

MARIA SOFIA LANNUTTI

*Concordia discors.*

Le strutture formali della lirica catalana ante Ausiàs March

Una delle caratteristiche più evidenti del canzoniere di Ausiàs March è la sua uniformità metrica. Nella lunga lista al numero 94 del *Repertori d'autors i obres* (RAO) nel *Repertori mètric de la poesia catalana medieval* (RM), il ricorrere di uno stesso schema, l'ottava di *décasyllabes* su quattro rime incrociate (a b b a c d d c), si interrompe solo sporadicamente.<sup>1</sup> Lasciando da parte le canzoni in *rims estramps*, gli schemi che se ne discostano sono in realtà sue variazioni. In otto componimenti lo schema maggioritario viene munito di una *cauda* di due versi a rima baciata (RM 226:1-8), una volta è su tre rime anziché su quattro e con *cauda* di quattro versi a rime alternate (RM 167:1), un'altra volta è in *octosyllabes* (RM 219:419). In tre casi lo schema può dirsi condizionato da un interlocutore. Nella *demanda* al poeta Joan Moreno (RM 186:7), l'ottava è su tre rime incrociate e il *décasyllabe* è cesurato alla quinta come nel *verso de arte mayor* castigliano; nella *resposta* a Bernat Fenollar, l'ottava di *décasyllabes* è su tre rime prima alternate e poi incrociate (RM 100:3); nella *demanda* alla giovane poetessa valenzana Tecla Borja, nel solito schema su quattro rime incrociate il *décasyllabe* è sostituito da versi di otto e sette sillabe (RM 219:430).

RM 226:1-8	10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' / a b b a c d d c e e
RM 167:1	10 10' 10' 10 10 10' 10' 10 10' 10' / a b b a a c c a d e d e
RM 219:419	8 8 8 8 8 8 8 8 / a b b a c d d c
RM 186:7	10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' / a b b a b c c b
RM 100:3	10 10 10 10 10 10 10 10 / a b a b b c c b
RM 219:430	7' 7 7 7' 8 8 8 8 / a b b a c d d c

La rima incrociata è esclusa da Ausiàs March in due sole canzoni, *No quart avant ne membre lo passat* (RAO 94,62) e *Qui-m tornarà lo temps de ma dolor* (RAO 94,93), in cui all'ottava di *décasyllabes* è abbinato uno schema con quattro rime alternate (RM 131:1-2 – 10 10 10 10 10 10 10 10 / a b a b c d c d). Questo schema rimico è molto comune, anche nel repertorio catalano, ma se teniamo conto dello schema sillabico, che nel caso specifico è costituito da *décasyllabes* tutti maschili, la struttura strofica dei due componimenti di Ausiàs March trova corrispondenza

1. PARRAMON I BLASCO 1992, p. 295-297.

esclusivamente nella canzone *Un cors gentil m'a tant enamorat* di Jordi de Sant Jordi (RAO 164,18), profilando la possibilità di una ripresa intenzionale, che andrebbe attentamente vagliata. Mi limito qui a sottolineare che per *No guart avant ne membre lo passat*, l'ipotesi di una ripresa intenzionale è resa plausibile dalla comune adozione di strofe *capcaudades* con riuso di due rime, tecnica inconsueta nel *corpus* di Ausiàs March, che l'impiega in undici componimenti su 128 (RM 219:12, 19, 31, 37, 326, 333, 377, 384, 394, 408; 131:1), ma ben rappresentata in Jordi de Sant Jordi, che l'impiega in sei componimenti sui diciassette conosciuti (RM 131:3, 21-24, 53). E che tra terza e quarta strofe si avverte un'eco del contrasto su cui è incentrata *Un cors gentil m'a tant enamorat*, che viene riformulato in prospettiva straniata. Nella canzone di Jordi de Sant Jordi le parti in causa sono *cor*, *ulls* e *fin pensamen*, che risiedono nell'amante e sono il vero motivo della sua sofferenza, mentre l'amata è spettatrice chiamata a giudicare. Nella canzone di Ausiàs March, si mette in scena un altro contrasto, che può dirsi già risolto, tra la *raho* e il *voler*, quest'ultimo da intendersi come facoltà di cui l'amante si sente espropriato da un'amata non più spettatrice ma coprotagonista di una relazione carnale.

Jordi de Sant Jordi, *Un cors gentil m'a tant enamorat* (RAO 164,18), vv. 1-4 e 41-44 (*tornada*):

Un cors gentil m'a tant enamorat  
lo cor e·ls ulls e mon fin pensamen,  
que nit e jorn n'estan en gran debat  
qui l'amarà d'ells tres primeramen [...]

Na Ysabel, si mon be desirats,  
eu vos sopley declarets en tot cas  
qual de tots tres deu ser de vos amats,  
pus que·ls havets axí trets de compas.<sup>2</sup>

Ausiàs March, *No guart avant ne membre lo passat* (RAO 94,62), vv. 13-18:

Quant ma rahó féu contrast al voler,  
per aquell fon sobrada en la fi;  
d'ella senyal en mi no·s pot saber:  
voler vencé, rahó de mi fugí.

Mon pensament és en vós més qu'en mi,  
e mon delit per vós passa primer;  
jamés aquell ans que vós yo senti,  
ma voluntat a mi troba derrer.<sup>3</sup>

L'impostazione dei repertori metrici cartacei ci ha abituato a ragionare sulle strutture strofiche della poesia lirica a partire dagli schemi di rime. La forma di un componimento poetico è data però in effetti, prima che dallo schema rimico, dalla

2. Ed. FRATTA 2005, p. 141 e 143.

3. Ed. BOHIGAS 2005, p. 248 (LXXVIII).

struttura sillabica, dalla determinazione da un lato della tipologia e della combinazione dei versi, dall'altro della distribuzione delle cadenze, che è oltretutto decisiva per la tecnica della rima, per la scelta degli effetti prodotti dalle omofonie, e può essere funzionale al virtuosismo metrico, come nel caso dei *rims maridats*, impiegati specialmente da poeti contemporanei all'epoca di allestimento del canzoniere *Vega-Aguiló*, Joan Basset e Gabriel Ferrús, che richiedono strutture sillabiche con compresenza di cadenze maschili e femminili.<sup>4</sup> Nella produzione catalana fra Tre e Quattrocento, dove domina nettamente l'ottava di *décasyllabes*, la distribuzione delle cadenze assume una rilevanza speciale e può essere considerata parametro privilegiato per cogliere le peculiarità metriche dei singoli autori e dei singoli testi.

Se guardiamo alla struttura sillabica dei componimenti di Ausiàs March, notiamo innanzitutto l'esiguo numero di varianti dell'ottava di *décasyllabes*, quindici in tutto.

10 10 10 10 10 10 10 10	( <i>RM</i> 219:10-39 + 100:3 + 131:1-2)
10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10'	( <i>RM</i> 219:268-275 + 186:7 + 263:15-23 in <i>rims estramps</i> )
10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup>	( <i>RM</i> 219:375-409)
10 10 10 10 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup>	( <i>RM</i> 219:320)
10 10 10 10 10' 10 10 10'	( <i>RM</i> 219:79-81)
10 10 10 10 10' 10' 10' 10'	( <i>RM</i> 219:114)
10 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 10 10 10 10	( <i>RM</i> 219:312)
10 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 10 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10	( <i>RM</i> 219:325-326)
10 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup>	( <i>RM</i> 219:342-344)
10 10' 10' 10 10 10 10 10	( <i>RM</i> 219:103)
10 <sup>^</sup> 10 10 10 <sup>^</sup> 10 10 10 10	( <i>RM</i> 219:315-316)
10 <sup>^</sup> 10 10 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 10 10 <sup>^</sup>	( <i>RM</i> 219:333-335)
10 <sup>^</sup> 10 10 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup>	( <i>RM</i> 219:349-357)
10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 <sup>^</sup> 10 10' 10' 10	( <i>RM</i> 219:341)
10 <sup>^</sup> 10' 10' 10 <sup>^</sup> 10' 10' 10' 10'	( <i>RM</i> 219:319)

Notiamo anche l'ampio numero di strofe interamente maschili, una trentina (*RM* 219:10-39; 131:1-2; 100:3), a cui possiamo aggiungere i ventiquattro casi di strofe interamente femminili (*RM* 186:7; 219:269-75; 226:1-8; 263:15-23). Colpisce però che la struttura sillabica su cui è incentrato il maggior numero di componimenti, trentaquattro, sia l'ottava che prevede l'intercambiabilità della cadenza in tutte le sedi (*RM* 219:375-409). Mi pare si possa dire che questi dati, ovvero la forte riduzione della varietà delle strutture sillabiche e la frequente indifferenza per la distribuzione delle cadenze, denotino un sostanziale disinteresse per il parametro strutturale che costituisce l'ossatura della strofe lirica.<sup>5</sup> Al di là

4. Si veda la *Llista de poesies amb rims maridats* in PARRAMON I BLASCO 1992, p. 268-269. Per il canzoniere *Vega-Aguiló* e la bibliografia corrispondente, cfr. ALBERNI 2006a.

5. Costanzo Di Girolamo ha da tempo sottolineato la tendenza all'uniformità metrica in atto nella produzione di Ausiàs March, che emerge soprattutto nelle liriche più tarde, dove le cadenze sono esclusivamente maschili o esclusivamente femminili e dove si riduce drasticamente il numero delle rime rare persino nei componimenti in *rims estramps* (DI GIROLAMO 2004, p. 46-47). Sulla metrica di Ausiàs March si può vedere inoltre GÓMEZ, PUJOL 2008, p. 68-84.

del ricorrere quasi ininterrotto di uno stesso schema rimico, le nove canzoni in *rims estramps* (RM 263:15-23), con cadenze uniformemente femminili, in cui la delimitazione della strofe è data dalla sintassi e dall'organizzazione del discorso ma non dalla struttura sillabica né tanto meno dalla struttura rimica, possono essere anche viste come punto di transizione tra poesia strofica e poesia non strofica, come dissoluzione della strofe nella strofe. Nell'opera di Ausiàs March, il minimalismo metrico eletto a sistema avvicina insomma i componimenti lirici alle soluzioni non strofiche della letteratura narrativa e didattica, del resto adottate nei due poemetti in distici di *octosyllabes* e in distici di *octosyllabes* con *cauda* di quattro sillabe (RM Dc:41; Gc:2).<sup>6</sup>

Siamo di fronte ad una marginalizzazione dell'invenzione formale, che rappresenta un importante mutamento di passo rispetto alla precedente produzione lirica catalana, erede dell'esperienza dei trovatori con la propaggine della scuola tolosana e non immune dall'influenza da un lato della lirica italiana e dall'altro soprattutto della lirica francese trecentesca, dove l'invenzione formale può dirsi ancora elemento essenziale e costitutivo del discorso poetico. Si pensi solo alla tecnica di autori particolarmente inclini allo sperimentalismo metrico, soprattutto Cerverí de Girona, ma anche Guillem de Berguedà e Raimbaut de Vaqueiras, assorbita dagli autori del *Cançoneret de Ripoll* (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 129),<sup>7</sup> o alla complessità delle strutture formali della canzone negli autori italiani sin dai Siciliani e che persiste fino a Petrarca e oltre,<sup>8</sup> o ancora al *lai* e alle cosiddette forme fisse francesi, riformulazione in chiave aulica di strutture proprie nel Duecento soprattutto di un filone laterale e minore rispetto al cosiddetto “grande canto cortese”, caratterizzato dalla centralità dell'invenzione formale.<sup>9</sup>

6. Riguardo al superamento dei modelli formali della poesia lirica attraverso l'adozione delle ottave *capcaudades* e degli *stramps* in componimenti di ampiezza inconsueta alla poesia lirica, si veda ancora DI GIROLAMO 2004, p. 47-48, dove si nota come la peculiarità più rilevante delle scelte metriche di Ausiàs March non sia lo sperimentalismo, non paragonabile allo sperimentalismo dei trovatori e dei predecessori catalani, ma proprio la tendenza all'offuscamento dell'identità formale dei generi lirici medievali.

7. Cfr. DI GIROLAMO 2003, p. 41-42. Sulla tecnica formale di Cerverí de Girona, si veda da ultimo BILLY 2010, mentre in M. CABRÉ 2011, p. 205-223 si offre uno sguardo d'insieme dei componimenti di carattere coreografico. Un'analisi delle strutture metriche del canzoniere di Ripoll è contenuta nello studio premesso all'edizione a cura di BADIA 1983, p. 45-64.

8. L'accentuata complessità degli schemi strofici già nella prima fase di produzione lirica in lingua di sì è stata più volte sottolineata, oltre che portata a sostegno dell'ipotesi di un «“divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano» (cfr. RONCAGLIA 1983, p. 429: «Svolta: perché i caratteri nuovi introdotti dalla Scuola Siciliana – in particolare la rottura dell'unità nativa di poesia e musica (di *motz* e *sons*), con il compenso di una creatività formale tutta concentrata sull'aspetto verbale della composizione – sono alla base di tutta la tradizione sviluppatasi poi, dai Siciliani agli Stilnovisti, e da questi a Petrarca e al Petrarchismo (che restituisce la lezione dei trovatori a tutta l'Europa)»).

9. Sui generi romanzi con ritornello e sulla preistoria delle forme fisse francesi, cfr. LANNUTTI 2009, in partic. le p. 353-359. I rapporti del *lai* catalano con il modello francese sono studiati in CABRÉ 1986, CABRÉ 1987, p. 105-107. Cfr. inoltre MARFANY SIMÓ 2012, p. 260-261.

Nel vasto insieme delle canzoni di Ausiàs March costruite secondo lo schema rimico maggioritario spicca l'unica *balada* dell'intero canzoniere, *No-m fall record del temps tan delitós* (RAO 94,64). La *balada* è costruita su una struttura sillabica con distinzione di cadenze maschili e femminili in sedi fisse, ed è esempio isolato d'impiego del *refrany*. Vale la pena soffermarsi sull'interpretazione complessiva della *balada*, per valutare con cognizione di causa il senso della scelta formale operata dal suo autore. Pagès ritiene fondatamente che nella *balada* l'amante rimpianga il tempo felice in cui era ancora possibile una relazione amorosa puramente intellettuale.<sup>10</sup> La *balada* ripropone dunque un tema ricorrente nella poesia marchiana, presentato già nel componimento proemiale, la celebrazione della *fin'amor*, qui vista nella sua attualizzazione spirituale, anzi religiosa (l'amata canta il *Te Deum*: v. 21 «E vós, de goig, lo tedèum cantàveu»), come perduta età dell'oro.<sup>11</sup> Questo rimpianto amore spirituale assume nella terza strofe i connotati di una polifonia di voci contrastanti e complementari, di una *concordia discors* appartenente ormai ad un passato perduto per sempre.

Ausiàs March, *No-m fall record del temps tan delitós* (RAO 94,64), vv. 17-24:  
 E si rahó fon que benvolgut fos,  
 mils ho meresch, mon hull no'm desmentrà,  
 car per gran dol moltes veus ne plorà,  
 e no plorant, mostrava'm dolorós.  
 E vós, de goig, lo tedèum cantàveu.  
 Lagremejant, maldicions cantí:  
 Ara que us am plus que jamés amí,  
 tornau-vos lla on de primer estàveu.<sup>12</sup>

Nell'universo non più attuale della *fin'amor*, alla voce dell'amata, specchio di perfezione, intenta a cantare la lode di Dio, fa da controcanto la voce dell'amante, che canta piangendo e maledicendo la sua condizione, ancora incapace di cogliere la necessità salvifica della sofferenza e in ultima analisi la vera natura e funzione dell'amata (v. 22 «Lagremejant, maldicions cantí»).

La riformulazione in chiave spirituale della *fin'amor*, già propria della scuola tolosana e in Italia della linea inaugurata dallo Stilnovo, può essere estesa alla parallela produzione francese, basti considerare l'importanza del tema dell'*amor de lonh* nelle sue diverse declinazioni, su cui si è soffermata ultimamente Marta Marfany a proposito dell'influenza della poesia francese sulla lirica catalana.<sup>13</sup> Se ne teniamo conto, possiamo dire che nell'evocazione del tempo passato centrale nella *balada* di Ausiàs March l'amante è parte inconsapevole di una relazione in cui la conflittualità è virtualmente risolta in una superiore armonia. Pensiamo al pianto di Dante e al suo *mea culpa* in presenza di Beatrice al termine del per-

10. PAGÈS 1925, p. 138.

11. Per l'interpretazione del componimento proemiale del canzoniere di Ausiàs March, cfr. BADIA 1993 e CABRÉ, TORRÓ 1995.

12. Ed. BOHIGAS 2005, p. 129.

13. MARFANY SIMÓ 2012, p. 264-266.

corso purgatoriale, che potrebbero non essere estranei ai versi di Ausiàs March. Pensiamo al modello ideologico petrarchesco e al senso dell'autobiografia fittizia narrata nel *Canzoniere*, dove la sofferenza dell'amante è a tutti gli effetti necessaria e benefica, e dove la conflittualità tra amante e amata è destinata a risolversi nel pentimento dell'amante, che si dimostra finalmente consapevole della natura salvifica dell'amata. Si può persino prendere in considerazione la possibilità che nei versi di Ausiàs March sia implicata la chiusa del IX canto del *Purgatorio*, dove l'ingresso delle anime nel regno della salvezza è accompagnato dal canto del *Te Deum* in polifonia, un canto che impedisce di distinguere pienamente le parole. Noto che la parola *organi* al v. 144 del passo dantesco, tradotta alla lettera da Andreu Febrer, si riferisce ad una forma di polifonia in cui una melodia liturgica o *vox principalis* veniva accompagnata da un'altra melodia o *vox organalis*:

*Purg.*, IX, vv. 139-145

Io mi rivolsi attento al primo tuono,  
e *Te Deum laudamus* mi pareva  
udire in voce mista al dolce suono.  
Tale imagine a punto mi rendea  
ciò ch'io udiva, qual prender si suole  
quando a cantar con organi si stea;  
ch'or sì or no s'intendon le parole.<sup>14</sup>

Jo·m regiré attès al primer to,  
e *Te Deüm Laudamus* me paria  
hojr en veu mesclada·b lo dolç so.  
Tal semblança punt a punt me retia  
lo meu oyr, com sol hom ascoltar  
quand ab òrguens cantar algú stia;  
qu·or sí, or no entén hom lo cantar.<sup>15</sup>

In questo contesto, la forma della *balada*, contrassegno di una produzione essenzialmente musicale e polifonica di ascendenza francese, praticata dai maggiori autori catalani rappresentati nel canzoniere *Vega-Aguiló* (lo stesso Febrer e Gilibert de Pròixida da una parte, Jordi de Sant Jordi dall'altra), appare solidale con l'evocazione di una poesia ormai inconciliabile con il presente, in cui il corpo domina sull'anima e l'amata non è più irraggiungibile nella sua perfetta virtù. Nella *balada*, Ausiàs March stabilisce insomma attraverso la scelta della struttura strofica un rapporto tra “contenitore” e “aspirazione frustrata” o “irrecuperabile età dell'oro”, in ultima analisi tra la forma e l'idea portante di una rimpianta e illusoria condizione esistenziale che non trova più posto nella realtà contemporanea.

14. Ed. CHIAVACCI LEONARDI 1994, p. 282-283.

15. Ed. GALLINA 1974-1988, vol. III, p. 120. Riguardo all'influenza della *Commedia* sulle scelte formali di Ausiàs March, si veda DI GIROLAMO 2004, p. 47. Sulla traduzione di Febrer, cfr. PARERA 2010, p. 161-178.

Tra i componimenti del canzoniere *Vega-Aguiló* si trova la *balada* di Andreu Febrer *Ay! cors avar, scas, richs de merce* (RAO 59,1), tra i primi esempi di assunzione e adattamento della *ballade* francese in ambito catalano, che possiamo considerare il precedente più prossimo alla *balada* di Ausiàs March. Nella *balada* di Febrer, la voce dell'amante è al solito intenta a descrivere la sua triste condizione. Come nel tempo passato e illusorio evocato nella *balada* di Ausiàs March, l'amante si rivolge ad un'amata specchio di perfezione e talmente incurante della sua sofferenza da indurlo, nel *refrany*, ad invocare la morte. Si nota la duplice occorrenza nella terza e ultima strofe (vv. 17-24) del nesso *mala viu*, che Pagès mette plausibilmente in rapporto all'espressione *mal vi* diffusa in francese e occitano.

Andreu Febrer, *Ay!, cors avar, scas, richs de merce* (RAO 59,1), vv. 17-21

*Mala viu* hanch la dol[ç]or qui·us menté  
e·l fin gay pretz d'on etz la mils aybida,  
e *mal*·anch *viu* me ferma leyal fe  
qui de tal bruyt à m·amor haünida;  
qu'autre plaser jamés de vós hauray,  
mas solamén l'amor, si·us par dretura.  
*Pus qu·yeu no suy vostre, de qui seray?*  
*Mort, vina tost, feneix m·aspre ventura!*<sup>16</sup>

Si tratta di una doppia imprecazione, rivolta contro la perfezione dell'amata e la *leyal fe* dell'amante, che potrebbe essere implicata nel *cantar maldicions* attribuito all'amante nella *balada* di Ausiàs March, tra l'altro situato proprio nella terza strofe. È possibile insomma che Ausiàs March interpreti la doppia maledizione come *vox organalis* dell'amante, riformulandola nella sua *balada* nei termini di una *concordia discors*, di una polifonia che nella sua illusoria armonia compromette la completa intelligibilità del discorso, la percezione di una realtà inconciliabile con qualsiasi forma di sublimazione spirituale, come nel canto danese del *Te deum*, «qu·or sí, or no entén hom lo cantar».

Queste analisi sommarie e parziali cercano di guardare alla poesia di Ausiàs March nel suo confronto dialettico con i maggiori esponenti delle due generazioni di poeti presenti nel canzoniere *Vega-Aguiló*, quella dei cosiddetti autori classici, tra i quali Andreu Febrer, che costituiscono il nucleo primigenio del progetto editoriale, e quella degli autori contemporanei alla raccolta, tra i quali Jordi de Sant Jordi.<sup>17</sup> Un confronto dialettico che approda ad un linguaggio lirico rinnovato attraverso la negazione della *fin'amor* e, cosa che qui più interessa, attraverso il superamento della tecnica poetica che l'esprime.

Ho sentito il bisogno di soffermarmi così a lungo sulle scelte metriche di Ausiàs March perché, se nel suo canzoniere le deroghe all'uniformità metrica assumono il valore di eccezioni che confermano la regola, tendenzialmente motivate

16. RIQUER 1951, p. 98. I corsivi sono miei, a parte il *refrain*.

17. Per la contestualizzazione cronologica e culturale del progetto editoriale che informa il canzoniere *Vega-Aguiló*, rimando all'analisi in ALBERNI 2006a, p. 78-81.

dal contenuto e dalla destinazione dei componimenti, negli autori che lo precedono e con cui Ausiàs March si confronta, la varietà formale, pur nei limiti di una produzione in cui l’ottava di *décasyllabes* è diventata ampiamente maggioritaria, costituisce a tutti gli effetti una differenza subito evidente. Al di là dei singoli autori, l’allestimento del repertorio metrico che sarà consultabile nella pagina web del nostro progetto mi ha permesso di toccare con mano la distanza dal minimalismo di Ausiàs March delle strutture formali che caratterizzano la produzione riunita nel canzoniere *Vega-Aguiló*, intesa come visione d’insieme della stagione lirica precedente e come esemplificazione della tradizione trobadorica di cui gli autori catalani possono dirsi, e si sentono, eredi.<sup>18</sup>

Non si può certo pensare che il complesso dei componimenti denoti un interesse per lo sperimentalismo metrico (i componimenti che si staccano con evidenza dall’ottava e dalle sue varianti non sono certo prevalenti, anche se il loro numero è comunque significativo), ma senza dubbio la quantità di strutture sillabiche differenti è cospicua: circa 100 schemi su un totale di circa 160 componimenti lirici. Se è vero che la strofe monometrica di *décasyllabe* è di gran lunga maggioritaria (quasi 120 componimenti), è anche vero che ad essa corrispondono più di 70 schemi sillabici differenti per il numero di versi ma soprattutto per la distribuzione delle cadenze. All’interno dei circa 90 componimenti in ottave di *décasyllabes*, le diverse strutture sillabiche sono una cinquantina. Lo stesso può dirsi per gli schemi rimici, che sono complessivamente un’ottantina (quelli abbinati all’ottava di *décasyllabes* sono però meno di venti).

Nell’insieme complessivo vanno distinti i componimenti dei trovatori, che il compilatore del *Vega Aguiló* attinge da una tradizione manoscritta tardiva e sfilacciata, in cui l’identità degli autori è ormai offuscata e con essa la cronologia e la distinzione tra i generi.<sup>19</sup> Va comunque notato che il gruppo di poesie di trovatori può dirsi rappresentativo della varietà metrica che caratterizza la produzione lirica occitana vista globalmente. Lo dimostra in primo luogo il fatto che nella trentina di liriche di trovatori conservate nel nostro canzoniere si individuano più di venti schemi sillabici e più di venti schemi rimici. Gli schemi rimici di larga diffusione sono rappresentati in una decina di componimenti, ma va considerato che in diversi casi lo schema sillabico può dirsi inusuale e lo schema rimico è arricchito dalla rima fissa o dal *mot refrain*. Come in *Ab joi mou lo vers e-l co-*

18. Come si nota in ALBERNI 2006a, p. 82, nella sua semplicità, il progetto editoriale del *Vega-Aguiló* rivela «una innegabile coherència històrica i literària», che stabilisce una contiguità ideale tra gli autori catalani e gli autori occitani: «El trobadors clàssics, en aquest context, exerceixen el paper d’autoritats que legitimen i donen perspectiva històrica a l’operació compilativa».

19. Si veda in proposito ALBERNI 2006a, p. 83: «L’alternança de blocs compactes de poemes d’autors catalans de renom en el moment de la compilació i grups més o menys desfibrats de textos trobadorescos antics sembla reproduir la lògica binària que oposa allò definit, programat, alt, autoritzat, a allò borrós, ocasional, baix, sovint anònim, en les seccions que estructuraven els cançoners occitans. Així, al recull tardà que és el VeAg, la tradició dels trobadors [...] hi arriba desdibuixada a causa de la llunyania cronològica i del desconeixement per part de copistes i compiladors catalans del s. xv».



*mens* di Bernart de Ventadorn (*BdT* 70,1; Frank 577:239), dove la solita ottava su quattro rime incrociate (a b b a c d d c) è abbinata ad uno schema sillabico costituito da versi di 10, 8 e 7 sillabe (8 8 8 8 7' 7' 10 10) attestato solo in altri sei componimenti; o in *Si ai perdut mon saber* di Pons d'Ortaffa (*BdT* 379,2; Frank 624:84), che associa l'ottava su quattro rime incrociate e bacciate (a b b a c c d d) ad uno schema in *heptasyllabes* comune ad altri 16 componimenti (7 7 7 7 7' 7 7'). Nella canzone *Bona dompna, un coselh vos deman* di Pistoleta (*BdT* 372,4; Frank 382:26: 10 10 10 10 10' 10' 10 10 / a b a b c c d d), subito precedente nel manoscritto, notiamo l'impiego della doppia rima fissa, mentre la struttura di *Cel que s'irais ni guerrej' ab amor* di Aimeric de Peguilhan (*BdT* 10,15; Frank 577:80), l'ottava di *décasyllabes* su quattro rime incrociate e bacciate (10 10 10 10 10' 10' 10 10 / a b b a c c d d) presenta il *mot refrain* «amor».

Nell'insieme degli schemi sillabici polimetrici dei componimenti catalani, possiamo distinguere quelli che accostano al *décasyllabe* versi di 4 sillabe, ovvero il suo emistichio minore, o di 6 sillabe, ovvero il suo emistichio maggiore, oppure tutt'e due i versi insieme. In questi casi la struttura sillabica, pur nella sua varietà, rimane ancorata al *décasyllabe*, presumibilmente percepito nella sua natura di verso doppio, cesurato. La compresenza nella strofe di versi di 10 e 6 sillabe, così come quella di versi di 10, 6 e 4 sillabe è frequente nel repertorio dei trovatori,<sup>20</sup> mentre nel *corpus* del canzoniere *Vega-Aguiló* la prima è rappresentata nella sola *Cercats d'uymay* di Bernart de Palaol (*RAO* 126,1), la seconda in appena quattro canzoni, una delle quali di Cerverí de Girona (*BdT* 434,6a; le altre sono: Andreu Febrer *RAO* 59,3; Gabriel Ferrús *RAO* 64,6, e la risposta di Gabriel Mòger *RAO* 112,1). La compresenza di versi di 10 e 4 sillabe, che può dirsi rara nei trovatori ma è propria già della celebre e antica canzone catalana *Aujhat, baros, que passat per la via* (*RAO* 0,19), è invece ampiamente attestata, e lo è quasi solo negli autori della generazione contemporanea all'allestimento del codice (Lluís Icard, Joan Basset, Arnau March, Gabriel Ferrús, ecc.). Il dato può dirsi in sintonia con il considerevole numero di componimenti registrati nel repertorio metrico di Parramon sotto la voce *Versos de 10 i 4 sil·labes*,<sup>21</sup> che ci induce a ritenere questa combinazione un tratto formale propriamente catalano, nel canzoniere *Vega-Aguiló* valorizzato dai poeti più tardi.

La produzione catalana di *lais* è rappresentata nel *VeAg* dai due di Andreu Febrer (*RAO* 59,2 *Amors, qui tost fer, quant li play* e 59,12 *Las, a qui dire ma langor?*), che impiegano solo versi di 8 e 4 sillabe. La combinazione di versi di 8 e 4 sillabe è propria anche delle *cançons laiades*, alle quali possiamo accostare *Dompna, tot jorn vos vau preyan* di Jordi de Sant Jordi (*RAO* 164,6) e la *cobla esparça* di Figueres *Morir cuyt, las* (*RAO* 65,3), anch'esse costituite da strofe con versi di 8 e 4 sillabe. Nella *cançó laiada* la cui rubrica menziona una *Reyna de Mallorca* (*RAO* 92,1 *Ez yeu am tal qu'es bo e belh*), la serie di versi di 8 e 4 sillabe, tutti maschili, è chiusa da un senario femminile a cui corrisponde, secondo la ricostruzione di Anna

20. FRANK 1953-1957, II, p. 36-37 e 48-49

21. PARRAMON I BLASCO 1992, p. 255-256.

Alberni, una rima fissa alla francese, che prevede cioè l’alternanza di rimanti in *-ança* e *-ença*, e che in un caso esibisce proprio la voce *França*.<sup>22</sup> Anche nelle altre due *cançons laiades* del manoscritto (*RAO* 0,51 *Eras diray ço que us dey dir*; 0,46 *E quant m’es greu quant no remir*), la serie di versi di 8 e 4 sillabe è chiusa da senari, l’ultimo dei quali femminile e con rima fissa, anzi con *mot refrain* «alba». La rubrica definisce significativamente la seconda canzone «dictat antich», espressione che può essere interpretata come allusione ad un registro poetico e metrico di antica tradizione, come sguardo rivolto al passato.<sup>23</sup>

La combinazione di versi di 8 e 4 sillabe è stata in effetti impiegata soprattutto dai trovatori del periodo classico (più volte da Giraut de Bornelh, Bertran de Born, Raimbaut d’Aurenga, e in precedenza da Guglielmo IX e Marcabru), ma solo eccezionalmente dagli autori delle ultime generazioni, tra i quali Cerverí de Girona con un esempio (*BdT* 434a,55).<sup>24</sup> È propria del primo *lai* di Machaut, *Loyauté, que point ne delay*, ma nel complesso dei *lais* francesi non può dirsi prevalente, è invece opzione tra le tante possibili in strutture sillabiche di eccezionale varietà e complessità.<sup>25</sup> Da questo punto di vista la scelta dei poeti catalani può essere interpretata come indizio di una volontà di conciliazione tra un modulo metrico sentito come tipico dei trovatori maggiori e la polimetricità più varia e complessa dei *lais* francesi, come riformulazione della varietà metrica dei *lais* francesi attraverso il filtro della tradizione poetica trobadorica, secondo una linea interpretativa già avanzata da Lluís Cabré.<sup>26</sup> E allora non è forse un caso che uno dei due *lais* di Febrer, *Amors, qui tost fer, quant li play* (*RAO* 59,2), pur costituito da versi di otto e quattro sillabe come il citato primo *lai* di Machaut, a cui è vicino anche nel testo, riformula alcuni versi di un componimento di Cerverí de Girona con struttura strofica in cui ai metri di otto e quattro sillabe è accostato il trisillabo (*BdT* 434a,52).<sup>27</sup>

Oltre al *lai* vero e proprio di imitazione francese da un lato, e alla *cançó laia-da* e alla *balada* dall’altro, che possono essere considerate varianti francesizzanti della *cançó*, i componimenti del *Vega-Aguiló* che si differenziano formalmente dalla *cançó* sono riconducibili ai generi della *dansa* e della *cobla esparça*. Torno ancora una volta ad Ausiàs March. Il verso che è parte del titolo di questo semi-

22. Cfr. ALBERNI 2009, p. 351-352. Alle p. 353-358, un quadro aggiornato dei presupposti e delle caratteristiche della *cançó laiada* catalana.

23. Cfr. ancora ALBERNI 2009, in partic. le p. 358-362, in cui si offre un’analisi comparativa dei tre componimenti. Un’edizione delle due *albas* anonime si trova in ALBERNI 2006b.

24. Si veda FRANK 1953-1957, II, p. 41-42.

25. Il primo *lai* di Machaut, *Loyauté, que point ne delay*, può essere considerato il modello di *Amors, qui tost fer, quant li play* di Andreu Febrer, come sottolineato in MARFANY SIMÓ 2012, p. 263, e in precedenza in PAGÈS 1936, p. 148; RIQUER 1951, p. 52-53.

26. CABRÉ 1987, soprattutto le p. 95-96 e 123-126, dove si parla di «procés d’adaptació», in cui «és present la tradició trobadoresca – val a dir el discord i l’estampida –, i, concretant més, l’estil del trobar ric d’un Cerverí de Girona» (p. 95), e di «síntesi» ovvero di «superposició de la moda francesa al llegat trobadoresc» (p. 125).

27. Cfr. RIQUER 1951, p. 46 («El lai XIV de Febrer recorda, en les seves rimes breus i repetides, la tècnica de les estampides de Cerverí, i en algun moment aquest record arriba a convertir-se en evident imitació»), ripreso da MARFANY SIMÓ 2012, p. 262.

nario e che è tratto dalla prima strofe della canzone *Ja tots mos cants me plau metr'en oblit* (RAO 94,36), anch'essa incentrata sull'idea della *fin'amor* come perduta età dell'oro, è funzionale alla denuncia dell'inefficacia, per il conseguimento del *dreit d'amar* nel presente, da un lato del *bon saber*, quasi sinonimo di *gai saber*, che indica la conoscenza e l'osservanza della dottrina della *fin'amor* e del linguaggio poetico che l'esprime, dall'altro di alcuni generi, evidentemente sentiti come strettamente legati al *bon saber*, nella fattispecie, oltre al *lai*, proprio la *cobla esparça* e la *dansa*.<sup>28</sup>

Ausiàs March, *Ja tots mos cants me plau metr'en oblit* (Rao 94,36), vv. 1-8

Ja tots mos cants me plau metr'en oblit,  
fforagitant mon gentil pensament,  
e fin·amor de mi·s partrà breument,  
e sí com fals drut, cercaré delit.  
Axi·s conquer en aquest temps aymia;  
cobles e lays, dances e bon saber  
lo dret d'Amor no poden conquerer;  
passà lo temps que·l bo favor havia.

È probabile che per Ausiàs March la *cobla esparça* sia sinonimo di poesia occasionale, disimpegnata, la cui brevità esclude la riflessione di ampio respiro.<sup>29</sup> Nel canzoniere *Vega-Aguiló* la *cobla esparça* è ampiamente rappresentata, se si considera che se ne trovano una quarantina di esempi, di cui una decina di contenuto morale o riconducibili al genere del *maldit*. In qualche caso si tratta in realtà di strofe tratte da canzoni morali, la quinta e ultima strofe con il congedo di *En mal poders, enqueres en mal loch* di Jordi de Sant Jordi (RAO 164,7), come si è già visto, che contamina il *maldit* con motivi ripresi soprattutto da canzoni di Bernart de Ventadorn, tra le quali *Can vei la lauzeta mover*;<sup>30</sup> la terza strofe della canzone di Peire Cardenal *Tostemps azir* (*BdT* 335,57);<sup>31</sup> la seconda strofe della canzone *De nula re non es tan gran cardatz* di Cadenet (*BdT* 106,13).<sup>32</sup> Ed è possibile che anche altre *cobles* fossero in origine parte di componimenti più ampi, come nel caso di *No m'asalt d'om qu'en afars no sia* di Jordi de Sant Jordi (RAO 164,11). Ad ogni modo il contenuto delle *cobles* di argomento non amoroso non va generalmente oltre la condanna di ciò che contravviene ai precetti e all'ideologia della *fin'amor*.<sup>33</sup>

28. Un'interpretazione delle strofe iniziali di *Ja tots mos cants me plau metr'en oblit*, con particolare riguardo ai generi formali menzionati, si trova in LANNUTTI 2012, p. 309-310 e 349. Sul significato di *bon saber*, si veda DI GIROLAMO 2004, p. 409-410. Per il testo, cfr. BOHIGAS 2005, pp. 92-93.

29. Cfr. in proposito ancora LANNUTTI 2012, p. 310.

30. Come rilevato in FRATTA 2005, p. 131-132.

31. Ed. VATTERONI 2013, II, p. 704-715. Cf. anche VATTERONI 2002, p. 203-227.

32. Ed. APPEL 1920, p. 14-20.

33. FRATTA 2005, p. 158: «en aquesta esparsa no hi ha una condemna moral absoluta de persones o de comportaments rebutjables, sinó una desaprovació relativa a un marc de referència que podem qualificar en termes generals de cortès i cavalleresc».

E veniamo infine alla *dansa*, il terzo dei generi formali che Ausiàs March associa al *bon saber*. La *dansa* catalana può dirsi una continuazione della *dansa* occitana, la cui struttura, come si sa, è del tutto affine al *virelai* francese, e anzi, come è stato più volte evidenziato, la *dansa* occitana rappresenta una manifestazione tra le più evidenti dell'influenza francese sulla produzione dei trovatori dal Duecento in poi.<sup>34</sup> Gli autori catalani delle Origini scelgono frequentemente, come sappiamo, la forma della *dansa*. Lo dimostra il cospicuo insieme di *danses* catalane trecentesche, le dieci del *Cançoneret* di Ripoll e molti dei componimenti di tradizione occasionale riuniti nel *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana* nella sezione degli *Anonimi aggiunti*.<sup>35</sup>

Anche nel canzoniere *Vega-Aguiló* si contano 10 *danses*, incluse le tre aggiunte dalla seconda mano, su cui tornerò, e la *dansa* di Figueres *D'amor si'm planch* (RAO 65,1) aggiunta dalla quinta mano.<sup>36</sup> Va subito detto che le *danses* del *Vega-Aguiló* sono di preferenza incentrate su contenuti inusuali o eterodossi rispetto alla poesia amorosa più tipica. La prima nell'ordine del manoscritto è la *dança e scondit* di Jordi de Sant Jordi, che è stata messa in rapporto con gli altri rari componimenti di autori occitani e catalani in cui l'amante si discolpa nei confronti dell'amata da accuse che gli sono state ingiustamente rivolte (il sirventese di Bertran de Born *Eu m'escondisc, dompna, que mal non mier* (BdT 80,15), nonché due canzoni catalane, l'anonima [...] *ne dix l'altrir un dia* e *Molt[es] de vetz, dompna, m suy presentatz* di Llorenç Mallol, la cui probabile influenza sulla canzone 206 *S'i' 'l dissai mai* del *Canzoniere* di Petrarca è stata da tempo riconosciuta).<sup>37</sup>

Alla *dansa* di Jordi de Sant Jordi fanno seguito nell'ordine del manoscritto le due *danses* di Joan Basset, la prima di argomento religioso e la seconda riconducibile al genere della *desdansa*, in ambito catalano già rappresentato dal primo dei componimenti che costituiscono il piccolo canzoniere di Sant Joan de les Abadesses, *S'anc vos ame* (RAO 0,125 – BdT 461,215c).<sup>38</sup> Troviamo infine le *danses* di Guerau de Massanet (RAO 105,1), di Pere Tresfort (RAO 181,3) e di Gabriel Ferrús (RAO 64,2), di registro molto vario: la prima è di contenuto amoroso, ma è incentrata sull'immagine non priva di doppio senso erotico della *flor de*

34. Si veda sull'argomento il quadro offerto da RADAELLI 2004, soprattutto il paragrafo sulle *danses* del canzoniere E (p. 85-94), in cui si sottolinea l'influenza dei modelli formali francesi di successo durante la reggenza del conte Carlo d'Angiò in Provenza. Cfr. inoltre ASPERTI 1995, in particolare i capitoli sul canzoniere E e sulle aggiunte trecentesche del canzoniere francese M (= provenzale W), p. 97-133.

35. Per le *danses* di Ripoll, cfr. BADIA 1983, p. 45-46; per il complesso dei componimenti catalani in forma di *dansa*, cfr. AVENOZA 2003a e AVENOZA 2003b. Nel *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana* (RIALC, <http://www.rialc.unina.it>) si trova l'edizione delle *danses* di recente rinvenimento: *Indice degli autori: Obis. Anonimi aggiunti* (*Incipitario degli anonimi aggiunti al RAO*). Altre due *danses* appartengono all'insieme dei componimenti provenienti da Castelló d'Empúries (ed. PUJOL I CANELLES 2001, p. 194-208). Sono in forma di *dansa* tre dei quattro componimenti catalani duecenteschi con musica provenienti dal monastero di Sant Joan de les Abadesses, nuovamente studiati e editi in LANNUTTI 2012 e parte del *corpus* di testi del nostro progetto.

36. Su cui ALBERNI 2006a, p. 40-42.

37. Sintesi e bibliografia in FRATTA 2005, p. 51-52.

38. Cfr. I. DE RIQUER 2001; I. DE RIQUER 2003, p. 43 e note 27 e 29; LANNUTTI 2012, p. 315.

*l'amettha*; la seconda esalta l'azione nobilitante della *fin'amor*; la terza è invece una canzone di donna di gusto marcatamente popolareggiante.

Sottolineo che tutte le *danses* sono situate nella seconda parte originaria del codice e che gli autori appartengono in linea di massima al gruppo di poeti più prossimi all'epoca del suo allestimento.<sup>39</sup> Fa eccezione la *dansa* di Jordi de Sant Jordi, che apre il fascicolo in cui si trova il terzo blocco di trovatori ed è parte dei componimenti adespoti aggiunti nei fogli lasciati in bianco nella prima fase di compilazione.<sup>40</sup> Sottolineo anche che per autori come Basset e Ferrús, l'adozione della forma di *dansa* può essere vista come parte integrante di una più generale tendenza alla varietà dei generi e al tecnicismo (si veda l'ampio impiego di rime tecniche), che può dirsi smentita dal minimalismo metrico di Ausiàs March su cui ho insistito.<sup>41</sup>

Manifestazione della tendenza al tecnicismo può essere considerato l'uso della *cobla retronchada* nella *dansa* religiosa di Basset e nelle *danses* di Massanet e Ferrús, come anche nelle *danses* aggiunte posteriormente. Com'è noto, la tecnica della *retroncha* è descritta con ampiezza di dettagli nelle *Leys d'Amors*, che distinguono tra *cobla retronchada per dictio* (ovvero la tecnica del *mot refrain*) e *cobla retronchada per bordos* (che prevede la ripetizione di uno o più versi alla fine di ogni strofe).<sup>42</sup> Nell'esempio di *cobla retronchada per bordos* riportato nelle *Leys d'Amors* i versi ripetuti in posizione finale sono sintatticamente inglobati nella strofe e non costituiscono un ritornello a sé stante. Possiamo dire che nel repertorio dei trovatori trova ampia applicazione sin dagli autori più antichi solo la prima forma di *retroncha*, il *mot refrain*.<sup>43</sup> Si contano poi una ventina di componimenti in cui il *refrain* finale, spesso un'esclamazione, è tuttavia da considerarsi indipendente dalla strofe.<sup>44</sup> È il caso, ad esempio, della *retronxa* di Cerverí de Girona (*BdT* 434a, 55), dove in realtà il ritornello ripete la struttura della seconda parte della strofe, come nella *dansa*, ed è quindi propriamente un *respos*. La vera e propria *cobla retronchada per bordos*, con *refrain* finale incorporato nella strofe, già attestata sporadicamente in trovatori di terza e quarta generazione noti e meno noti come anche in trovatori tardi (Giraut de Bornelh, *BdT* 156,2; Peire Vidal, *BdT* 364,12; Amanieu de la Broqueira,

39. Secondo la ricostruzione di cui in ALBERNI 2006a, p. 68.

40. Si veda ALBERNI 2006a, p. 81-94, e in partic. la tabella alle p. 88-89, riproposta in ALBERNI 2011, p. 131-133, nel quadro di un nuovo esame degli autori e dei componimenti occitani contenuti nel canzoniere *Vega-Aguiló*.

41. La frequenza delle rime tecniche in questi autori si ricava dalle *l listes* in PARRAMON I BLASCO 1992, p. 268-269.

42. «Cobla retroncada es dica can en la fi de cascun bordo o de dos en dos o de tres en tres o de mays, segon que's volra aquel que dictara, oz en la fi de cascuna cobla, hom retorna una meteyssha dictio; o can en cascuna cobla hom retorna I meteysh bordo o dos; pero de dos no es gayre acostumat». Il testo delle *Leys* è quello offerto nella tesi di dottorato di B. Fedi (FEDI 1997, p. 176). Una versione ampiamente rivista della tesi è in corso di stampa presso la SISMELE-Edizioni del Galluzzo, con il titolo *Las Leys d'Amors*. Redazione lunga in prosa, edizione critica a cura di Beatrice Fedi.

43. FRANK 1953-1957, II, p. 62-67.

44. I componimenti sono parte della lista delle *chansons à refrain* in FRANK 1953-1957, II, p. 58.

*BdT* 21,1; Bertran Folco d'Avigno, *BdT* 83,2; Falquet de Romans, *BdT* 156,8 e 153,15; Guillem Ademar, *BdT* 25,3; Folquet de Lunel, *BdT* 154,2; Paulet de Mar-seilla, *BdT* 319,2), è presente soprattutto in Guiraut Riquier, che l'impiega in ben sei componimenti (*BdT* 248,3-4; 248,57; 248,65; 248,70; 248,78). Se ne trovano poi undici esemplari tra le canzoni di scuola tolosana premiate dal Concistori del Gay Saber e conservate nel cosiddetto *Registre Galhac*.<sup>45</sup> Tra tutti questi componimenti con vere e proprie *coblas retronchadas per bordos* sono strutturati in forma di *dansa* solo due del *Registre Galhac*, il num. LVI, premiato nel 1465, e il num. LXI, premiato nel 1474, tanto da poter dire che le più antiche attestazioni di *dansa retronchada* devono essere considerate le due *danses* che il canzoniere di Ripoll attribuisce al Capellà de Bolquera (*RAO* 20,1 e 20,5), autore presente nel *Vega-Aguiló* con la sua virtuosistica *cançó adjectivada*, dall'inconsueta strofe di *hexasyllabes* a rime alternate (*RAO* 20,2).<sup>46</sup> Si può allora pensare che le *danses* del Capellà de Bolquera costituiscano il presupposto delle più tarde *danses retronchades*, quelle degli autori del canzoniere *Vega-Aguiló* come anche quelle di Pere Torroella (*RAO* 180,23 e 180,26) e degli altri poeti catalani dell'epoca di Alfonso il Magnanimo studiati da Jaume Torró, coetanei di Ausiàs March o della generazione successiva.<sup>47</sup> Il dato mi sembra significativo perché la *cobla retronchada* coincide di fatto con la conformazione della *ballade* francese, visto che in tutt'e due i casi il *refrain* è parte integrante della strofe.<sup>48</sup> Ed è forse anche in ragione di questa affinità che alcuni dei suddetti autori dell'epoca di Alfonso il Magnanimo, interpreti dei generi metrici di ascendenza francese, coltivano entrambe le forme, nel solco di una produzione poetica in cui la *dansa retronchada* di tradizione catalana convive con la *balada* di imitazione francese.<sup>49</sup>

45. Ed. JEANROY 1914, num. IX, XVI, XXXVI, XLIV, LV, LVI (*dansa*), LXI (*dansa*), LXIII, LXIV, LXV, LXVI.

46. BADIA 1983, pp. 195-205 e 271-279.

47. L'opera di Pere Torroella si legge ora nell'ed. RODRÍGUEZ RISQUETE 2011 (le due *danses retronchades* in catalano alle p. 306-308 e 303-305 del vol. I). Dei sei poeti della corte aragonese studiati in TORRÓ 2009, sono autori di *danses retronchades* Martí Garcia (*RAO* 73,2, ed. p. 129-134; *RAO* 73,1, ed. p. 139-143; *RAO* 73,10, ed. p. 144-150; *RAO* 73,9, ed. p. 168-170), Rodrigo Dies (*RAO* 50,2, ed. p. 189-190), Lluís de Vila-rasa (*RAO* 199,5, ed. p. 236-239; *RAO* 199,3, ed. p. 240-241), Francesc Sunyer (*RAO* 176,3, ed. p. 271-274; *RAO* 176,2, ed. p. 276-277; *RAO* 176,4, ed. p. 280-281).

48. Sul rapporto tra *retroncha* e *ballade*, cfr. LANNUTTI 2009, p. 353-359, in partic. le p. 358-359.

49. TORRÓ 2009, p. 126-127: «Martí Garcia és amb Lluís de Vila-rasa la millor mostra d'adaptació de les formes mètriques i musicals franceses en la lírica catalana del segle XV, i la seva obra manifesta la continuïtat respecte d'Andreu Febrer i de Jordi de Sant Jordi. Martí Garcia, Lluís de Vila-rasa i mossen Sunyer m'empenyen a pensar que tenim poesia francesa en temps de Jordi de Sant Jordi, en temps d'Alfons el Magnànim a València, en temps de Joan de Navarra i en temps d'Alfons el Magnànim a Nàpols». Sulle cinque *balades* di Lluís de Vila-rasa, cfr. ancora TORRÓ 2009, p. 214-215; ed. alle p. 217-235. È autore di una *balada* anche Pere Torroella (*RAO* 180,18, ed. RODRÍGUEZ RISQUETE 2011, I, p. 238-245). Sull'influenza dell'ars nova francese e delle forme poetiche che le sono proprie sulla cultura letteraria e musicale catalana, si vedano da ultimo MARYAN SIMÓ 2009; ALBERNI 2010a. Riguardo ai presupposti storico-culturali dell'inserzione di lirica

Concludo con un'ultima riflessione sul gruppo di componimenti copiati nel *Vega-Aguiló* dalla seconda mano verso la fine del XV secolo, costituito da tre *danses retronchades*.<sup>50</sup> La prima è un contrasto in lingua castigliana tra madre e figlia sul tema della monacazione forzata; la seconda è costituita dalle cosiddette *Cobles de la ballesta*, in cui l'amante esprime l'intenzione di fabbricare un'arma con cui colpire l'amata; la terza, anch'essa un contrasto tra madre e figlia in lingua castigliana, si trova trascritta in una versione che dà voce alla sola figlia nel *Cancionero musical de Palacio*, ed è citata da Francisco Salinas nel *De musica*.<sup>51</sup> Colpisce che l'impiego della *cobla retronchada* renda i due componimenti castigliani affini da un lato alle altre *danses retronchades* catalane contenute nel codice, dall'altro al castigliano, nella sua forma più tipica caratterizzato proprio dalla *retroncha*, che è invece estranea agli altri generi con la stessa conformazione, il *virelai* francese e la ballata italiana. Si profila così la prospettiva, tutta da approfondire, che alla preistoria del *villancico* cortese castigliano non sia estranea la *dansa retronchada* catalana, i cui primi esemplari (le due *danses* del Capellà de Bolquera nel canzoniere di Ripoll) risalgono ad un'epoca sensibilmente anteriore (primi decenni del XIV secolo) alle più antiche attestazioni di componimenti castigliani in forma di *villancico* (inizi del XV secolo).<sup>52</sup> In questo contesto, la *dansa retronchada* catalana può allora essere vista come esempio di assorbimento e riformulazione di moduli metrici francesizzanti e come anello di congiunzione tra le forme ritornellate di ascendenza francese e il *villancico* castigliano. Se così fosse, con inversione di passo, l'attitudine tutta catalana all'innesto di istanze provenienti dalle avanguardie poetiche limitrofe nella tradizione lirica indigena si tradurrebbe in questo caso nel dare vita ad un genere formale destinato a grande fortuna nei secoli successivi.

### Bibliografia

- ALBERNI, Anna, 2006a. «Intavulare», *Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da Anna Ferrari)*, I. *Canzonieri provenzali*, 11. *Biblioteca de Catalunya: VeAg (mss. 7 e 8)*, Modena: Mucchi
- 2006b. “Deux albas catalanes anonymes du xiv<sup>ème</sup> siècle”, *L'espace lyrique méditerranéen*, D. Billy, F. Clément et A. Combes (ed.), Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, p. 265-90
- 2009. “El poemet de la Reina de Mallorca: assaig de restauració textual i mètrica”, *Medioevo romanzo*, 33, p. 343-368

francese nel canzoniere *Vega-Aguiló* e nel *Roman de Cardenois*, anche in riferimento ai canali della tradizione manoscritta, cfr. ALBERNI 2012; LAGOMARSINI 2012; ZINELLI 2012.

50. Su cui ALBERNI 2006a, p. 41.

51. ALBERNI 2010b, p. 136-137.

52. Cfr. TOMASSETTI 2008, p. 19-46, a p. 37: «Si bien la tipología métrica en que se inscribe el *villancico* estaba ampliamente experimentada desde principios del siglo XV, las más precoces documentaciones del vocablo *villancico* en las rúbricas como designación técnica de género se remontan a los años '60 del Cuatrocientos y figuran, como hemos visto, en las rúbricas de dos cancioneros manuscritos redactados en torno a la mitad del siglo XV».

- 2010a. “Guillaume de Machaut en la tradició catalana dels segles XIV-XV: la suite d’esparses del cançoner VeAg”, in ALBERNI, BADIA, CABRÉ 2010, p. 310-347
- 2010b. *Rec. a*: TOMASSETTI, Isabella. *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel: Edition Reichenberger, 2008, *Romance Philology*, 64, p. 133-139
- 2011. “L’última cançó dels trobadors a Catalunya: el cançoner Vega-Aguiló i la tradició manuscrita llenguadociana”, *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del Convegno internazionale di Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, L. Leonardi (ed.), Firenze: Edizioni del Galluzzo, p. 109-152
- 2012. “El Roman de Cardenois i l’empremta de Guillaume de Machaut en la poesia catalana medieval”, *Romania*, 130, p. 74-108
- ALBERNI, Anna, BADIA, Lola, CABRÉ, Lluís 2010. *Translatar i transferir: La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, A. Alberni, L. Badia i Ll. Cabré (ed.), Santa Coloma de Queralt: Obrador Edendum-Publicacions URV
- APPEL, Carl, 1920. *Der Trobador Cadenet*, Halle: Niemeyer
- ASPERTI, Stefano, 1995. *Carlo I d’Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna: Longo
- AVENOZA, Gemma, 2003a. “La dansa. Corpus d’un genre lyrique roman”, *Revue des Langues Romanes*, 107, p. 89-129
- 2003b. “La dansa. Introducció a la tipologia de un género románico”. *Cancioneros en Baena*. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena *In memoriam* Manuel Alvar, J. L. Serrano Reyes (ed.), Baena: Ayuntamiento de Baena, II, p. 89-105
- BADIA, Lola, 1983. *Poesia catalana del s. XIV. Edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*, Barcelona: Quaderns Crema
- 1993. “Notes per a la interpretació del poema I, Així com cell qui’n lo somni’s delita”, *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d’Ausiàs March*, València-Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat-Institut de Filologia Valenciana, p. 167-180
- BILLY, Dominique, 2010. “L’hybridation générique dans l’œuvre de Cerverí de Girona”, *Méthode*, 17 (Les genres au Moyen Age: la question de l’hétérogénéité), p. 25-37
- BOHIGAS, Pere, 2005. *Ausiàs March, Poesies*, P. Bohigas (ed.), edició revisada per A.-J. Soberanas i N. Espinàs, Barcelona: Barcino
- CABRÉ, Lluís, 1986: “*Los enuigs* de Jordi de Sant Jordi i l’adaptació del lai líric a la poesia catalana medieval”. *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, L. Badia i J. Massot i Muntaner (ed.), Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, I, p. 183-206
- 1987. “El conreu del lai líric a la literatura catalana medieval”, *Llengua & Literatura*, 2, p. 67-132
- CABRÉ, Lluís, TORRÓ, Jaume, 1995. “*Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario*: la poesia I d’Ausiàs March i la tradició petrarquista”, *Cultura neolatina*, 55, p. 117-136
- CABRÉ, Miriam. 2011. *Cerverí de Girona, un trobador al servei de Pere el Gran*, Barcelona-Palma de Mallorca: Universitat de Barcelona-Universitat de les Illes Balears.
- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria, 1994. Dante Alighieri, *Commedia*, vol. II, *Purgatorio*, Milano: Mondadori
- GALLINA, Annamaria, 1974-1988. Dant Alighieri, *Divina Comèdia*. Versió catalana d’Andreu Febrer, A. Gallina (ed.), 6 vol., Barcelona: Barcino.



- DI GIROLAMO, Costanzo, 2003. "La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans", *Revue des langues romanes*, 107, p. 41-74
- 2004. Ausiàs March, *Páginas del Cancionero*, C. Di Girolamo (ed.), J. M. Micó (trad.), Madrid-Buenos Aires-València: Pre-textos
- 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
- FRANK, István, 1953-1957. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vol., Tome premier, *Introduction et répertoire* (1953). Tome second, *Répertoire (suite) et index bibliographique* (1957), Paris: Champion
- FRATTA, Aniello, 2005. Jordi de Sant Jordi, *Poesies*, A. Fratta (ed.), Barcelona: Barcino
- GÓMEZ MARTÍN, Francesc, PUJOL Josep 2008. Ausiàs March, "Per haver d'amor vida". *Antologia comentada*, F. Gómez Martín, F. Pujol (ed.), Barcelona: Barcino
- JEANROY, Alfred, 1914. *Les joies du Gai Savoir: recueil de poesies couronnees par le Consistoire de la Gaie Science (1324-1484)*, Toulouse: Privat, 1914
- LAGOMARSINI, Claudio. 2012. "Il 'Roman de Cardenois' e la tradizione manoscritta di Guillaume de Machaut", *Romania*, 130, p. 109-133
- LANNUTTI, Maria Sofia, 2009. "Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza", *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (S.I.F.R.), Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006, F. Brugnolo e F. Gambino (ed.), Padova: Unipress, p. 337-362
- 2012. "L'ultimo canto. Musica e poesia nella lirica catalana del medioevo (con una nuova edizione del *Cançoneret* di Sant Joan de les Abadesses)", *Romance Philology*, 66, p. 309-363
- MARFANY SIMÓ, Marta, 2009. "Balades, lays i rondells francesos en la literatura catalana del segle XV", *Mot so raso*, 8, p. 16-26
- 2012. "La influència de la poesia francesa des d'Andreu Febrer a Ausiàs March", *Estudis Romànics*, 34, p. 259-287
- PARERA, Raquel, 2010. "La versió d'Andreu Febrer de la *Commedia* de Dante: recursos del traductor", in ALBERNI, BADIA, CABRÉ 2010, p. 161-178
- PAGÈS, Amédée, 1936. *La poésie française en Catalogne du XIII<sup>e</sup> siècle à la fin du XV<sup>e</sup>*, Toulouse-Paris: Privat-Didier
- 1925. *Commentaire des poesies d'Auzias March*, Paris: Champion
- PARRAMON I BLASCO, Jordi, 1992. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona: Curial
- PUJOL I CANELLES, Miquel, 2001. *Poesia occitano-catalana de Castelló d'Empúries*, Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos
- RADAELLI, Anna, 2004. *Dansas provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze: Alinea
- RIALC. *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana (RIALC)*, <http://www.rialto.unina.it>
- RIQUER, Isabel de, 2001. "La desdansa de Sant Joan de les Abadesses. Edition philologique et musicale", *Convergences medievales, épopée, lyrique, roman: Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, N. Henrard, P. Moreno, M. Thiry-Stassin (ed.), Bruxelles: De Boeck Université, p. 389-401
- 2003. *Las canciones de Sant Joan de les Abadesses. Estudio y edición filológica y musical*, Barcelona: Reial Academia de Bones Lletres

- RIQUER, Martí de, 1951. Andreu Febrer, *Poesies*, M. de Riquer (ed.), Barcelona: Barcino
- RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco 2011. Pere Torroella, *Obra completa*. Poesies en castellà, textos en prosa, textos d'atribució incerta, F. Rodríguez Risquete (ed.), 2 vol., Barcelona: Barcino
- RONCAGLIA, Aurelio, 1990. “Per il 750° Anniversario della Scuola poetica siciliana”, *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, VIII s., 38, 1983, fasc. 7-12, p. 321-333
- TOMASSETTI, Isabella, 2008. *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel: Edition Reichenberger
- TORRÓ, Jaume, 2009. Lluís de Requesens, Bernat Miquel, Martí Garcia, Rodrigo Dies, Lluís de Vila-rasa, Francesc Sunyer, *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*, Edició crítica de J. Torró i Torrent, Barcelona: Barcino
- VATTERONI, Sergio, 2002. “Un sirventese catalano-occitanico falsamente atribuito a Peire Cardenal”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 48, p. 203-227
- VATTERONI, Sergio, 2013. *Il trovatore Peire Cardenal*, S. Vatteroni (ed.), 2 vol., Modena: Mucchi
- ZINELLI, Fabio, 2012. “Il Roman de Cardenois, Guillaume de Machaut e Oton de Grandson tra Francia del sud e Catalogna”, *Romania*, 130, p. 294-354