptasyllabe* può essere messa in rapporto con il carattere parodico del testo, come nota I. de Riquer (2003:55), visto che esso corrisponde al settenario trocaico, ampiamente impiegato nell'inno diodiata e più specificamente nella poesia goliardica (alla versificazione mediolatina rimanda inoltre la cauda di quattro sillabe con funzione di volta che chiude la strofe, propria ad esempio del *conductus* 21 del *Ludus Danielis* di Beauvais su cui mi sono soffermata). Ed è ugualmente parodico anche dal punto di vista linguistico l'unico altro componimento romanzo in ottonari doppi, il già citato *Contrasto della Zerbitana*, testo italiano di presumibile origine meridionale, anch'esso dialogato, affine alle cosiddette *siciliane* di età angioina, tràdito da un manoscritto trecentesco, ma dalla struttura arcaica o almeno arcaizzante (il tristico monorimo con verso di

38. Per l'ambito provenzale si possono vedere le schede metriche in Radaelli 2004:49–60. Per l'ambito oitanico si può notare che nel corpus di *balletes* del canzoniere lorenese I, su poco meno di duecento componimenti solo tre sono monometrici in *décasyllabes* (nn. 30, 148 e 149; *RS* 105, 730, 165 dell'edizione di Doss-Quinby e Rosenberg [2006]). Va inoltre rilevato che il *décasyllabe* rimane metro raro anche nei componimenti polimetrici.

39. Al genere dell'*estribot* può essere ricondotto anche un componimento di carattere satirico in alessandrini monorimi di Folchetto di Marsiglia (*BdT* 155,25, di sei versi), edito e commentato da Squillaciotti 1999:438–439.

40. Brugnolo (1996:259) segnala la canzone "Sol per un bel senbiant", con versi doppi interpretabili come settenari doppi, e la ballata "Tal è la fiamma e 'l foco" di Bonagiunta Orbicciani. Per quest'ultima, la nuova edizione di A. Menichetti (2012) esclude tuttavia l'impiego del settenario.

41. Il Frammento piacentino è stato scoperto e edito da Vela (2005). Una nuova edizione e interpretazione propone Brugnolo (2010:26–43). Per l'analisi e la contestualizzazione della struttura formale, si veda inoltre Lanmutti 2005:168–173.

42. Cfr. la tavola premessa all'edizione in facsimile (Leonardi 2000:XXI–LXVII).

volta e ritornello, come si è visto), con elementi riconducibili alla cosiddetta lingua franca, rappresentazione convenzionale del modo di parlare dello straniero (Strinna 2006:134–135 e 142–147).

Le implicazioni metriche dei quattro componimenti in esame sono dunque numerose e denotano un notevole sperimentalismo, più accentuato in *Amors, merce* e *Ar lausetz*, dove può dirsi parallelo allo sperimentalismo della lingua. Si nota in prima istanza la preferenza accordata alla *dansa*, che trasferisce in ambito provenzale moduli formali responsoriali di ascendenza oitanica ed è stata valorizzata e coltivata soprattutto in ambiente angioino, ma nella variante minimale del tristico monorimo con verso di volta e ritornello, rappresentata soprattutto nei canzonieri francesi.⁴³ Non può non richiamare l'attenzione il fatto che il numero dei testi del nostro *cançoneret* così conformati sia pari al numero complessivo nell'intera produzione lirica occitana da un lato e italiana dall'altro. Ma va rilevato che le scelte formali francesizzanti vanno lette alla luce di possibili richiami a generi e testi di altri repertori, almeno nel caso di *Amors, merce*.

2.3. Il testo musicale. Le melodie che corredano i quattro componimenti della raccolta sono state annotate dalla stessa mano che ha trascritto i testi, come rilevano Bond (1985:830–831) e I. de Riquer (2003:26), rettificando l'opinione di Anglès. Anglès (1935:182 e 184) riconosceva nella scrittura musicale l'influenza delle notazioni del ceppo lorenese, estranee all'area catalana e più in generale iberica, stabilendo un'analogia con il canzoniere oitanico *U*. La valutazione di Anglès è solo parzialmente accolta da Gómez Muntané (in I. de Riquer 2003:33–37 e Muntané 2009:153–154), secondo la quale il copista potrebbe aver attinto le melodie da un antigrafo portato con sé da un giullare di passaggio, trascrivendole con neumi di forma "alargada y a veces ligeramente curva, a modo de esquema o de simplificación de los neumas que son característicos de la notación lorena" (Muntané 2009:154). Che il copista trascrivesse da un modello scritto, e che si debba conseguentemente escludere l'ipotesi di un'annotazione dalla memoria, avanzata da Bond,⁴⁴ è indicato, secondo Gómez Muntané, da alcune sviste successivamente emendate. In *Ar lausetz*,

43. Uno sguardo d'insieme al genere della *dansa* provenzale, visto anche come trasposizione di modelli formali francesi di successo in ambito provenzale durante la reggenza del conte Carlo d'Angiò in Provenza, offre Radaelli, in particolare il paragrafo sulle *dansas* del canzoniere *E* (2004:85–94). Si vedano inoltre in Asperti (1995:97–133) i capitoli dedicati al canzoniere *E* e alle aggiunte trecentesche del canzoniere francese *M* (= provenzale *W*).

44. Bond 1985:839: "Given the variety of content and language, and given the fact that the scribe of these songs was a notary, trained to record orally delivered texts, one might suspect that these four songs represent a sampler, as it were, of the repertory of a professional entertainer. There is nothing about the nature of the songs or the accompanying legal documents which would indicate a written source, and the diversity of the songs would appear to eliminate the possibility of a single composer for them. We may have here one of the very few direct testimonies from the entire high Middle

il copista trascrive per due volte un *DO* in luogo della lezione corretta *SI*, sulla quarta sillaba del terzo verso e sulla seconda sillaba del sesto verso. Sulla seconda sillaba di *S'anc vos ame*, il copista trascrive un *FA* in luogo della lezione corretta *RE*. Sebbene l'esistenza di un antigrafo anche per la musica rimanga a mio avviso l'ipotesi preferibile, va tuttavia notato come la presenza di errori e correzioni non sia sufficiente ad escludere la possibilità di un'annotazione dalla memoria, visto che anche chi scrive senza attingere da una fonte scritta può sbagliare.

Riguardo alla tipologia della notazione, una più approfondita analisi completata dalla comparazione con altri documenti, *in primis* il canzoniere lorenese *U*, porta a rivedere la valutazione di Anglès, già attenuata da Gómez Muntané. Secondo l'opinione di Daniele Sabaino e di Maria Teresa Rosa Barezani, la notazione di Sant Joan de les Abadesses appare abbastanza intricata. A una possibile matrice lorenese (eventualmente rintracciabile nel disegno delle *clives* e però priva del suo neuma più caratteristico, l'*uncinus* monosonico) potrebbero infatti affiancarsi anche reminiscenze dell'assai diffuso ceppo tardo sangallese/tedesco, in un insieme dovuto alla mano di un notatore probabilmente conoscitore passivo della grafia neumatica, attivamente riprodotta mescolando figure note e intuizione diastematica (in un sistema, tuttavia, che mostra un discreto livello di coerenza: una volta utilizzato un disegno grafico per delineare una conformazione melodica, questo viene ripreso consistentemente, senza oscillazioni verso altre forme egualmente possibili).

L'edizione delle melodie che offro nell'Appendice accoglie tutte le integrazioni apportate da Gómez Muntané, sia quella all'altezza degli ultimi due versi della prima strofe di *S'anc vos ame*, secondo la condivisibile considerazione che la melodia corrispondente era con ogni probabilità equivalente alla melodia del *refrain*, nel rispetto del meccanismo responsoriale che caratterizza la forma di *dansa*,⁴⁵ sia quelle che integrano i neumi resileggibili dall'erosione del margine nel secondo emistichio dei vv. 2 e 4, tenendo conto dell'analogia melodia del secondo emistichio del primo verso.

L'edizione si differenzia tuttavia nel secondo verso di *Amors, merce*, nel primo verso di *Ar lausetz* e nel secondo verso di . . . *era-us preg*, in conseguenza delle integrazioni e degli emendamenti al testo verbale di cui al §2.1. La scelta tiene conto del fatto che nella tradizione manoscritta dei testi con notazione, e in particolare nei canzonieri romanzi, il notatore adatta di norma l'intonazione al testo verbale anche quando questo sia erroneo. La tecnica impiegata in caso di versi ipermetri o ipometri consi-

Ages of the orally transmitted performance versions of secular medieval song in the vernacular".

45. Vedi da ultimo la scheda di M. Gómez Muntané (2003:76) premessa all'edizione della melodia in I. de Riquer 2003.

ste generalmente o nella redistribuzione degli elementi neumatici (i neumi vengono divisi o riuniti) oppure nell'aggiunta o omissione di note all'unisono, come accade al v. 2 di . . . *era-us preg*, dove in corrispondenza delle sillabe *mas vos*, da ritenersi aggiunte, si anticipano i due neumi unisonici successivi, con l'effetto di un *recto tono*.⁴⁶

Nel secondo emistichio di *Amors, merce*, l'adozione della forma *nembran* in luogo della lezione *nembrando* del manoscritto comporta lo slittamento sulla sillaba successiva *me* del terzo neuma (FA), che nel manoscritto si trova su *-do* di *nembrando*. Sulle sillabe congetturali *con-for-di confortasses* presuppongo i due neumi (SOL LA SI, DO) che si trovano al verso precedente in corrispondenza delle sillabe *-ban-do-* di *abandonasses*. Nel primo emistichio di *Ar lausetz* riunisco in un solo neuma i due neumi (SOL, LA) in corrispondenza delle sillabe *A-ra*, avendo espunto la vocale finale.

Riguardo all'intonazione di . . . *era-us preg*, che è limitata al *refrain*, mi limito a eliminare i neumi all'unisono (LA, LA) in conseguenza dell'espunzione delle sillabe *mas vos* nel secondo verso. Nell'edizione di Gómez Mun-tané (in Riquer 2003:82–83), che presuppone l'omissione di ben tre o quattro sillabe nel primo verso e l'impiego di due differenti tipi di verso per il *refrain* e per la strofe, il *refrain* risulta costituito da quattro linee melodiche di sei o sette neumi, corrispondenti a quattro *hexasyllables*.⁴⁷

Sebbene l'ambientazione modale rimanga ipotetica a causa dell'illeggibilità della chiave, preferisco ipotizzare per . . . *era-us preg* una situazione analoga a quella del primo sistema su cui si trova trascritta la melodia di *S'anc vos ame*, a cui . . . *era-us preg* è legato da alcuni riscontri testuali, come ho avuto modo di evidenziare. Presuppongo quindi una chiave di FA sulla seconda linea e trascrivo l'intonazione in sesto modo (*tritus* plagale). L'interpretazione è avvalorata dal fatto che nella versione in sesto modo, il LA ribattuto in coincidenza delle sillabe 3–5 del v. 1 e delle sillabe 5–6 del v. 2 (iterato per far fronte alle due sillabe in più) corrisponde alla dominante.⁴⁸ Se è vero che la melodia termina sul SOL anziché sulla *finalis* del modo FA, è anche vero che essa è limitata al solo *refrain* (non si può quindi conoscerne lo sviluppo e la conclusione), e che comunque non sono poche le intonazioni con *finalis* diversa dalla *finalis* del modo a cui appartengono. La melodia del primo verso può dirsi inoltre affine alla prima parte del sesto tono salmodico. Va anche detto che a quest'altezza cronologica il *deuterus* è sostanzialmente caduto in disuso ed è praticamente assente nel repertorio delle intonazioni associate ai componimenti lirici romanzi.

L'ambientazione modale dell'intonazione degli altri due testi, trascritti su un sistema con chiave di DO sulla terza linea, è riferibile al *tetrar-*

46. Sul rapporto testo/musica nella tradizione manoscritta e sulle tecniche adottate dai notatori in presenza di irregolarità del sillabismo, cfr. Lanquar 1996:188–189 e 1999:156–157.

47. Un'ulteriore differente suddivisione, in due *eptasyllables* con rima in *-atz* seguiti da un *hexasyllable* con rima in *-ensa*, è offerta da Fernández de la Cuesta 1979:804.

48. La melodia è trascritta in modo analogo da Fernández de la Cuesta 1979:804.

du, nella variante autentica (settimo modo) di *Ar lausetz* e nella variante plagale (ottavo modo) di *Amors, merce*.

2.4. Le strutture formali della musica. Le melodie che ci sono pervenute in associazione ai testi in tristici monorimi con volta e ritornello sono di tipo responsoriale, prevedono cioè un'interazione tra la volta e il *refrain* (la melodia dell'ultima parte della strofe anticipa in tutto o in parte la melodia del *refrain*). Funziona in questo modo già l'intonazione del *conductus* in tristici monorimi con volta e ritornello del *Ludus Danielis* di Beauvais, databile tra il 1140 e il 1150 (Avalle 1982–1987:21). Il manoscritto che lo conserva è stato compilato tra il 1227 e il 1234 (Avalle 1982–1987:3), e non si può quindi escludere che l'intonazione abbia subito un processo di riscrittura, che sia cioè contemporanea all'epoca di compilazione del manoscritto e non all'epoca di produzione del testo. Ad ogni modo si tratta della più antica attestazione di melodia responsoriale applicata a un componimento in tristici monorimi con volta e ritornello che si conosca. È di tipo responsoriale anche la melodia dell'unico componimento profano così conformato (RS 1602) di cui conserviamo l'intonazione (ci è pervenuto, oltre che nel citato canzoniere lorenese C, che è privo di corredo musicale, anche nel canzoniere notato a, di provenienza piccarda; ed. Doss-Quinby e Rosenberg 2006:202–205). E allo stesso principio sono improntate sia le melodie delle *Cantigas de Santa Maria* sia le laude italiane dei due laudari con notazione, il *Laudario di Cortona* e il *Laudario di Santo Spirito*.⁴⁹

Nei componimenti di Sant Joan de les Abadesses, il meccanismo di tipo responsoriale si può ritenere proprio di *S'anc vos ame*, dove il copista in corrispondenza della volta si limita a trascrivere il primo neuma, con ogni probabilità perché la melodia era identica alla melodia del ritornello, come si è visto. È parzialmente proprio anche di *Ar lausetz*, dove il verso di volta di quattro sillabe condivide la melodia delle ultime quattro sillabe del ritornello.

Il livello di rispondenza tra volta e *refrain* nei due componimenti è dunque diverso. In *S'anc vos ame* saremmo di fronte, se la ricostruzione è corretta, a una struttura pienamente corrispondente alla tipologia responsoriale più regolare, con totale identità di volta e *refrain*, che diventerà propria di una delle forme fisse francesi, il *virelai*, oltre che della ballata italiana e del più tardo *villancico* castigliano. La conformazione della melodia di *Ar lausetz*, dove l'identità tra volta e *refrain* è limitata alla cadenza, può dirsi più iterativa e arcaizzante, assimilabile, ad esempio, a diverse delle intonazioni del più antico repertorio laudistico italiano, in cui prevalgono i componimenti strutturati in tristici monorimi con volta e ritor-

49. Sulle intonazioni delle laude, si può vedere l'analisi di Dürer 1996, 1:8–20; per le *Cantigas de Santa Maria*, l'edizione di H. Anglès contiene gli schemi metrico-melodici dei componimenti (1943:397–416). Sulle strutture metriche e musicali delle *Cantigas de santa Maria*, cfr. inoltre Ferreira 2000 e 2004:127–140.

nello, rappresentato nell'ancora duecentesco *Laudario di Cortona* (Dürker 1996, II:7–59). Riguardo a . . . *era-us prag*, dal momento che disponiamo della melodia del solo ritornello, non è possibile ricostruire la conformazione complessiva dell'intonazione, ma si può pensare che essa fosse ancora di tipo responsoriale e forse analoga a quella di *S'anc vos ame*, vista anche l'affinità della struttura formale del testo.

	schema musicale
S'anc vos ame, era-us vau desaman, Ae ai razo, que no-i trob mas enjan.	A A
Enjan i trob per mitad veramen, per q'eu no-us deg tener negun coven: vos [a]vet fait lo major falimen q'anc amiga fedes vas son aman.	B B A A ¹
Ar lausetz, lauset, lauset li comandamen l'abbet!	A (a + b)
"Bela, si vos eravatz moina de nostra maiso, a profit de totz los moines vos pendriatz liura; mas vos non estaretz, bela, si totz jorns enversa no", zo dix l'abbet.	B (c + c) B ¹ (c ¹ + c ²) B ² (c ³ + c ⁴) A ¹ (b')

L'intonazione di *Amors, merce, no sia!* è particolarmente iterativa. La melodia del primo verso si ripete quasi identica nel secondo. La prima parte di questa melodia si ripete inoltre, con diverso incipit, nella prima parte della melodia dei due versi successivi. La melodia dell'ultimo emistichio ripete a sua volta la seconda parte della melodia dei primi due versi. Solo la linea melodica corrispondente al secondo emistichio del penultimo verso è isolata. Si può presumere che la seconda strofe, di tre versi, venisse cantata sulle ultime tre linee melodiche, e che le strofe successive, di due versi, venissero cantate sulle ultime due linee melodiche (analogamente, si può ritenere che in *Ar lausetz*, l'adattamento della melodia all'ultima strofe, che ha un verso in meno, comportasse la soppressione di una delle linee melodiche, affini tra loro, corrispondenti ai versi lunghi della strofe, presumibilmente la prima).

	schema musicale
Amors, merce, no sia! No ti abandonasses! Que lo meus cors desir, nembran, me confortasses. E no ne crederia que l'amor me falsasses, ne a la vita mia per altres me camjasses.	A (a + b) A (a + b) A ¹ (a ¹ + c) A ² (a ¹ + b)

3. L'ultimo canto. Una valutazione del rapporto tra musica e poesia nella prima fase della produzione lirica catalana, dai componimenti del canzoniere di Ripoll alla generazione dei poeti che precedono Ausiàs March, non può prescindere dalla sua contiguità da un lato con la tradizione trobadorica vera e propria (si pensi alla figura di Cerveri de Girona e alla sua influenza sullo sperimentalismo formale del canzoniere di

Ripoll),⁵⁰ dall'altro con la sua continuazione tardiva rappresentata dalla scuola tolosana (si pensi alla partecipazione di autori catalani alle gare poetiche del *Concistori tolosano*).⁵¹

Va rilevato innanzitutto che il canzoniere provenzale *V* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 278), di origine catalana (Zamuner 2003:164–170, Appendice 3.2: Indice musicale) attesta una ricezione e una tradizione della lirica dei trovatori in Catalogna che include le intonazioni musicali e che va tenuta in conto ai fini della contestualizzazione delle melodie abbinate ai componimenti di Sant Joan de les Abadesses, non di molto posteriori.

Oltre il piccolo canzoniere di Sant Joan de les Abadesses, un indizio del perdurare di un'esecuzione cantata della lirica catalana nel Trecento è costituito dalla menzione della melodia di un componimento di Bernart Palaol, la canzone *Cercats d'uymai* (RAO 126,1), nel *Misteri Assuncionista de la Catedral de Valencia* (RAO 0,41c), dove si trova la seguente didascalia:⁵²

E quant l'angel sera davant Maria, la Maria guarit lo molt humilment. E lo angel diga sa cobla ab so de Cercats d'uymay. Angel: Palays de Deu, alt e maravellos! . . .

L'esistenza dell'intonazione di un componimento di cui è autore un poeta attivo presso il *Concistori* di Tolosa non sorprende se si considera che in due dei trattati riguardanti la poesia lirica, collocabili tra la fine del XIII e la prima metà del XIV secolo, alcuni di autori catalani e uno diretta emanazione della scuola tolosana, sono contenute indicazioni sulla musica da associare ai diversi generi lirici.

Se è vero che le *Regles de trobar* di Jofre de Foixà, composte tra il 1289 e il 1291 e anteposte dal compilatore del manoscritto al canzoniere di Ripoll,⁵³ distinguono il catalano dall'occitano dimostrando una più moderna coscienza linguistica rispetto alle *Razos de trobar* di Raimon Vidal (Asperti 1999), è anche vero che la *Doctrina de compoundre dictatz*, che può considerarsi continuazione delle *Regles* forse ad opera dello stesso autore (segue le *Regles de trobar* e le *Razos de trobar* nel manoscritto 239 della Bi-

50. Di Girolamo (2003:41–42) estende l'influenza ad altri trovatori inclini allo sperimentalismo metrico, come Guillem de Berguedà e Raimbaut de Vaqueiras. Su Cerveri de Girona, cfr. inoltre Asperti 2006; M. Cabré 2011:49–51.

51. Su cui si vedano Jeanroy 1941, M. de Riquer 1950, e da ultimo Scarpati 2008, che ridiscute l'effettiva partecipazione alle gare poetiche tolosane di alcuni componimenti di autori catalani.

52. La rubrica si trova dopo la *cobla* con incipit *O fill Jesus, mon Deu e Creador* (RAO 0.41c, ed. in *RIALC, Incipitario degli anonimi*). Cfr. anche Di Girolamo 2003:61. "Cercats d'uymai" (ed. in Archer e I. de Riquer 1998:178) è una *chanson de change* accolta nel grande canzoniere Vega-Aguiló (Barcelona, Bibl. de Catalunya, mss. 7 e 8), in una sezione in gran parte occupata da componimenti di trovatori, accostati ad alcuni dei primi autori catalani, a cominciare dal Capellà de Bolquera, protagonista del canzoniere di Ripoll, che gli attribuisce sette componimenti, cinque dei quali in forma di dansa. Cfr. l'analisi della sezione del canzoniere Vega-Aguiló offerta da A. Alberni (2011:131–133). Sul Capellà de Bolquera, cfr. Badia 1983:156–159.

53. Per l'analisi del manoscritto, si veda Badia 1983:19–23.

biblioteca de Catalunya, catalano e risalente alla fine del XIV secolo, interamente dedicato alla trattatistica sul *trobar*,⁵⁴ descrive per ogni genere, oltre alle caratteristiche tematiche e metriche, il tipo di melodia che è più opportuno adottare. Analoghe indicazioni nella descrizione dei generi offrono le *Leys d'Amors*, trattato che sancisce la codificazione normativa del *trobar* in funzione delle gare poetiche promosse dal *Concistori* tolosano.⁵⁵

Ci si può chiedere se le intonazioni dei componimenti trecenteschi presentassero caratteristiche diverse da quelle del *corpus* trobadorico più antico, che figurano ancora nel canzoniere provenzale *R* (Paris, BnF, fr. 22543), vicino all'ambiente del *Concistori* tolosano, se cioè gli intonatori avessero adeguato il linguaggio musicale, e nella fattispecie le soluzioni ritmiche e notazionali, alle novità che si irradiano dalla Francia settentrionale a cominciare dai primi decenni del Trecento. Un indizio chiarificatore è costituito da un'osservazione del compilatore delle *Leys d'amors*, che nella descrizione della *dansa* si rammarica della propensione dei *chanbres* a trasformare il *propri so de dansa* in *so de redondel* attraverso l'impiego dei nuovi valori dell'*ars nova* francese, *am lors minimas e am lor semibreus de lors motetz* (ed. Fedi 1997:216):

deu haver so ioyos et alegre per dansar. no pero ta lonc coma vers ni chansons mas I petit plus viacier per dansar. segon qu'es estat dig. Empero huey ne uza hom mal en nostre temps d'aquest so, quar li chanbre que huey son no sabon apenas endevenir en I propri so de dansa. E quar no y podon ende[ve]nir, han mudat lo so de dansa en so de redondel am lors minimas et am lors semibreus de lors motetz.

Ci si può anche chiedere se in questa fase munita i componimenti lirici di intonazione fosse normale o almeno frequente o se fosse invece pratica limitata a circostanze, eventi e committenze occasionali, parallelamente all'affermarsi di un linguaggio musicale in prevalenza polifonico, più complesso e più impegnativo. Questa seconda opzione mi pare avvalorata dal fatto che, a differenza della più antica produzione lirica gallo-romanza, non c'è traccia di una tradizione manoscritta organica delle intonazioni associate ai componimenti lirici, mentre il celebre *Llibre Vermell*, ancora oggi conservato nel monastero di Santa Maria de Montserrat per il quale fu confezionato, monumento della musica medievale non solo catalana, attesta eccezionalmente, verso la fine del Trecento, l'esistenza di componimenti in volgare correati di intonazione musicale con una specifica finalità, devozionale e di intrattenimento, evidenziando al contempo il persistere dell'importanza dei generi coreografici persino in ambiente clericale.

La silloge di testi con musica inserita nel *Llibre Vermell* contiene dieci

54. Marshall 1972:xi (descrizione del ms.) e LXXV-LXXVIII (analisi dei rapporti tra *Doctrina de compondre dictatz e Regles de trobar*).

55. Un bilancio delle indicazioni musicali contenute nella *Doctrina de compondre dictatz e nelle Leys d'Amors* si trova in Lannutti 2000:10-13. Si veda ora l'ampia e puntuale descrizione dei generi lirici contenuta in Canettieri 2011.

componimenti, dei quali solo due in volgare, *Los set goitxs recomptarem* (RAO 0,77) e *Imperayritz de la ciudad ioyosa* (RAO 0,62). In diversi casi le rubriche che corredano i componimenti specificano la finalità coreutica dei canti attraverso l'espressione latina *trepudium rotundum* o il suo equivalente volgare *ball redon*, che viene impiegato anche in riferimento a *Los set goitxs* ("Ballada dels goyts de nostra dona en vulgar cathallan. a ball redon"). L'intonazione dei due componimenti, monodica per *Los set goitxs*, a due voci per *Imperayritz*, può dirsi caratterizzata da formule ritmiche che garantiscono un alto grado di cantabilità, a cui corrisponde una notazione arsnovistica che potremo definire semplificata rispetto alle formulazioni consuete nel repertorio musicale della seconda metà del Trecento, in sintonia con l'idea di un canto destinato ai devoti ospiti del monastero che emerge dalla lunga rubrica inserita dopo il primo componimento alla c. 22r, in cui si dichiara che la silloge è stata compilata per offrire canti appropriati ai *peregrini* desiderosi di *cantare et trepudiare*:⁵⁶

Quia interdum peregrini quando vigilat in ecclesia! Beate Marie de Monte Serrato volunt *cantare et trepudiare*, et etiam in platea de die, et ibi non debent nisi honestas ac devotas cantilenas cantare, idcirco superius et inferius alique sunt scripte. Et de hoc uti debent honeste et parce, ne perturbent perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus. (Gómez Muntané 1990/2000:19)

Los set goitxs può essere considerato una delle più antiche attestazioni del genere dei sette *goigs* della Vergine, che avrà ampia diffusione nella tradizione devozionale catalana fino ai nostri giorni, le cui origini si individuano in un'opera provenzale in *novas rimadas*, *Los VII gautz de Nostra Dona* di Guy de Folquet, che nel 1265 diventerà papa Clemente IV, e più precisamente nella parafrasi latina approntata dallo stesso Guy de Folquet (cfr. Pagès 1936, I:217). Il testo è stato edito criticamente per la parte verbale da Ramon Aramon i Serra (1997:117-120) e da Barbara Spaggiari (1977:276-280; si veda anche Pagès 1936, I:210-212). La prima strofe, più breve, funge da introduzione ed è seguita da un ritornello in latino, che Aramon i Serra interpreta come costituito da due doppi quinari o adoni (*Ave maria, gracia plena, / dominus tecum, virgo serena*).⁵⁷ La rubrica "Iterum dicant et sic de ceteris aliis" ne prescrive l'esecuzione anche dopo le altre strofe, a cui si riferirà l'espressione *de ceteris aliis*, esecuzione ribadita dal

56. Secondo Gómez Muntané 1990:53 e 64, la presenza all'interno di una silloge destinata ai riti coreografici dei pellegrini di composizioni complesse come *Imperayritz*, la cui esecuzione necessita di cantori ed eventualmente strumentisti esperti, rappresenterebbe un'anomalia inspiegabile. In effetti, se è vero che l'esecuzione dei brani più sofisticati non poteva che essere affidata a cantori esperti, è anche vero che la partecipazione dei devoti poteva essere guidata e limitata ai canti più semplici.

57. Aramon i Serra 1997:101-107, dove si offre un'analisi della struttura del componimento profilando la fondata ipotesi dell'omissione di una strofe, successiva all'introduzione, visto che manca il primo dei sette *goigs*, solitamente riguardante l'annuncio, come confermano la quarta e la sesta strofe, che si aprono con l'annuncio del *quint* e del *derrer allegatge*.

richiamo *Ave* nella rubrica post-strofica. È inoltre probabile che l'avverbio *iterum* indichi di ripetere il ritornello due volte, come l'*iterum* della rubrica post-strofica, riferito all'ultimo verso (*iterum* + incipit del verso da ripetere + *Ave*), forse allo scopo di facilitare il coinvolgimento nel canto dei pellegrini. La struttura formale è instabile: I abax; II ababxb; III e VI ababba; IV e V ababab; VII ababcd; VIII ababbc. Accanto alla rima è ammessa l'assonanza (15 *Orient* : 17 *precedent* : 20 *ençenc*; 56 *vida* : 58 *mesquina* : 59 *pia*).

Il testo musicale, edito inizialmente da Higini Anglès (1955; ora 1975–1976, I:657), si legge anche nell'edizione di Maricarmen Gómez Muntané (1990:92–94). Parallelamente all'assenza del verso di volta, nell'intonazione manca il meccanismo responsoriale. La sua conformazione risulta assimilabile alla struttura musicale della *ballade*: la melodia corrispondente ai primi due *eptasyllabes*, con cadenza sospensiva (*ouvert*), si ripete nei due *eptasyllabes* successivi, con cadenza conclusiva (*clos*); il ritornello in latino ha una melodia indipendente.

L'impressione che si ricava dalla struttura dell'intonazione è che il componimento venga musicalmente interpretato come costituito da versi doppi non solo nel ritornello. Si profila allora l'ipotesi di una suddivisione in versi doppi anche delle strofe, che avrebbe oltretutto il merito di ridurre l'instabilità dello schema rimico. Non si può inoltre escludere che in alcuni casi lo schema rimico sia stato compromesso da indebite inversioni, almeno ai vv. 19–20, 43–44, 59–60. Irregolarità rimiche a parte, *Los set gotxs* riproporrebbe in questa veste sia il rarissimo doppio *eptasyllabe* con cadenza tronca o piana all'emistichio e senza rima interna (nel caso specifico con rima interna non obbligatoria), sia il tristico monorimo con ritornello, sebbene privo del verso di volta, che sono propri di *Ar lausetz*, tanto che appare lecito tenere in conto la possibilità di una linea di continuità tra i due componimenti. *Ar lausetz* e *Los set gotxs* potrebbero essere parte di una tradizione formale indigena che traspone in volgare formule di ascendenza mediolatina (il settenario trocaico), nel *Llibre Vermell* musicalmente aggiornata tenendo conto della struttura musicale della *ballade* arsnovistica. La percezione di una specificità catalana è del resto insita nell'espressione *en vulgar cathallan* della rubrica di *Los set gotxs* ("Ballada dels goyts de nostra dona en vulgar cathallan. a ball redon"), che sottolinea la rilevanza dei tratti linguistici catalani, già analizzati nello studio premesso da Aramon i Serra alla sua edizione (1997:95–101). Riporto il testo nell'edizione di Barbara Spaggiari, adottando l'accorgimento di suddividere in versi il ritornello (che Spaggiari trascrive a mo' di prosa dopo la prima strofe, facendolo seguire dalla rubrica), come nell'edizione di Aramon i Serra:

Los set gotxs recomptarem
et devotament xantant
humilment saludarem
la dolça verge Maria.

*Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.*

Verge fos anans del part
pura e sans falliment;
en lo part e pres lo part
sens negun corrupiment;
lo fill de Deus, Verge pia,
de vos nasqué verament.
*Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.*

Verge, tres reys d'Orient,
cavalcan ab gran coratge
ab l'estella precedent,
vengren al vostre bitatge
offerint vos d'egradatge
aur et mirre et ençenc.
*Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.*

Verge estant dolorosa
per la mort del fill molt car,
romangues tota joyosa
can lo vist resuscitar;
a vos, madre piadosa
primer se volch demostrar.
*Ave Maria gracia plena
Dominus tecum Virgo serena*

Verge, lo quint alegratge
que'n agues del fill molt car,
estant al munt d'olivatge
al cell lo-n vehes puyar;
on aurem tots alegratge,
si per nos vos plau pregar.
*Ave Maria gracia plena
Dominus tecum Virgo serena*

Verge, quan foren complits
los dies de pentacosta,
ab vos eren aunit
los apostols, e de costa
sobre tots, sens nuylla costa,
devallà lo sant spirit.
*Ave Maria gracia plena
Dominus tecum Virgo serena*

Verge-l derrer alegratge
que n'agues en aquest mon,
vostre fill ab gran coratge
vos muntà al cel pregon;
on sots tots temps coronada
regina perpetual
*Ave Maria gracia plena
Dominus tecum Virgo serena*

Tots donques, nos esforcem
 en aquesta present vida
 que peccats fora gitem
 de nostr'ànima mesquina;
 e vos, dolçe Verge pia,
 vullats nos ho empetrar.
Ave Maria gracia plena
Dominus tecum Virgo serena

Ben lontano da singolarità formali è invece l'altro componimento in volgare della silloge, *Inperayritz de la ciudad ioyosa*, scritto nella *koinè* della poesia lirica, il cosiddetto *llemosí* (Aramon i Serra 1997:95). La *mise en texte* del manoscritto non lascia dubbi sulla conformazione metrica del testo verbale, anch'esso edito criticamente da Aramon i Serra (1997:108–110 e 121–124) e Spaggiari (1977:293–296). Si tratta di una canzone costituita da sei strofe in *coblas doblas* di otto *décasyllabes* suddivisibili in due sezioni, con schema metrico 10 a'ba'b ba'a'b, secondo la tipologia largamente maggioritaria nel repertorio lirico catalano, oltre che provenzale e francese. Le strofe sono seguite da due congedi di quattro versi ciascuno, che riproducono regolarmente le rime della seconda sezione dell'ultima coppia di strofe e che si può presumere venissero cantati sulla musica associata alla seconda sezione della strofe.

Il *cantus* appare suddiviso secondo il seguente schema: ABCD ECEC'. Si ha cioè una melodia continua in corrispondenza dei primi quattro versi, mentre la melodia dei successivi quattro prevede la duplice ripetizione di una delle linee melodiche della prima parte. La melodia C viene impiegata nella prima sezione con una cadenza sospensiva (*ouvert*) e viene riproposta nella seconda sezione prima identica, poi, alla fine, con una cadenza conclusiva (*clos*).⁵⁸ Ne riporto la prima strofe nell'edizione di Barbara Spaggiari (1977:294), aggiungendo lo schema della strofe musicale:

schema musicale

Inperayritz de la ciudad joyosa
 de Paradís ab tot gaug eternal,
 neta de crims, de virtutz <a>hundosa,
 mayres de Dieu per obra divinal.
 Verges plasen ab fas angelical,
 axí com sotz a Dieu molt graciosa,
 plaça-us estar als fizels piadosa,
 preyan per los al rey celestial.

A
 B
 C
 D
 E
 C
 E
 C'

La disposizione delle due voci sotto il testo (il *cantus* è stato trascritto in corrispondenza della prima strofe, il *tenor* in corrispondenza della seconda strofe) lascia pensare che nell'esecuzione la prima strofe venisse

58. Tengo conto dell'edizione di Anglès (1975–1976, I:660–661). Gómez Muntané (1990: 100–103) propone una trascrizione che conferisce al componimento la conformazione del *virelai*.

cantata contemporaneamente alla seconda e che la stessa tecnica esecutiva venisse adottata anche per le successive coppie di strofe. Va tuttavia registrata in proposito l'obiezione di Anglès, che è propenso a scartare questa soluzione esecutiva, dal momento che nell'unico genere polifonico politestuale, il mottetto, le voci intonano testi diversi in contemporanea, ma mai porzioni dello stesso testo.⁵⁹

Il solo *cantus* di *Inperayritz* si trova, in una versione meno elaborata, dopo il *triplum* del mottetto *Colla iugo subdere/Bona condit cetera/Libera me, Domine* di Philippe de Vitry, esempio del massimo grado di aulicità raggiunto dall'*ars nova*, in un foglio appartenuto ad un codice musicale del XIV secolo (il foglio, conservato nell'Archivio storico diocesano di Tarragona senza segnatura, era stato incollato su una delle tavole della legatura di un manoscritto oggi non più identificabile). Secondo Anglès (1975–1976, I:635–636), il codice sarebbe stato compilato nella prima metà del secolo, mentre secondo Gómez Muntané (1990:52) risalirebbe all'epoca di Giovanni I (1387–1396). La testimonianza sembra comunque attestare che la canzone con la sua intonazione è stata composta prima della sua trascrizione nel *Llibre Vermell*, avvenuta tra il 1396 e il 1399 (*ibid.*, 17–18). Al di là della datazione, appare importante rilevare come la contiguità con il mottetto di Philippe de Vitry nel manoscritto conservato a Tarragona conferisca a *Inperayritz* uno statuto di composizione polifonica d'arte, di stile elevato, ma soprattutto confermi la sua appartenenza ad una tradizione poetica e musicale catalana a stretto contatto con i prodotti dell'*ars nova* francese. L'influenza dell'*ars nova* francese, e in particolare dell'opera del suo più autorevole esponente, Guillaume de Machaut, sulla cultura letteraria e musicale catalana a cominciare almeno dagli ultimi decenni del Trecento è stata del resto da tempo riconosciuta,⁶⁰ anche sulla scorta di espliciti documenti, come la lettera datata 4 gennaio 1380 con la quale l'infante Giovanni accompagnava l'invio a suo fratello Martino di un "rondell notat ab sa tenor e contratenor e ab son cant", composto in collaborazione con i *xantres*, con preghiera di eseguirlo e diffonderlo.⁶¹ E nuove acquisizioni e fondate ipotesi che riguardano l'influenza di Machaut sulla lirica catalana *ante* Ausiàs March e la presenza di un "libre appellat Mechaut" presso la regina Violante, moglie di Giovanni I, a cavallo

59. Anglès 1975–1976, I:648: "Se trata de una *Canción a dos voces vocales*. [...] El caso es muy diverso de aquel otro de los motetes medievales; en ellos quando cada voz superior cantaba un texto diverso, cantaba una poesía completa la voz segunda, dicha motete, y otro texto completo el triplum, o sea la voz tercera superior. Ello demuestra, pues, cómo en nuestra composición de Montserrat, donde no se ejecutaba más que una sola poesía, con coplas que tenían su propio sentido cada una, es evidente que al ejecutarla a dos voces, se cantaba sólo una copla cada vez".

60. Si veda in proposito Marfany Simó 2009, che dimostra un'adeguata attenzione agli aspetti musicali.

61. Su cui si veda da ultimo Alberni 2010:322. Sulla vita musicale della casa aragonese tra XIV e XV secolo, cfr. Gómez Muntané 1984.

degli ultimi due decenni del Trecento, vanno profilandosi nei più recenti studi sull'argomento.⁶²

Guardando alla più antica poesia religiosa anonima di tradizione catalana,⁶³ l'unico testo che può essere accostato a *Inperayritz* per la conformazione metrica è il pregevole pianto mariano in forma di canzone *De gran dolor cruzel ab mortal pena* (RAO 0,35), che dimostra il reimpiego della tecnica trobadorica e una predilezione per la poesia di Raimbaut d'Aurenga e della sua cerchia (Spaggiari 1977:170–171). *De gran dolor* è anch'esso costituito da strofe di *décasyllabes* suddivise in due sezioni (con schema 10 a'b'b'a' a'ccd'), la cui struttura (Frank 1953–1957, 1:93, num. 502) è riutilizzata da Guilhem Bru per un componimento di argomento religioso e, con differente distribuzione delle cadenze, da diversi altri autori di scuola tolosana.⁶⁴ Sebbene lo stile sia ben lontano dal *trobar ric* dei trovatori imitato nel pianto mariano, le caratteristiche formali permettono comunque di collocare il testo di *Inperayritz* nel solco della produzione catalana di registro aulico, d'ascendenza trobadorica e d'influenza tolosana, di cui potrebbe rappresentare l'unica testimonianza provvista d'intonazione, l'unico concreto esempio del perdurare di una prassi esecutiva musicale, almeno occasionale, fino alle soglie del punto di non ritorno rappresentato dalla poesia di Ausiàs March.

Torno, per concludere, alla *dansa Guays e jausents xanti per fin'amor* del canzoniere di Ripoll che ho citato all'inizio. Non ci è dato sapere se essa sia stata mai intonata, ma la sua cantabilità, il suo alto potenziale musicale, già insito nella struttura formale, può dirsi esaltato nell'ultima strofe, che sviluppa l'idea del canto presentata già nell'incipit:

Soven sospir
ab gran desir de veser sa figura,
que-m fay languir
un mays remir son laus e la Scriptura;
mas revenir me fay per sa valor
un soptil xant ab gaya melodia,
me cofisan, car ila 's dolç'e pia,
qu'en paradís me fassa son xantor.

In sintonia con il motivo dell'*amor de lonh*, centrale nel codice della poesia cortese, il soggetto del componimento, che nel congedo si firma *fra Hugo prior*, si rappresenta come un *xantor* che sospira in preda al desiderio di vedere l'amata, identificata nella Vergine. Dalla seconda *mudança* della

dansa in poi (vv. 28–34) si profila tuttavia un'immagine insolita. La voce dell'amante si è in un primo momento illanguidita, ma non del tutto perspicua risulta la ragione del *languir*, che deriverebbe dal confronto con una non meglio definita 'lode' della Vergine (*son laus*) e con la Bibbia (*Scriptura*). Il testo diventa tuttavia più chiaro se si interpreta l'aggettivo possessivo *son* abbinato a *laus* come genitivo soggettivo parallelo al successivo *sa* abbinato a *valor*, se si intende cioè che la Vergine sia il soggetto e non l'oggetto dell'azione di laudare. Potremmo essere allora di fronte ad un richiamo al *Magnificat*, quotidianamente cantato nei vesperi della Liturgia delle Ore, cantico di lode a Dio che nel Vangelo di Luca (*la Scriptura*) Maria pronuncia al cospetto di Elisabetta e che già nei primi versetti esprime la fiducia nell'*humilitas* come sicura via alla redenzione (*Lc* 146–55 “[...] quia respexit *humilitatem* ancillae suae, ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes [...]”). Sembrano confermarlo, oltre al riferimento alla *Scriptura*, i versi successivi, in cui la fiducia dell'autore nel valore della Vergine (*sa valor*), gli restituisce il vigore necessario a produrre nuovamente un canto raffinato con una melodia gioiosa (*un soptil xant ab gaya melodia*).

L'allusione al *Magnificat*, se di questo si tratta, diventa allora funzionale a ribadire l'assunto fondamentale della *dansa* di *fra Hugo*, e cioè la fiducia che la propria dedizione (*humilitas*), una dedizione di stampo feudale, come sottolinea Lola Badia nel commento all'edizione (1983b:83–84 e 235, n. al v. 18), sia di per sé garanzia di salvezza.

Non si avverte nessuna incompatibilità tra il desiderio e la sua realizzazione, nessuna tensione, nessun senso di inadeguatezza. Si colgono invece in sottofondo i capisaldi di un *gai saber* condiviso e rassicurante, amplificato da una *gaya melodia*, che ripropone i valori dell'ideologia cortese alla luce della dottrina mariana. Lo dimostra anche la costruzione del testo (serie di lodi e richiesta finale di pietà), comune a *Inperayritz* e a un'ampia porzione della lirica mariana medievale, parte integrante di un sentimento corale cementato dalla musica.

Niente a che vedere con la danza fuori tempo del danzatore sfiduciato, solitario, incapace di sentire la *mudança*, descritto da Ausiàs March nella piena consapevolezza dell'anacronismo di *cobles*, *danses* e *lais*, della loro inefficacia a rimuovere le contraddizioni dell'uomo, che andrebbero semmai riconosciute e affrontate; nella piena consapevolezza dell'illusorietà di quell'ultimo canto.

Sigle

BdT	<i>Bibliographie der Troubadours</i> (Pillet 1933)
IBAT	<i>Indice bibliografico degli autori e dei testi</i> (Antonelli 1984:377–420)
RAO	<i>Repertori mètric de la poesia catalana medieval</i> (Parramon 1992)
RS	<i>Bibliographie des alfranzösischen Lieder</i> (Spanke 1956)

62. Mi riferisco ad Alborni 2012, da leggersi con Lagomarsini 2012 e Zinellin (in stampa).

63. Se ne veda l'edizione complessiva in Spaggiari (1977) che annovera sedici componimenti, a cui si possono aggiungere i nuovi ritrovamenti di cui alla nota 6.

64. Spaggiari 1977:168. Il componimento di Guilhem Bru, incipit *Deus, que m'az fayt a la tienua parvensa*, è il num. 501,1 del repertorio di Zufferey (1981:24).

Opere citate

- ALBERNI, ANNA. 2010. "Guillaume de Machaut en la tradició catalana dels segles XIV-XV: la suite d'esparses del cançoner VeAg". In *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, edd. Anna Alberni, Lola Badia e Lluís Cabré, 317-347. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum—Publicacions URV.
- . 2011. "L'última cançó dels trobadors a Catalunya: el cançoner Vega-Aguiló i la tradició manuscrita llenguadociana". In *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale. Atti del Convegno internazionale di Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009*, ed. Lino Leonardi, 109-152. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- . 2012. "El Roman de Cardenois i l'empremta de Guillaume de Machaut en la poesia catalana medieval". *Romania* 130:74-108.
- ANGLÈS, HIGINI. 1935. *La música a Catalunya: fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans i Biblioteca de Catalunya. Rist. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, amb la col·laboració de la Universitat autònoma de Barcelona, 1988.
- , ed. 1943. *La musica de las cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*, II. *Transcripción musical*. Barcelona: Diputación provincial de Barcelona, Biblioteca Central.
- . 1975-1976. "El *Llibre Vermell* de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV". In *Scripta musicologica*, ed. Ioseph López-Calo, 1:621-661. Roma: Edizioni di storia e letteratura. Precedentemente pubblicato in *Anuario Musical* 10 (1955):45-78.
- ANTONELLI, ROBERTO. 1984. *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- . 2008. *I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, I: *Giacomo da Lentini*. Milano: Mondadori.
- APPEL, CARL, ed. 1920. *Der Trobador Cadenet*. Halle: Niemeyer.
- ARAMON I SERRA, RAMON. 1997. "Els cants en vulgar del *Llibre Vermell* de Montserrat. Assaig d'edició crítica". In *Estudis de llengua i literatura*, I:79-130. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Precedentemente pubblicato in *Analecta Montserratensia* 10 (1964):9-54.
- ARCHER, ROBERT, e ISABEL DE RIQUER, eds. 1998. *Contra las mujeres. Poemas medievales de rechazo y vituperio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- ASPERTI, STEFANO, ed. 1990. "Un goig trecentesco inedito". *Romanica Vulgaria, Quaderni* 12 *Studi catalani e provenzali* 88:67-112.
- . 1995. *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*. Ravenna: Longo.
- . 1999. "I trovatori e la corona d'Aragona. Riflessioni per una cronologia di riferimento". *Mot so raso* 1:12-31. Versione rivista e ampliata in *RIALC* (<http://www.rialc.unina.it/bollettino/base/corona.htm>), da cui si cita.
- . 2006. "Generi poetici di Cerverí de Girona". In *Trobadors a la Península Ibèrica. Homenaje al Dr. Martí de Riquer*, edd. V. Beltran, M. Simó i E. Roig, 29-72. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- AVALLE, D'ARCO SILVIO. 1977. *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*. Milano & Napoli: Ricciardi.
- . 1982-1987. "*Secundum speculationem rationemve* (il *Ladus Danielis* di Beauvais)". *Helikon* 22-27:3-59.
- . 1988. "Schemi binari e schemi ternari". *Strumenti critici* 58:335-366.
- , ed. 1992. *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO). Milano & Napoli: Ricciardi.

- AVENOZA, GEMMA, ed. 2001. "Ai espiga novela!. Estudi i edició d'una pastorel·la catalana del s. XIV". In *Studia in honorem Germán Orduna*, ed. Jose Luis Moure e Leonardo Funes, 53-71. Alcalá: Univeridad de Alcalá.
- . 2003a. "La dansa. Corpus d'un genre lyrique roman". *Revue des Langues Romanes* 107:89-129.
- . 2003b. "La dansa. Introducció a la tipologia de un género románico". In *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena In memoriam Manuel Alvar*, ed. J. L. Serrano Reyes, 2:89-105. Baena: Ayuntamiento de Baena.
- . 2004. ". . . donna de bon ayre, Bon esforç mal astre venç, Na dolça res, be m'és greu". In *RIALC* (www.rialc.unina.it), *Indice degli autori: Obis. Anonimi aggiunti* (*Incipitario degli anonimi aggiunti al RAO*).
- BADIA, LOLA, ed. 1983. *Poesia catalana del s. XIV. Edició i estudi del Cançoner de Ripoll*. Barcelona: Quaderns Crema.
- . 1993. "Notes per a la interpretació del poema I, Així com cell qui-n lo somni-s delita". In *Tradicció i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, 167-180. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. València & Barcelona: Institut de Filologia Valenciana.
- BADIA I MARGARIT, ANTONI. 1951. *Gramàtica històrica catalana*. Barcelona: Editorial Noguer. Trad. cat. València: Tres i Quatre, 1994.
- BILLY, DOMINIQUE. 1989. *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*. Montpellier: Section française de l'association internationale d'études occitanes.
- . 2010. "L'hybridation générique dans l'œuvre de Cerverí de Girona". *Méthode* 17 *Les genres au Moyen Âge: la question de l'hétérogénéité*:25-37.
- BOND, GERALD. 1985. "The Last Unpublished Troubadour Songs". *Speculum* 60:827-849.
- BRUGNOLO, FURIO. 1995. "Eu ò la plu fina druderia. Nuovi orientamenti sulla lirica italiana settentrionale del Duecento". *Romanische Forschungen* 197:22-52. Ora in *Meandri. Studi sulla lirica veneta e italiana settentrionale nel Due-Trecento*, 44-85. Padova: Antenore, 2010.
- . 1996. "Breve viaggio nell'alessandrino italiano". *Antico Moderno* 2:257-283.
- . 2010. "Lirica italiana settentrionale delle Origini: note sui più antichi testi". In *Meandri. Studi sulla lirica veneta e italiana settentrionale nel Due-Trecento*, 5-43. Padova: Antenore.
- BRUNETTI, GIUSEPPINA. 2000. *Il frammento inedito [R]esplendente stella de albur di Giacchino Pugliese e la poesia italiana delle origini*. Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, 304. Tübingen: Niemeyer.
- . ed. 2008. *Giacchino Pugliese. In I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, II: *Poeti della corte di Federico II*, dir. Costanzo Di Girolamo, 557-642. Milano: Mondadori.
- CABRÉ, LLUÍS. 1987. "El conreu del lai líric a la literatura catalana medieval". *Llengua & Literatura* 2:67-132.
- CABRÉ, LLUÍS E JAUME TORRÓ. 1995. "Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario: la poesia d'Ausiàs March i la tradició petrarquista". *Cultura neolatina* 55:117-136.
- CABRÉ, MIRIAM. 2011. *Cerverí de Girona, un trobador al servei de Pere el Gran*. Barcelona: Universitat de Barcelona; Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- CALEDA, CORRADO, ed. 2008. *Ruggerone da Palermo*. In *I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, II: *Poeti della corte di Federico II*, dir. Costanzo Di Girolamo, 495-512. Milano: Mondadori.

- CANETTIERI, PAOLO. 2011. "Appunti per la classificazione dei generi trobadorici". *Cognitive Philology* 4. <http://padis2.uniroma1.it:81/ojs/index.php/cogphil/index>.
- CAPALDO, MIRIAM. 2010. *La strofe zagalesca nella lirica romanza delle Origini*. Tesi di dottorato, Università di Siena.
- COMES, ANNALISA, ed. 2008. *Rinaldo d'Aquino*. In *I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, II: *Poeti della corte di Federico II*, dir. Costanzo Di Girolamo, 137–232. Milano: Mondadori.
- CONTINI, GIANFRANCO, ed. 1960. *Poeti del Duecento*. 2 voll. Milano & Napoli: Ricciardi.
- COROMINES, JOAN, ed. 1988. *Cerverí de Girona, Lírica, I-II*. Barcelona: Curial.
- DI GIROLAMO, COSTANZO, ed. 1998. *Ausiàs March, Pagine del canzoniere*. Biblioteca medievale. Milano & Trento: Luni Editrice.
- . 2003. "La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans". *Revue des langues romanes* 107:41–74.
- , dir. 2008. *I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, II: *Poeti della corte di Federico II*. Milano: Mondadori.
- DOSS-QUINBY, EGLAL, e SAMUEL N. ROSENBERG, eds. 2006. *The Old French Ballette*. Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 308. Music editions and commentary by Elizabeth Aubrey. Publications romanes et françaises, 239. Genève: Droz.
- DÜRRER, MARTIN. 1996. *Allitalienische Laudenmelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*. Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft, 3. 2 voll. New York: Bärenreiter.
- FEDI, BEATRICE. 1997. "La prima redazione in prosa delle *Leys d'amors*: edizione critica delle due prime parti secondo i mss. *T* (Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500.007) e *B* (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, S. Cugat del Vallés 13)". Tesi di dottorato, Università di Firenze.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, ISMAEL. 1979. *Las canciones dels trobadors, amb una revisada alemanda, anglesa, castelhana e francesa*. Melodias publicadas per Ismael Fernández de la Cuesta, tèxtes establits per Robert Lafont. Toulouse: Institut d'estudis occitans.
- FERREIRA, MANUEL PEDRO. 2000. "Andalusian Music and the *Cantigas de Santa Maria*". In *Cobras e Son: Papers on the Text, Music, and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*, ed. Stephen Parkinson, 7–19. Oxford: Legenda.
- . 2004. "Rondeau and virelai: The Music of Andalus and the *Cantigas de Santa Maria*". *Plainsong and Medieval Music* 13:127–140.
- FRANK, ISTVÁN. 1953–1957. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, I (1953): Introduction et répertoire; II (1957): Répertoire (suite) et index bibliographique. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 302 e 308. Paris: Champion.
- GAUCHAT, LOUIS. 1893. "Les poésies provençales conservées par des chansonniers français". *Romania* 22:364–404.
- GENNRICH, FRIEDRICH, ed. 1958. *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, I: *Kritische Ausgabe der Melodien*. Summa musicae mediæ aevi, 3. Darmstadt: [presso l'autore].
- GÓMEZ MARTÍN, FRANCESC J. e JOSEP PUJOL, eds. 2008. *Per haver d'amor vida*. *Antologia comentada*. Biblioteca Barcino, 3. Barcelona: Barcino.
- GÓMEZ MUNTANÉ, MARICARMEN. 1984. "Musique et musiciens dans les Chapelles de la maison royale d'Aragon (1336–1413)". *Musica Disciplina* 38:67–86.
- . 1990. *El Llibre Vermell de Montserrat: cantos y danzas*. Barcelona: Los libros de la Frontera. Ed. in catalano: *El Llibre Vermell de Montserrat: cantos i danses*, s. XIV. Barcelona: Els llibres de la Frontera, 2000.
- . 1998. *La música medieval*. Barcelona: Dopesa.
- . 2009. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, I: *De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- GRAPÉ, ORLAND. 2001. Edizioni di Obis: . . . *la Verge molt singular*. "Al marge dels cançoners. I: Alguns textos poètics catalans inèdits o poc coneguts". In *Canzonieri ibèrics. Atti del colloquio di Padova-Venezia, 25–27 maggio 2000*, edd. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Perez Pasqual, 219–265. A Coruña: Toxosoutos.
- JEANROY, ALFRED. 1941. "La poésie provençale dans le Sud-ouest de la France et en Catalogne du début au milieu du XIV^e siècle". In *Histoire littéraire de la France*, 38:1–138. Paris: Imprimerie Nationale.
- LACOMARSINI, CLAUDIO. 2012. "Il Roman de Cardeinois e la tradizione manoscritta di Guillaume de Machaut". *Romania* 130:109–133.
- LANNUTTI, MARIA SOFIA. 1996. "Versificazione francese irregolare tra testo verbale e testo musicale". In *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, a cura di Lino Leonardi e Sandro Orlando, 185–215. Milano & Napoli: Ricciardi.
- . 1999. "Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle origini". In *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di Donatella Righini, 145–169. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- . 2000. "Ars e scientia, actio e passio. Per l'interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*". *Studi medievali* 41:1–38.
- . 2005. "Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)". In *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica. Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004*, a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locato, 157–197. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- . 2009. "Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza". In *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (S.I.F.R.)*, Padova-Strà, 27 settembre-1 ottobre 2006, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, 337–362. Padova: Unipress.
- LARSON, PÅR. 2007. "Ço es amors e altre possibili tracce italiane in poesia occitanica del secolo XIII". In *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni e Sergio Vatteroni, 1:777–803. Pisa: Pacini Editore.
- LAZZERINI, LUCIA. 2001. *Letteratura medievale in lingua d'oc*. Modena: Mucchi.
- LEONARDI, LINO, ed. 2000. *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, I: *Il Canzoniere Vaticano (Vat. lat. 3793)*. Riproduzione fotografica. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- MARFANY SIMÓ, Marta. 2009. "Balades, lais i rondells francesos en la literatura catalana del segle XV". *Mot so razo* 8:16–26.
- MARSHALL, J. H. 1972. *The "Razos de trobar" of Raimon Vidal and Associated Texts*. London: Oxford University Press.
- . 1980. "Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours". *Romania* 101:289–335.
- . 1982. Recensione di Manfred Raupach e Margret Raupach, *Fransözierte Trobadoryrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften* (Tübingen: Niemeyer, 1979). *RPh* 26:83–93.
- MENICCHETTI, ALDO. 2012. "Una ballata di Bonagiunta: *Tal è la fiamma e 'l foco*". In *Lentusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, edd. Isabella Becherucci, Simone Giusti e Natascia Tonelli, 459–465. Lecce: Pensa MultiMedia.
- METTMAN, WALTER, ed. 1986–1989. Alfonso el Sabio, *Cantigas de Santa María*. 3 voll. Madrid: Castalia.
- MORENO, PAOLA, ed. 1999. "Intavulare". *Tables de chansonniers romans*, II: *Chansonniers français*. 3. C. Bern, Burgerbibliothek 389. Geneva: Droz.

- ORLANDO, SANDRO, ed. 2005. *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*. Collezione di opere inedite o rare, 161. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- PAGÈS, AMÉDÉE. 1925. *Commentaire des poésies d'Auzias March*. Paris: Champion.
- . 1936. "La dansa provençale et les goigs en Catalogne". In *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, 1:201–224, 3 voll. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- PARRAMON I BLASCO, Jordi. 1992. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*. Barcelona: Curial.
- PILLET, ALFRED. 1933. *Bibliographie der Troubadours*. Ed. Henry Carstens. Schriften der Königsberger gelehrten Gesellschaft. Sonderreihe, 3. Halle: Niemeyer.
- PUJOL I CANELLES, Miquel, ed. 2001. *Poesia occitano-catalana de Castelló d'Empúries*. Figure: Institut d'Estudis Empordanesos.
- RADAELLI, ANNA, ed. 2004. *Dansas provençals del XIII seculo. Appunti sul genere ed edizione critica*. Firenze: Alinea.
- Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana (RIALC)*. www.rialc.unina.it [ultimo accesso 26.05.2012].
- RICKETTS, PETER, ed. 1964. *Les Poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- . 1986. "Le troubadour Palais: édition critique, traduction et commentaire". In *Studia Occitania in memoriam Paul Remy*, ed. Hans-Erich Keller, 1:227–240, 2 voll. Kalamazoo: Medieval Institute.
- RIQUER, ISABEL DE. 2001. "La desdansa de Sant Joan de les Abadesses. Edition philologique et musicale". In *Convergences medievales, épopée, lyrique, roman: Mélanges offerts à Madeleine Tjssens*, edd. Nadine Henrard, Paola Moreno, Martine Thiry-Stassin, 389–401. Bruxelles: De Boeck Université.
- RIQUER, ISABEL DE, ed., con la colaboración de MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ. 2003. *Las canciones de Sant Joan de les Abadesses. Estudio y edición filológica y musical*. Barcelona: Reial Academia de Bones Lletres.
- RIQUER, MARTÍN DE. 1950. "Contribución al estudio de los poetas catalanes que concuerrieron en las justas de Tolosa". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 26:300–308.
- RIVIÈRE, JEAN-CLAUDE, ed. 1974. *Pastourelles, I: Introduction à l'étude formelle des pastourelles anonymes françaises des XII^e et XIII^e siècles. Textes du chansonnier d'Oxford*. Textes littéraires français, 213. Genève: Droz.
- ROMEU I FIGUERAS, JOSEP, ed. 2000. "Flor de lir, verge Maria (RAO 0,58)". In *Corpus d'antiga poesia popular*. Barcelona: Barcino.
- SCARPATI, ORIANA. 2008. "La canzone anonima *Axi cant es en muntanya deserta* e il Conciatori del Gai Saber". In *La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni. Associazione italiana di studi catalani. Atti del IX Congresso internazionale di Venezia, 14–16 febbraio 2008*. <http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/Scarpati.pdf>
- SCHULZE, JOACHIM. 2002. "Eine bisher ubersiehene sizilianische Kanzone mit Melodie in Katalonien". *Zeitschrift für romanische Philologie* 118:430–440.
- SPAGGIARI, BARBARA. 1977. "La Poesia religiosa anonima catalana o occitanica". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. III *Classe di Lettere e Filosofia* VII:117–350.
- SPAMPINATO, MARGHERITA. 2008. "Cielo d'Alcamo". In *I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, II: *Poeti della corte di Federico II*, dir. Costanzo Di Girolamo, 513–556. Milano: Mondadori.
- SPANKE, HANS. 1955. *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von H. Spanke*. Leiden: Brill.
- . 1983. *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*. Hildesheim, Zurich & New York: G. Olms.

- SPECIALE, NICOLÒ. 1791. *Historia Sicula, I*. In *Bibliotheca scriptorum qui res in Sicilia gestas sub Aragonum imperio retulerunt*, ed. R. Gregorio. Panormi: ex Regio Typographeo.
- SQUILLACIOTTI, PAOLO, ed. 1999. *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*. Biblioteca degli studi mediolatini e volgari. Pisa: Pacini.
- STRINNA, GIOVANNI. 2006. "Il Contrasto della Zerbitana e la satira del dialetto marinaro campano". *La Parola del Testo* 10:119–152.
- TYSSENS, MADELEINE, ed. 2007. *Intavulare: Tables de chansonniers romans. II: Chansonniers français 5, U (Paris, BNF fr. 20050)*. Documenta et instrumenta, 5. Liège: Université de Liège.
- VATTERONI, SERGIO, ed. 1990. "Peire Cardenal e l'estribot nella poesia provençale". *Medioevo romanzo* 15:61–90.
- . 1993. "Le poesie di Peire Cardenal (II)". *Studi mediolatini e volgari* 34:105–218.
- VELA, CLAUDIO. 2005. "Nuovi versi d'amore delle Origini con notazione musicale in un frammento piacentino". In *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica. Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004*, a cura di Maria Sofia Lannuti e Massimiliano Locanto, 3–29. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- ZAGGIA, MASSIMO. 1985. [Edizione critica e commento delle liriche mantovane duecentesche.] In *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, ed. Giancarlo Schizzerotto, 47–61. Mantova: Publi-Paolini.
- ZAMUNER, ILARIA, ed. 2003. *Intavulare: Tavole di canzonieri romanzati, I: Canzonieri provençali. 3: Venezia, Biblioteca nazionale marciana V (Str. App. 11 = 278)*. Modena: Mucchi.
- ZINELLI, FABIO. In stampa. "Il Roman de Cardenois, Guillaume de Machaut e Oton de Grandson tra Francia del sud e Catalogna". *Romania*.
- ZUFFEREY, FRANÇOIS. 1981. *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*. Publications romanes et françaises 159. Genève: Droz.
- ZUMTHOR, PAUL. 1970. "La chanson de Bele Aigentine". In *Mélanges de linguistique, de philologie et de littérature offerts à Monsieur Albert Henry*, 325–337. Travaux de Linguistique et de Littérature publiés par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l'Université de Strasbourg, VIII. Paris: Klincksieck.

Appendice⁶⁵1. *S'anc vos ame* (BdT 461,215c; RAO 0,125)

Edizioni	Anglès 1935:406 (solo la prima strofe); Gennrich 1958:229 (solo la prima strofe); Fernández de la Cuesta 1979:809; Bond 1985:839–842; Gómez Muntané 1998:80; Archer e I. de Riquer 1998:59–60 (solo il testo verbale); I. de Riquer e Gómez Muntané 2001:389–402; I. de Riquer e Gómez Muntané 2003:38–43 (testo) e 76–77 (musica); Gómez Muntané 2009:158.
Schema metrico	10 xx / aaax; <i>cablas singulares</i> ; Frank 44: 3; RAO 15: 1
Schema melodico	AA ¹ / BB [AA ¹]
Modo	<i>tritus plagalis</i> (chiave di FA sulla seconda linea)

65. Si sciolgono i compendi, si distingue tra *u e v e* tra *i e j*. Il carattere corsivo indica le congetture corrispondenti alle porzioni di testo non più leggibili, mentre le altre integrazioni congetturali si trovano tra [].

S'anc vos a - me, e - ra us vau de - sa - man,
 e ai ra - zo, que no-i trob mas en - jan.
 En - jan i trob per mi - tad ve - ra - men,
 per q'eu no-us deg te - ner ne - gun co - ven:
 vos [a] - vetz fait lo ma - jor fa - li - men
 q'anc a - mi - ga fe - des vas son a - man.

2 S'anc vos ame, era-us vau desaman,
 e ai razo, que no-i trob mas enjan.

6 Enjan i trob per mitad veramen,
 per q'eu no-us deg tener negun coven:
 vos [a]vetz fait lo major falimen
 q'anc amiga fedes vas son aman.

10 Mas no-m tinjatz per vostre servidor,
 de vos mi part e vir mon cor ailor.
 S'anc m'en lausei, ara-n port a clamor,
 del vostre cor fals, lausenjer, truan.

14 Ja no-m tenretz mais en vostre poder,
 c'axi vos veg baxar e decader.
 En altr'ai mes mon sen e mon saber,
 joveneta qe non a pel ferran.

5. avetz] vet 8. ailor] ailo... 9. S'anc vos]... vos 10. cor] cors
 13. altr'ai] al... i

Traduzione

Se una volta vi ho amato, non vi amerò più,
 e ne ho motivo, visto che trovo solo inganno.

A dire il vero, ritengo di essere stato ingannato da parte vostra,
 pertanto mi reputo libero da ogni promessa:
 avete compiuto il più grande torto
 che mai un'amica fedele abbia compiuto nei confronti del proprio amante.

Non consideratemi più vostro servitore,
 mi separo da voi e rivolgo il mio cuore altrove.
 Se prima me ne sono vantato, ora ne faccio pubblica denuncia,
 del vostro cuore ipocrita, malevolo, ingannatore.

Non mi avrete più in vostro potere,
 perché ai miei occhi apparite tanto sminuita e svilita
 che ho riposto in un'altra il mio senno e la mia saggezza,
 una giovane donna che non ha i capelli grigi.

2. Amors, merce, no sia!! (RAO 0,12)

Edizioni

Anglès 1935:406 (solo la prima strofe); Gennrich 1958:
 223 (solo la prima strofe); Fernández de la Cuesta
 1979:728 (solo la prima strofe); Bond 1985:842-844; I.
 de Riquer e Gómez Muntané 2003:44-49 (testo) e 78-79
 (musica).

Schema metrico

I: 6^(l) + 6^a aaaa; II: 6^(l) + 6^a bbb; III: 6^(l) + 6^a cc; IV: 6^(l) +
 6^a dd;

RAO 72: 6

Schema melodico

A (= a + b) A (= a + b) A¹ (= a¹ + c) A² (= a¹ + b)

Modo

tetrardus plagalis (chiave di do sulla terza linea)

A - mors, mer - ce, no si - a!
 No ti a - ban - do - nis - ses!
 Qe lo meu cor de - si - re,
 nem-bran, me com - for - tas - ses.
 E no ne cre - de - ri - a
 qe t'a - mor me fal - sas - ses[s].
 ne a la vi - ta mi - a
 per al - tres me cam - jas - ses.

Amors, merce, no sia! No ti abandonasses!
 Qe lo meu cor desire, nembran, me confortasses.
 E no ne crederia qe t'amor me falsasse[s],
 ne a la vita mia per altres me camjasses.

Encar no-m desesper de la tu' amistate:
pro te poiria far falsa desleialtate
7 a l'amor q'eu te port, bela, plen d'umiltate?

9 E se-l temps no m'engana, qe viva longamente,
ben serai for d'afan, de pen'e de turmente.

11 Deus, laxa lo-m veder! Buca [pren] un bel riso,
e es fors de peril [e] vauc en paradiso.

2. nembran] nembrando; confortasses] . . . tasses 3. falsasses] falsasse 4. me] m . . . 5. Encar] encara; nom] no me; desesper] desespere 6. falsa] fa . . . 7. plen] plena; umiltate] umiltate 8. temps] tempo 9. for d'afan] fo . . . fana 10. laxa] laxam; veder] vedere; Buca] a buca; pren] per; bel] belo 11. vauc en paradiso e es fors de perilo

Traduzione

Amore, pietà, non sia! Come vorrei che tu non desistessi!
Il mio cuore desidera, avendoti nella memoria, che tu mi conforti.
Non avrei mai creduto che potessi tradire l'amore che ti porto,
né che in vita mia mi potessi cambiare con altri.

Non dispero di poter essere ancora il tuo amante:
ti porterebbe vantaggio tradire slealmente
l'amore che ti porto, bella, con piena devozione?

E qualora il tempo non mi inganni, (in modo tale) che possa vivere a lungo,
sarò certo senza affanno, pena e tormento.

Dio, lasciamelo vedere! La bocca (di lei) diventa sorridente,
allora esco fuori pericolo e vado in paradiso.

3. Ar lausetz, lauset, lauset (BdT 421,27b; RAO 0,14)

<i>Edizioni</i>	Anglès 1935:406–407 (solo la prima strofe); Genrich 1958:231 (solo la prima strofe); Fernández de la Cuesta 1979:730 (solo la prima strofe); Bond 1985:844–848; I. de Riquer e Gómez Muntané 2003:49–72 (testo) e 80–81 (musica).
<i>Schema metrico</i>	7 ⁽¹⁾ + 7 ^x x / aaa 4x; Frank 79Ibis: 1; RAO36: 1; l'ultimastrofe ha un verso in meno; assonanzate le strofe III-V; ricorrenza della vocale tonica <i>o</i> in sede di rima o assonanza (strofe I, III, V, VI)
<i>Schema melodico</i>	A (= a + b) B (= c + c) B' (= c ¹ + c ²) B ² (= c ³ + c ⁴) A ¹ (= b')
<i>Modo</i>	<i>tetrardus autenticus</i> (chiave di DO sulla terza linea)

Ar lausetz, lauset, lauset li comandamen labbet!

4 “Bela, si vos eravatz moina de nostra maiso,
a profit de totz los moines vos pendriatz liurao;
mas vos non estaretz, bela, si totz jorns enversa no”,
zo dix l'abbet.

8 “Bela, si vos voliatz en nostr'orden remanir,
gras capos ne grosses oches no us poirian falir;
mas a vos covenra, bela, [ab] totz los monges a jazir
e ab l'abbet.

12 Qer nos em .iiij. vint moines tuit d'una religio,
e qan luns fa tort a l'altres ab grans verges nos baton;
mas vos no seretz batuda si de colps de cujlos no”,
zo dix l'abbet.

16 “Si vos ez .iiij.xx. moines, jo vulria [mas] de cen,
e serai ne fort irea si no us ren totz recreenz;
levarai vos la quintena: firetz tuitz ardiamen,
ab vostr'abet”.

20 “Bela, a nuit intraretz dinz en nostre dormitor,
de .liiij. moines vos en farem cobetor:
non ausirez sein ne clotxa, si de vits sejornatz no”,
zo dix l'abbet.

Aras n'intra nostr'amia ab los fraires el dormitor:
ja no n'exira la bela tro qe dessus e dejus
li don l'abbet!

1. Ar] ara 3. pendriatz] pendraitz 4. jorns] iorns fr 7. om. ab 9. religio] regilio 10. altres] alt . . . 13. om. mas 17. nuit intraretz] nui . . . traretz 19. ausirez] au . . . rez 21. amia] am . . .

Traduzione

Ora sia lode, lode, lode a ciò che l'abate dispone!

“Bella, se foste monaca del nostro monastero,
a vantaggio di tutti i monaci prendereste la vostra ragione;
ma non lo sarete, bella, se non sempre in posizione prona”,
questo disse l'abate.

"Bella, se voleste rimanere nel nostro ordine,
non vi potrebbero mancare grassi capponi e grosse oche;
ma dovrete, bella, giacere con tutti i monaci
e con l'abate.

In questo momento siamo ottanta monaci, tutti di uno stesso credo,
e quando l'uno fa torto agli altri lo battiamo con grandi bastoni;
ma voi non sarete battuta se non da colpi di coglioni",
questo disse l'abate.

"Se voi siete ottanta monaci, ne vorrei più di cento
e mi irriterei molto se non riuscissi a sfiancarvi tutti quanti;
drizzerò davanti a voi la quintana: colpirete tutti con ardimento insieme
al vostro abate".

"Bella, questa notte entrerete nel nostro dormitorio
e in cinquantaquattro monaci vi faremo da coperta:
non sentirete squillo né campana, ma solo battacchi ben riposati",
questo disse l'abate.

Ecco che la nostra amica entra con i frati nel dormitorio:
non ne uscirà, la bella, finché labate non gliene dà di sopra e di sotto!

4. . . . era-us preg (BdT 461,251b)

Edizioni

Fernández de la Cuesta 1979:804 (solo il ritornello); Bond
1985:848–849; I. de Riquer e Gómez Muntané 2003:73–74
(testo) e 82–83 (musica).

Schema metrico

10 yx / aa[a]x; Frank 44: 5

Schema melodico

AB / . . .

Modo

tritus plagalis? (chiave di FA sulla seconda linea?)

2 . . . era-us preg qe m'aujatz, bela mia,
q'altra no m platz, en cui ai m'entendensa.

. . . ten d bela . . . nuit e dia
en vos amar, c'am mais qe res qui sia!,
car gonfanon . . .

6 altras q'eu say de beutad sens falensa.

2. platz] platz mas vos

Traduzione

. . . ora vi prego di ascoltarmi, bella mia,
in cui ho riposto il mio amore, visto che non mi piace altra donna.
. . . bella, . . . sempre
nell'amare voi, che amo al di sopra di tutto,
perché il gonfalone . . .
altre che so (essere) belle senza inganno.

Documenti

(trascrizione a cura di Stefano Cingolani e Anna Spa)

[fol. 1r] [. . .]yantur inter Arnaldus de Castlar et Raimundus de Tilia, firmavit dictus Raimundus pro XX [solidos] melgurienses [. . .] Bernardus de Serrad et Petrus de Tilia, et fuit igitur d[. . .] signata ad villam de Regali die lune [. . .] minus [. . .]. Ad quam diem comparuit Arnaldus de Castlar cum iudice et advocato suo, [. . .]cta minime comparuit, et fuit dies [alia] [a]ssignata salva fatiga dicte diei, facta IIII [. . .]. Ad quem diem partes comparuerunt, et Arnaldus de [Castl]ar petiit fatigam predictae diei sibi adiudicari, [summ]am L denarios inter expensas suas et advocati et iudicis. Et iudex, habito respectu ad [ac]usacione premissa, condemnnavit ipsum Raimundum in XX denariis pro expensis fatige diei.

[. . .]nenti dictus Arnaldus de Castlaro cum denunciatum ei esset quod dictus Raimundus fuiss[et] conscius in [. . .] Andree de Carcases, voluit inquirere utrum dictorum esset notum, et petiit quod dictus Raimundus [. . .]une dicere veritatem; et iudex monuit ipsum Raimundum ut iuraret dicere veritatem. [. . .]cius in sua confessione sperante, dixit quod ipse et Andreas de [Rama] /Carcases\erant fideius[sore]s Petri de Ra[ma] in LXXXIII^{or} [solidos,] et cum carta Rivypulli cogent eos ad solutionem [ipsos] denarios, ipsi deliberaverunt quod concederent ad dictum Petrum quod ser[va]ret [e]os in [. . .]jes de predicta fideiussione. Et accesserunt ambo simul apud Palaçolum, et invenerunt [do]minum abbatem Sancti Iohannis, et Raimundum de Besora, et Raimundum de Medayla et dictum Petrum de [Rama,] et cum multum loqui fuissent cum dicto Petro, simul cum Raimundo de Besora, volentes inde [. . .], dictus Raimundus rogavit dictum Andream quod sequeretur ipsum apud Sanctum Felicem de Torilione [pro] quadam ballista quam ibi habebat, qui ad preces eius sequutus fuit eum. Et cum essent in via, Andreas dicebat quod multum longum iter videbatur sibi. Et super hoc accesserunt apud Sanctum [Ioh]a[nem], et recepit ballistam, et redierunt ipsa die apud Sanctum Quiricum. Et in reditu illo, [dixit] dictus Raimundus dicto Andree: "Libenter vellem [. . .] vendidisse cum quadam muliere quam scio". [. . .]er predicta die in adventu quam fecerunt de Sancto Felice apud Sanctum Quiricum in [loco] de Orug. Et mane surrexerunt et recesserunt inde, et statim, in itinere ad locum vocatum Rochabreniosa, venerunt retro post ipsos Petrus de Rama et Comela cum armis, [dix]erunt Andree, qui retro veniebat post ipsum Raimundum, quod captus erat; et ceperunt eum [et] dixerunt dicto Raimundo: "Ite vos viam vestram et recedatis". Et sic recessit ab eis et dimisit ipsum captum. Interrogatus si fuit conscius in ipsa capcione, respondit quod non.

[C]on[vo]catis testibus, Arnaldus de Castlar positus in hoc modum: hec ponit Arnaldus de Castlar quod ipse a die iovis mensis novembris presentis accessit personaliter apud Tiliam pro dicta vendicione affirmando vel capiendo. Caucione.

[...] quod venit dictum Raimundum subtuſ caſtrum de Serrad. Caucione.

[...] ibidem concessit coram ei [...] Andree de Carcases in capcione quod faciebant [...] Jomnes qui venderet ipsi [...], quod dixerat illud verbum in solaci atque ludi, nescit.

[fol. 1v] [*Testo lirico 1: Sanc vos ame*]
 [*Testo lirico 2: Amors, merce, no sia!*]
 [*Testo lirico 3: Ar lausetz, lauset, lauset!*]

[fol. 2r] [...] Arnaldus de Castlar [...] de Segonella et [...] assignata facta contra prima [...] dictus Arnaldus de [...] die literas informatiſ Rivippulli ipsa [...] de in causa licet esset requisitus [...] que mandavit habenda [...] vicario, et dictus Arnaldus [...] sibi [...] dicte [...] fatiga dici debeat in villam de Regali.

Causa [...] [Guillelmi] Augustini de Prouencha, firmavit Guillelmus Oliba pro V solidos et cogit fideiſſorem Arnaldum Auren[ge], et pro Guillelmo [Augustini] eidem modo Petro de Estegel, et statim fuit conquestus Guillelmus Olibe de ipso Guillelmo qui debet sibi de exov[ario] uxoris sue [...] oves retep[. .] Jentes, et I bestiam grossam et II pollos et III fla[ciatas?] et [...] Jedredes et toveys et [...] somacum, et II camisias, et II savenas, [...] concedere debet Guillelmo Augustinus, exep[ta] I camisia! et r[. .] Jvena. Item, fu[. .] de ipso de manso de Prato de Turicella qui pertinet uxori sue racione avi sui Ada[. .], unde petit quod trad[at] ipsu[m] sibi, vel donet et tradat ei illud quod inde habuit, scilicet IIII bestias grossas et XV oves et III [...] fla. Respondit Guillelmus Olibe quod [...] tempore nupcie /uxoris sue/, promisit Guillelmo Augustini quod faceret sibi diffinicionem mansi Augustani, tamen sub tali condicione quod [...] dedit sibi intelligere quod posset habere adhuc, ultra ipsam dotem, mansum de Turrucella. Negat Guillelmus Augustini dictam con[di]cionem, et dicit se minime teneri referenda de ipso manso, neque de illo quod inde habuit agere simile contra detentores de [ipsi] mansi.

Ponit Guillelmus Olibe quod mater Guillelmi Augustini promisit sibi quod adhuc haberet [m]ansum de Prato vel partem congruentem de hoc quod ipsa habuit inde, et fuit sibi promissum. Nescit dictus Guillelmus Augustini.

Dicimus sub pena C solidorum quod solvat Guillelmus Augustini [Guillelmo] Olibe I bestiam grossa et I flaciata (?), et residuum totum in festo Sancti Vincencii / [Andr]ee/. Item, dicimus quod donet Guillelmus Augustini eidem, racione p[er]cionis mansi de Prato, XXX solidos malgurienses sic: X solidos in festum [Sancte] Marie Augusti et XX solidos de Sancto Andrea [ad] I [an]num. Item, dicimus quod Guillelmus Olibe et Berengaria, ux[or] sua, per se et suos diffiniant et iurent omnem porcionem legitimam et hereditatem sibi pertinentem, vice paterna et materna vel alio modo, in manso et honore Augustino, et in ipso manso de Prato de Turrucella et in omnibus aliis locis utriusque. Item, dicimus quod Guillelmus Augustini diffiniant per se et suos in perpetuum illud casalem quod est inter domos utriusque, [et] Guillelmus Olibe don[et] Guillelmi Augustini, uxori sue et proyenie ex ambobus procreata d[om]os illas que sunt supra domus Guillelmi Augustini, [...] [condi]cione quod, si uxor Guillelmi Olibe deceserit sine infante, revertantur domos uterque illorum ut in presenti sunt.

[Testes] Petrus de Torrocella, Petrus de Astegel, Iacobus de Engilatz, Arnaldus Aurenga, Guillelmus Vives de Rippis.

[*Testo lirico 4: ... eraus preg!*]

[...] villa [...] Iohannes sine littera Arnaldi de Caldas donet [...] et querimonia boschi.

[fol. 2v] [...] [Arnaldus de] Carcases qui dix[it] [quod] [...] [Raimundum] de Talia in omnes [...] esset causa et renuent [...] esse [...] ta [...]]go dictus Raimundus dix[it] causa [...] predictas, [...]]er venda[...]] et ipse respondit quod minutos haberet qui [...]]peret. Item, addidit quod [...]]longa dixit quod renunceretur, et ipse Raimundus dixit causa [...]] predictas de [...]. [I]tem, addidit quod cum esset captus in castro de Besso[r]a vendet[. .], custodientes ipsum dicebant sibi ip[su]m: "O malastrug, mala venisti [...]] ipse qua venit terre vendidit ea". Nescit tamen utrum dictus Raimundus fecit istud vel non [...]] faciendi sibi malum vel bonum.

Arnallus de Torrente, iuratus, dixit se vidit et audivit quod Arnaldus de Castlar [fuit] prima die iovis mensis marci apud Tiliam causa affirmacioni vel capiendi ipsum Raimundum de [Tilia], et misit dictum testem et Udolgarium ad dictum Raimundum quod veniret apud eum, et iveret ad dictum [...]] et invenerunt ipsum ibi et adduxerunt eum coram Arnaldo de Castlar, et [...]] sibi [...]] fecerit ipsum venire ad se, et [...]] ipso petiit quod firmaret sibi [...]] ipse non placet faciam libenter, et firmavit, et causa pro[...]]it sibi quod reptatus erat [...]] racione Andree de Carcases, et ipse respondit quod non habebat [...]] ipsa et purgaret se cum predictum Bernardum [...]] et [...]] se dixisse in veritate /ipse Andree/ in itinere quod fecerat apud Sanctum Felicem ipse [...]] solvi [...]] vendere ipsam causam [...].

Udalgarium, iuratus, dixit se vidit et audivit idem quod Arnallus [...]] addidit [...]] dita [...]] one ipsius Raimundi non fuit bonum solacium sive ludum, quem [...].

[...] Arnaldus de Castlar et petiit et publicavit [...].

[...] petiit [...]] quod dictus Raimundus ex presumpcionibus [...]] [...]] ponatur questionibus ad vendendum [...]] [...]] voluit deliberare [...]] [...]] post [...]] cum esset [...]] [...]] in posse de [...]] [...]] ad pronunciamdum proxima die [...].