

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia moderna
Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo

Tesi di dottorato
Ciclo XIX

La poesia oggettiva
nella letteratura catalana medioevale

Candidato: Dott. Michela Letizia

Tutore: Prof. Anna Maria Compagna



Napoli 2007

Indice

Elementi dialogici e elementi narrativi nella poesia catalana dei secoli XIV e XV

1. La concezione della cultura e della poesia nel Medioevo
2. Le possibilità espressive del codice lirico
3. Lo spazio della lirica
4. La poesia lirica catalana in rapporto a quella provenzale
5. Le trasformazioni dell'universo lirico: la monologicità infranta
6. Criteri della ricerca: alcuni esempi
7. Il discorso e la narrazione nella lirica
8. Le molteplici strade della lirica
9. Alcuni criteri formali
10. La verosimiglianza della lirica
11. Un tentativo di catalogazione
12. Bibliografia

Indice dei testi

- 1) R. 0. 59 *Força-m destreny, molt discreta senyora;*
- 2) R. 0.46bis (ex 80.1) *Enamorats, planyeu tots e plorau*
- 3) R. 0e8. *James degu ama lo que no veu*
- 4) R. 64.2 *Pus flach sou que nulha stopa*
- 5) R. 64.3 *Reyna de pretz, doctrina dels saubens*
- 6) R. 67.4 *Ffins aci me 'veu mostrada*
- 7) R. 145 *No ha molts jorns, parlant ab una dona*
- 8) R. 183.3, 183.3a = 67.13 *En Fogassot, pus sou enamorat*
- 9) R. 183.2 *A[n]cios tot de l'amagat engan*
- 10) R. 30.8 1 *Vos, en Galant, vergonya teniu poca*

- 11) *R. 127.2 O Deu, e quin sospirar*
- 12) *R. 131.1 Jo crech sapiau la casa*
- 13) *R. 192.1e De res no he carestia; R. 192.1h Mon bon amic, sabiatz que l'altre dia*
- 14) *R. 192.5 No fonc donat tal joy en tot lo setgle*
- 15) *R. 103.8 Ab quin turment he pena conguoxosa*
- 16) *R. 103.115 Per que-m digues que, sens vostre voler*
- 17) *R. 103.96 Morir me cuyt de dol e gran faunia*
- 18) *R. 103.127 Pus en tal punt m'avets, dona, portat*
- 19) *R. 103.83 L'enyorament qui-m vench, de vos pertint*
- 20) *R. 103.431 Despuyxs partim de la bona ciutat*
- 21) *R. 103.108 No-t merevells com voler te retempta*
- 22) *R. 103.134 Pus vey que us plau per vos vaga rodan*
- 23) *R. 103.174 Volentat gran ez amor, tot ensemps*
- 24) *R 90.6 Glorios es l'om qui no sent d'amor*
- 25) *R. 94.54 Malventuros no deu cerquar Ventura*
- 26) *R. 94.64 No-m fall recort del temps tan delitos*
- 27) *R. 94.79 Per molt amar ma vida es en dupte*
- 28) *R. 164.9 Enyorament, enuig, dol e desir*
- 29) *R. 175.10 Lo meu deport es poder vos mirar*
- 30) *R. 154a.2 (ex 154.18, 154a.1, 154.5, 154.7) Ma gran caritat, amor e llarguesa*

*Elementi dialogici e elementi narrativi
nella poesia catalana dei secoli XIV e XV*

1. La concezione della cultura e della poesia nel Medioevo

Le forme della letteratura, questi oggetti mutevoli, come mutevoli sono la mente e lo stato d'animo dell'uomo che, di volta in volta, li produce.

Come si presenta ai nostri occhi il molteplice mondo medievale? In quali strade conduce, in particolare, la sua poesia? Perché di un genere specifico noi ci occupiamo, e perché, di questo genere, vogliamo osservare le trasformazioni, in attesa di cogliere un indizio, di imbatterci in una pista, di trovare una parola che definisca. La parola illumina le cose, dà loro un contorno: ma quando l'universo che osserviamo è così mobile, sembra davvero arduo tentare di scoprirne le leggi che lo regolano. Guardare da vicino la poesia può rivelarsi un mezzo di conoscenza: non di necessità attraverso un itinerario cronologico o evolutivo, ma che risulti legato alla esperienza, la sola che possa offrire una visione non prestabilita, ma vicina alle cose e alla loro realtà.

Nel Medioevo esiste uno stretto legame tra le parole e le cose che le nominano: i nomi sono il corrispettivo delle cose, e questo carattere necessario e non casuale sembra non lasciare margine di errore. Tale reciproca relazione tra la realtà e le parole che la nominano presuppone un principio, che costituisce una delle espressioni più rappresentative di questa epoca: quello della somiglianza¹.

Esso regola tutte le cose del mondo: in virtù della sua azione costante, ogni elemento vivente è in relazione con il Tutto, compreso l'uomo, il cui organismo è in rapporto di proporzione con il cielo come con le piante, e la cui esistenza è inserita entro un disegno vasto di corrispondenze, tutte chiaramente percepibili perché cosparse di segni.

La conoscenza dunque, procede attraverso la similitudine: si può conoscere solo ciò che è simile, solo ciò che si svela attraverso una somiglianza o una analogia, e questo spiega, ad esempio, il motivo per cui, nella cultura medievale, ogni manifestazione letteraria non conta tanto nel suo aspetto di novità, ma nel modo in cui conferma quanto già parte di un orizzonte noto², che non contempla la variazione, ma solo la ripetizione del somigliante universale, pur variamente declinato.

¹ Foucault M., 1966, pp. 31-59.

² Jauss H. R 1989, p. 7 : «il lettore medievale poteva trovare estremamente piacevoli dei testi, proprio perchè gli raccontavano quanto egli già sapeva e perchè lo soddisfaceva pienamente trovare ogni cosa al suo posto nel modello del mondo».

L'uomo risulta perfettamente inserito in questo cosmo di ordinate presenze, e la sua stessa esistenza, come abbiamo visto, ne fa parte, in un ordinamento compatto e necessario.

La visione che abbiamo è quella di un prisma: su ciascun lato si stagliano delle figure che si muovono entro uno spazio chiuso e ben delimitato, dove l'orizzonte possibile e pensabile è soltanto quello conosciuto.

Ciascuna di queste figure è intenta al suo lavoro: collabora all'armonia del mondo in cui vive, contribuisce a mettere ogni cosa al suo posto, è parte di un sistema non equivoco.

La poesia non fa eccezione: essa diviene il luogo in cui si rispecchia una realtà nota, i cui caratteri contribuisce a definire, ma che sembra destinata a ripetere i meccanismi stessi che hanno presieduto al suo nascere. La creazione poetica infatti, si dispone secondo una trama di relazioni significative e simboliche³, e il suo discorso non assume mai un valore di contestazione dell'esistente, ma mira anzi a confermarne in ogni sua parte l'organizzazione e la tenuta.

Il mondo della esperienza resta al di là della sua codificazione, lontano dalla vista: la poesia sembra farne a meno, privandosi dei suoi residui, che sono respinti ai margini senza trovare spazio.

Allo stile poetico rimane estraneo ogni rapporto con la coscienza della propria storicità: la lingua del genere poetico, per dirla con Bachtin⁴, è un unico mondo tolemaico, fuori del quale non c'è nulla e di nulla c'è bisogno.

Il poeta si identifica con la propria lingua, e le contraddizioni del reale, se pure sono presenti, vengono filtrate e annullate dalla «coerenza monologica» della poesia.

La soggettività del poeta è il risultato di una condizione di uniformità e adesione al proprio mondo, che gli detta i modi del suo comunicare, e i sentimenti che definiscono ogni suo stato.

La poesia nel Medioevo dunque, non è veramente comunicativa, se con questo aggettivo si intende la scelta, da parte dell'autore, di un luogo o di una prospettiva da cui osservare la realtà, per intervenire su di essa, comunicando appunto gli esiti che questo intervento diretto e non mediato ha sortito.

Essa è, semmai, il luogo in cui i conflitti del reale trovano una espressione unica e tipizzata, consistente nella costante impossibilità di realizzazione del desiderio amoroso, e nel perpetuo riprodursi di questo stesso desiderio, attraverso un canto in cui l'«io» del poeta è al centro della scena, e il «tu» a cui il

³ Varvaro, A. 1985, p. 65.

⁴ Bachtin, M. 1979, pp. 83-108.

soggetto si rivolge non è altro che una proiezione di sé, in un gioco di superfici specchianti, anche se sempre variate⁵.

L'io lirico ha un'esistenza grammaticale⁶: la canzone è un sistema espressivo fondato sulla polarizzazione tra questo *io* e il termine a cui, nella finzione poetica, si rivolge (*tu* o *voi*).

Queste due voci che, come abbiamo detto, si riducono ad una sola, si collocano in un eterno presente, senza che nessun evento o avvenimento giungano a disegnare scenari ulteriori, che non siano quelli della realtà in atto, momentanea, interamente affidata all'istanza del discorso, e esistente solo in seno ad essa.

Non ci sono gli altri, né le voci altrui, né il mormorio del mondo di fuori: manca la contingenza, sentita certamente come estranea all'istantaneità e alla introversione liriche.

Va da sé che la soggettività di questa espressione poetica, proprio perché deriva i suoi mezzi espressivi e le sue forme dalla tradizione, è tale solo perché in essa domina una monologicità che regge le fila del dire poetico, ma che non corrisponde sempre ad una sincerità dell'ispirazione.

In questo universo denso e continuo, non discreto e separato, sembra ridursi lo spazio di una espressione che non sia la mera ripetizione di un codice dato: tale codice agisce da centro di attrazione costante, e il poeta ne è irrimediabilmente sedotto, facendo di questa seduzione la spinta della sua attività poetica, che quindi poggia su un materiale noto, che già contiene le tracce di ogni possibile invenzione e composizione.

Il registro espressivo a disposizione del poeta cortese si fonda su una successione di motivi di volta in volta variati, nella scelta dei quali la tradizione ha un peso notevole⁷.

2. Le possibilità espressive del codice lirico

Tutto questo è vero, ma non deve indurci ad ignorare l'esistenza di altre possibilità: se infatti è innegabile che, nell'orizzonte dell'uomo medievale, la creazione artistica ha valore non per la novità che essa rappresenta o può rappresentare, ma per il modo in cui essa diventa una ulteriore conferma della propria visione del mondo⁸, è altresì vero che siamo in un ambito nel quale, a

⁵ Si ricordi, a questo proposito, la distinzione operata da Spitzer tra «the Poetic and the Empirical I», che nel Medioevo sarebbero sempre ben distinti (Spitzer, L. 1959).

⁶ Zumthor, P. 1975, pp. 171.

⁷ Zumthor, P. 1968, pp. 357-358.

⁸ J. Lotman parla di «estetica della identità» (1980, pp. 153-154).

voler ben guardare, il movimento si produce, dapprima impercettibile, poi sempre più deciso.

Si vuole dire, cioè, che i segni che compongono l'universo medievale, e che consentono ogni sorta di espressione, sono sottoposti, nel momento in cui vengono utilizzati, ad una serie di sollecitazioni e di trasformazioni, che possono investire tanto i significati, quanto i significanti, ma possono coinvolgere anche entrambi i sistemi di significazione.

Dal nostro punto di osservazione, come vedremo, il sistema significante rimane immutato, intendendo con questo la struttura formale ed esteriore, mentre quello dei significati varia, innescando un processo di continua ridefinizione del codice poetico stesso.

Infatti, come quando si osservano gli oggetti sotto luci di volta in volta diverse, e d'improvviso si scoprono agli occhi linee mai prima viste, che sembrano tracciare nuove forme e traiettorie; così, allo stesso modo, è possibile rinvenire, all'interno della compatta unità del mondo medievale, delle «manifestazioni»⁹, per noi di notevole interesse, dalle quali emerge una rappresentazione delle forme letterarie complessa e varia.

All'interno del percorso segnato dalla tradizione, si individuano cioè delle deviazioni e degli elementi eterogenei, che promettono di incrinare l'immagine unitaria del Medioevo, e di proporne una nuova e alternativa¹⁰.

Possiamo dire, con Eco¹¹, che è l'opera stessa a mettere in crisi e a potenziare il codice: essa lo ristruttura portando alla luce possibilità insospettite e, così operando, produce un effetto di straniamento e di spaesamento. L'immissione di sensi nuovi si realizza attraverso la dialettica tra forma e apertura, tra ciò che è delimitato e ciò che tenta di forzare il limite, per provare a portare alla luce diversi possibili espressivi.

Del resto, la comunicazione poetica è già di per sé definita, in rapporto alla prosa, come uno scarto rispetto a una norma¹²: se lo scarto deriva dalle peculiarità proprie della lingua poetica, al suo interno possono trovarsi ancora ulteriori infrazioni, non più rispetto alla prosa, ma rispetto allo stesso codice poetico, che contempla e accoglie dentro di sé la propria contestazione.

Si badi: se la lingua poetica supera il mero carattere denotativo, e accentua le risorse espressive e connotative del linguaggio, essa, da sempre, viene in contatto anche con ciò che le è estraneo, e che non le appartiene per statuto on-

⁹ Uso il termine nel senso inteso da P. Zumthor 1973, pp. 59-64.

¹⁰ Interessante, ai fini del nostro discorso, quanto scrive P. Bec 1984, pp. 10-11: «on peut dire que plus une société est modélisée, paradigmatique en quelque sorte dans ses structures sociales, religieuses, morales e littéraires, et plus sont grandes les virtualités d'émergence, de-ci, de-là, d'une contre-culture plus ou moins diffuse mais non moins réelle».

¹¹ Eco, U. 1968, pp. 77-81.

¹² Genette, G. 1972, pp. 93-120.

tologico. In particolare, la poesia viene definita, sin dalla retorica classica, come appartenente al dominio della *mimesi*, mentre la *diegesi*, tipica del racconto, rappresenta il suo termine antitetico e irriducibile; tuttavia, occorrerà esplorare più a fondo questa distinzione, e applicarla alla nostra moderna concezione della poesia lirica, verificando come, nel Medioevo, mimesi e diegesi non siano termini irriducibili, e non si escludano a vicenda.

3. Lo spazio della lirica

Il nostro ambito di analisi riguarderà quindi la poesia lirica: la propria sfera di azione è quella del discorso, e della soggettività: tutto ciò che si dispiega nella temporalità, che conosce andate e ritorni, che mira alla comunicazione e al dialogismo, deve esserle ritenuto come estraneo.

La lirica non è, e non può essere, vicenda: gli avvicendamenti dell'esistenza sono contenuti nella sfera della soggettività che le è propria, e come annullati, perché prevalga un unico tempo, quello interiore, e una unica realtà, quella del poeta.

La funzione prevalente della lirica è quella emotiva: l'accento viene posto sul soggetto che dice io, e che mira a comunicare le proprie emozioni e i propri pensieri.

Se nel linguaggio non poetico le parole hanno un contenuto concettuale e referenziale, nel linguaggio poetico esse ne hanno invece uno emotivo, affettivo o *patetico*¹³.

Questa affermazione corrisponde alla nostra moderna idea di lirica; essa, come si può facilmente dedurre, è molto lontana dalla poesia dei trovatori, nella quale, pur prevalendo una comunicazione incentrata sull'io, non si assiste ancora alla libera espressione del sentimento.

Ma vediamo di osservare più da vicino proprio la poesia trobadorica, per potercene poi allontanare solo dopo avere ribadito alcuni punti che la riguardano.

Il genere della *canso* cortese si definisce per delle caratteristiche precise, che sono state individuate in una serie di tratti o di elementi tipici, che possono ricondursi da un lato, a un ambito formale e strutturale e, dall'altro, ad un ambito contenutistico.

Dal punto di vista formale, gli aspetti metrici e ritmici della lirica medievale, e di quella dei trovatori, che sarà il modello principale per tutte le successive esperienze, costituiscono degli indicatori di genere precisi, che dichiarano la presenza di una comunicazione lirica *ipso facto*, senza che ci siano variazioni significative allo schema principale, che è quello della *canso* trobadorica.

¹³ Todorov, T. 1975, p. 386.

Dal punto di vista dei contenuti, la lirica instaura un tipo di discorso in cui l'atto dell'enunciazione coincide con l'enunciato medesimo: si tratta, cioè, come abbiamo già detto, di un genere nel quale il soggetto che dice *io* impronta di sé l'asse della comunicazione, costituendo il riferimento principale, ed anzi il termine unico, al quale rimandano tutti gli altri termini.

Referente e oggetto si identificano nell'*io* poetico, che quindi racchiude ogni possibile significazione, assorbendo dentro di sé la realtà esterna, e privandola di ogni prospettiva che non coincida con quella del soggetto stesso.

Questi si rivolge, il più delle volte, ad una interlocutrice, che è la dama da cui aspira ad avere l'amore; la sua comunicazione è dunque rivolta verso l'esterno, ma si tratta, nella maggior parte dei casi, solo di una convenzione.

La dama a cui si indirizza l'allocuzione infatti, è solo una proiezione dell'*io*, uno specchio nel quale il soggetto riflette i suoi desideri, manifestando la sua adesione al codice cortese.

Questo codice non prevede, infatti, che si instauri uno scambio verbale reale, che dia corpo e concretezza alla figura femminile: la donna rappresenta il motivo e l'occasione della poesia, e consente all'uomo il suo innalzamento morale e sociale, ma non, per lo più, anche il soddisfacimento del suo desiderio, che annullerebbe, a ben vedere, la ragione stessa del canto.

Il «tu» dunque, elemento determinante di ogni comunicazione linguistica, insieme ed in contrapposizione all'«io»¹⁴, non ha però qui una funzione veramente comunicativa, ma solo evocativa: si evoca la presenza di una figura femminile, la cui assenza reale, però, è la vera fonte del dire poetico.

Questa appare la formulazione più ortodossa della *canço* dei trovatori, che può includere anche la successiva poesia dei trovieri, che anzi sembra accentuare ulteriormente queste caratteristiche, spingendole nella direzione di una astrazione ancora più marcata¹⁵.

Tuttavia, nel corso del tempo, riducendosi l'influenza cortese, la poesia sembra destinata ad assumere forme nuove: sappiamo che, nell'ambito del sistema dei generi letterari, una novità si instaura per mezzo del mutamento di un elemento strutturale che, da periferico o marginale che era, diviene dominante, provocando una rottura nel sistema, e dando vita a forme nuove¹⁶.

Si tratta, precisamente, di quello che accade all'universo lirico nel corso del Trecento e del Quattrocento; in particolare, possiamo osservare questo mutamento all'interno della produzione di un'area geografica precisa, e cioè quella della poesia lirica di ambito catalano.

¹⁴ Benveniste E. 1966, pp. 251-266.

¹⁵ Guiette, R. 1946, pp. 137-143.

¹⁶ Jauss, H. R. 1984, pp. 219-256.

4. La poesia lirica catalana in rapporto a quella provenzale

Necessitiamo, cioè, di un angolo di visuale più ristretto, per potere cogliere un fenomeno di portata più generale. Ma la ristrettezza della visione non sarà limitatezza: quello che si vuol tentare di definire è sì una peculiarità di questa esperienza, ma anche una caratteristica più generale, che riguardi il genere poetico e le sue trasformazioni.

La poesia catalana dunque, dopo avere assorbito sotto ogni aspetto la lezione dei trovatori, e anzi dopo essere sorta ed essersi sviluppata in stretta fusione con quella, sembra ora avviarsi sulla strada di una sua autonoma fisionomia. Si afferma così «una nuova tradizione nazionale, più nettamente ‘catalana’¹⁷», anche se tale processo, che non può dirsi compiuto nel corso del XIV sec., acquista una fisionomia più decisa solo nel secolo successivo (a ben vedere la Catalogna, a differenza di altri luoghi della Romania letteraria, conserva gelosamente l’eredità rappresentata dalla lirica cortese provenzale fino alla metà del XV sec.¹⁸).

Evidentemente, il modello non è superato, e anzi continua a dettare e ad orientare le forme principali della attività poetica (si pensi, ad esempio, all’attività del *Consistori* tolosano¹⁹); eppure, proprio all’interno di queste forme oramai consuete, si sperimentano soluzioni nuove, che hanno l’effetto di rifunzionalizzare i tratti propri della lirica cortese, e di porli al servizio di una estetica e anche di una ideologia nuove.

Se, cioè, la poesia trobadorica si definisce, come abbiamo visto, per il suo carattere monologico e per il suo rifiuto di ogni movimento descrittivo o narrativo, al punto che, nelle sue espressioni più pure e formalizzate (il *trobar clus* o *ric*, per intenderci), viene accostata alla poesia simbolista di Mallarmé e Valéry da un critico come Gianfranco Contini²⁰, si assiste invece adesso, in questa produzione poetica più tarda, ed in un altro contesto, ad una copiosa penetrazione di elementi dialogici o narrativi, realistici o per meglio dire referenziali, che connotano quindi in un modo affatto diverso la struttura del genere in cui sono inseriti.

Una situazione di questo tipo è riscontrabile, nella seconda metà del XIII sec., nella poesia lirica francese: qui infatti si afferma, con poeti come Rute-

¹⁷ Asperti, S. 1990, p. 69, e Asperti 1999, pp. 399-408.

¹⁸ Asperti, S. 2006, p. 272.

¹⁹ Lazzerini, L. 2001, p. 7: «Quando, nel 1323, i sette Tolosani fondano il *Consistori* del *Gai Saber* per dare nuovo impulso alla tradizione lirica dell’Occitania, il canto trobadorico sopravviveva come oggetto di culto, modello di *ars dictandi*, ma la sua stagione creativa era da tempo conclusa; anche se, prima di spegnersi nei territori che ne avevano visto la splendida fioritura, quella poesia aveva trasmesso la sua eredità alle più importanti culture d’Europa».

²⁰ Contini, G. 1970, pp. 311-317.

beuf o Adam de la Halle, il passaggio dalla poesia formale dei trovieri classici, astratta e generalizzante, a una poesia personale, in cui si dà vita ad una sorta di «aneddotica dell'io²¹».

Il genere del *dit*, in particolare, consentiva di introdurre in poesia gli accidenti del mondo esterno, se pure sottoposti ad un processo di letteraturizzazione, e come esibiti su una scena convenzionale e caricaturale.

Inoltre, ritornando alle origini, la poesia trobadorica aveva già conosciuto forme che si allontanavano dal lirismo cosiddetto puro, per andare in direzioni diverse.

Secondo Lucia Lazzerini infatti, il motivo determinante che ha fatto della poesia provenzale una delle esperienze più decisive per la nostra cultura, è proprio la sua polisemia, «l'addensarsi di più livelli semantici, che comportano trasmutazioni continue e sfuggenti dall'uno all'altro²²».

Si pensi, ad esempio, al primo trovatore, Guglielmo IX, e alla sua poesia del gatto rosso (*Farai un vers, pos mi sonelh*, P.-C. 183, 12), un racconto licenzioso, sorta di «fabliau ante litteram²³», in cui la forma strofica fa da cornice ad una trama narrativa sorretta dall'uso dei tempi verbali al passato e da inserti dialogici, come in una vera e propria novella.

Questo è, senza dubbio, il caso più evidente di interferenza di registri differenti, il lirico e il narrativo, funzionando il primo come principio organizzativo di natura formale, sorta di significante, cui l'aneddoto raccontato fornisce il significato e il referente.

La poesia provenzale instaura quindi sin da subito una molteplicità di «discorsi possibili»²⁴, non tutti, quindi, lirici, ma drammatici o narrativi, che, anche se non estesi ad un componimento nella sua interezza, ma presenti solo in alcune strofe o in pochi versi, consentono però di parlare di «grumi» di narrazione o di dialogicità e, più estesamente, di «generi in contatto», di incursioni, all'interno del contenitore lirico, in territori differenti, non lirici.

A queste «eccezioni» che possono essere, di volta in volta, narrative o dialogiche, non sfuggono neanche i poeti cosiddetti puri, il cui canto, apparentemente privo di legami con una realtà che non sia quella interiore del proprio io e delle sue mutevoli condizioni, si sostanzia però di ricordi di un passato ora recuperato dalla memoria, oppure disegna figure di interlocutrici o interlocutori che dialogizzano la scena, sottraendola, così, al dominio di una sola voce.

Parlando di voce, è bene soffermarsi, inoltre, su un dato rilevante: la poesia trobadorica era destinata al canto, e i suoi legami con questa forma di espressione erano, anche nelle formulazioni degli stessi poeti, molto stretti; la vocali-

²¹ Zink, M. 1990, pp. 209-227

²² Lazzerini, L. 2001, p. 8.

²³ Di Girolamo, C. 1989, p. 52.

²⁴ Limentani, A. 1977, pp. 29-44, e pp. 120-153.

tà implicita nella testura poetica si dispiegava nella sua *performance* orale, nel momento della esecuzione dinnanzi ad un pubblico di uditori, pronti a godere dell'accordo di *motz e so*, di parole e di melodia.

L'assenza della componente musicale, e quindi della esecuzione pubblica nella poesia catalana del Trecento inoltrato e del Quattrocento, oggetto del presente lavoro, avrà la sua influenza non solo sul piano della dimensione sociale dell'opera poetica, ma anche su quello della sua stessa identità e della sua fisionomia.

Se, infatti, non ci troveremo più di fronte ad «indizi di oralità»²⁵, intesi nel senso di tracce di una esistenza vocale dei testi, come avveniva soprattutto per la produzione dei secoli X, XI e XII, è pur vero che i legami con la voce, e anzi, con le voci, sussistono ancora, concretizzandosi in scambi verbali nei quali il confronto con l'altro, prima ottenuto nell'atto della *performance*, viene incorporato nel testo stesso, divenendone parte integrante, e connotandolo in modo significativo.

Vedremo infatti che i nostri testi *rappresentano, mettono in scena*, se non sempre in modo esplicito, sempre però in un modo percepibile; il loro carattere performativo è evidente, insieme alla loro natura di finzione. Se in essi l'elemento convenzionale risulta predominante, tutti, però, rivestono interesse per gli artifici cui ricorrono, e per il modo in cui incorporano, al loro interno, elementi di una vocalità esibita e, direi, quasi teatralizzata.

Alla propensione all'esibizione di sé, i poeti catalani aggiungono il gusto per la tessitura di storie e per il dialogo in poesia, anche nelle forme della *sermocinatio* e della citazione di parole altrui.

Presso i trovatori il dialogo era molto diffuso e praticato, tanto da aver dato vita ad una serie di generi poetici a più voci, definiti con nomi diversi, a seconda dell'argomento trattato: la *tenso* era la tenzone vera e propria, cioè la contrapposizione tra due avversari, in cui il dibattito procedeva liberamente su un tema stabilito; il *partimen* o *joc partit* prevedeva, invece, che uno dei due interlocutori suggerisse due possibili soluzioni di un problema, proponendo al suo avversario di sostenere una delle posizioni, e riservando per sé la difesa dell'altra; nel *tornejamen*, infine, gli interlocutori potevano essere anche tre o quattro.

Non mancano, in ambito provenzale, le tenzoni tra uomo e donna (celebre, ad esempio, quella tra Beatriz de Dia e Raimbaut d'Aurenga), anche se non siamo in grado di stabilire con certezza se si trattasse di tenzoni reali o fittizie²⁶.

Al di là di questi generi codificati, comunque, i trovatori potevano scam-

²⁵ Zumthor, P. 1987, p. 47.

²⁶ Per la definizione di 'tenzoni fittizie' si legga Giunta, C. 2002, pp. 255-266, e Arveda, A. 1993, pp. xxxii-xlvi.

biarsi idee sull'arte poetica o su avvenimenti particolari, chiamandosi reciprocamente in causa e «dando vita a dibattiti formati da componimenti autonomi²⁷».

Su un altro versante, esiste la *pastorella*, un componimento narrativo-dialogico, basato sull'incontro di un cavaliere con una pastora, incontro da cui prende vita un vivace contrasto, distante dai modi propri del canto cortese, rispetto a cui, anzi, per la situazione descritta e per il livello sociale della protagonista, si pone in netta antitesi; il genere ebbe grande fortuna nella Francia del Nord (possediamo, infatti, venticinque pastorelle occitaniche, rispetto alle centosessanta in lingua d'oil), dove assunse toni licenziosi e popolareggianti, mentre dalla Catalogna ci sono giunte soltanto due pastorelle, una del XIV sec. e l'altra del XVI sec.

Anche la *chanson de toile* si diffonde nel nord della Francia: si trattava di un genere lirico-narrativo, così chiamato perché convenzionalmente legato al canto intonato da donne al telaio.

In tale canzone “di tela” o “di storia”, si alternavano la narrazione in terza persona, il monologo lirico della fanciulla in mal d'amore, e le strofe dialogate, con una forte componente teatrale.

Ad ogni modo, le strutture di questi componimenti poetici misti, caratterizzati dalla compresenza di narrazione e descrizione, dal dialogo, dalla contrapposizione delle voci e, spesso, da una precisa ambientazione spazio-temporale, pur senza dar vita ad un genere codificato, vengono come assorbiti dalla poesia catalana, all'interno della quale si riscontra una tendenza accentuata alla elaborazione di testi definibili come “oggettivi”, in cui è presente lo scambio delle voci tra i protagonisti o, sul versante opposto, la descrizione di esperienze, la narrazione e il racconto²⁸.

5. Le trasformazioni dell'universo lirico: la monologicità infranta

Ma forse, piuttosto che ad una derivazione da questi generi ritenuti secondari rispetto al registro della canzone cortese, e situati al limite del folclorico o del parafolclorico²⁹, si potrebbe pensare ad una trasformazione che avviene all'interno del modello principale, quello appunto della *canso*, le cui strutture esteriori restano immutate, ma i cui principi compositivi e le cui regole espressive risultano per molti versi nuove.

Quei grumi di oggettività che abbiamo visto presenti anche all'interno del corpus trobadorico classico, si trovano ora moltiplicati e aperti in più direzioni; a mutare non sono soltanto i contenuti, ma anche i mezzi utilizzati, i procedi-

²⁷ Di Girolamo, C. 1989, p. 31.

²⁸ Genette, G. 1976, p. 75.

²⁹ Bec, P. 1977, in Formisano, L. 1990, pp. 121-135.

menti retorici, gli elementi sintattici e linguistici.

Questi poeti non fanno un uso neutro della lingua, ma ne utilizzano tutte le risorse, finanche quelle minime e in apparenza accessorie, per dare vita ad un consapevole arricchimento dell'orizzonte lirico.

Nelle loro mani, la lirica si trasforma, dilatando le espressioni ellittiche e dense di metafore dei trovatori, portandone alla luce le possibilità diegetiche e allocutive: il termine "lirica" risulta quindi poco appropriato, dal momento che l'idea che noi siamo soliti attribuirle, quella cioè di «poesia centrata sull'Io, con totale sovrapposizione di enunciazione ed enunciato»³⁰, non le si addice, o meglio, non tiene conto del fatto che una organizzazione strofica formalmente lirica (quella della *canso* trobadorica), è al servizio di un oggetto dai contorni mutati, non solo sul piano dei contenuti svolti, ma anche su quello delle strategie espressive e dei modi del discorso impiegati.

Pur restando sempre all'interno della *fictio* poetica, questi testi sembrano mettere in atto una diversa attività comunicativa, intenta a derivare dalla realtà una serie di spunti, su cui costruire un oggetto nuovo, del quale siamo attratti a verificare l'attendibilità, pur godendone al tempo stesso, e riconoscendone l'abile e compiaciuto aspetto di gioco letterario. Da un lato si attenuano, in questa produzione, i valori simbolici e le idealità espresse dalla società cortese e dalla sua poesia; dall'altra, si assiste ad uno spiccato «diarismo» e, nel contempo, ad una «colloquialità compiaciuta»³¹, che indicano anche l'abbassamento del ruolo sociale del poeta.

Ad esempio, il frequente ricorso alla descrizione determina, come scrive Zumthor³², «un'apertura sul concreto e sull'esperienza particolare [...]. In questi secoli, le possibilità di utilizzare il linguaggio poetico per la trasmissione di un messaggio personale aumentano in modo continuo ma sono sfruttate in maniera diseguale. Il sistema tipico di espressione continua a fondare l'isotopia generale del discorso poetico; e questa isotopia predetermina, in gran parte, l'interpretazione delle parti non tipiche introdotte progressivamente in questo discorso».

Se il discorso dello studioso è riferito alla letteratura dei sec. XII e XIII, esso è però applicabile, e in una misura anche più decisa, alla nostra produzione, nella quale, si badi bene, il ricorso all'aneddoto non diminuisce affatto il peso e la distribuzione degli elementi tipici e di quelli convenzionali, come vedremo anche in seguito, e non si risolve in una accentuazione del realismo.

La lirica dunque subisce una serie di trasformazioni: essa infatti ora ci appare, in un confronto con il suo modello più prestigioso, non più un genere

³⁰ Formisano, L. 1990, p. 58.

³¹ Così si esprime Gorni, G. 1986, a proposito della poetica sottesa alla nascita dei canzonieri d'autore nella letteratura italiana post-petrarchesca, pp. 507-518.

³² Zumthor, P. 1972, p. 147.

monologico e atemporale, ma anzi un genere in cui le voci si moltiplicano, e così pure i piani temporali; e non più un genere antinarrativo e scarsamente comunicativo, solo intessuto di labili trame in cui si disperde l'io del poeta, ma un racconto di esperienze che chiamano in causa le categorie, da sempre respinte, della dialogicità, della narrazione, della temporalità e degli eventi che in essa si susseguono e prendono corpo.

Anzi, è la poesia stessa a prendere corpo, a divenire sostanza, a sostanziarsi degli accidenti del caso e ad immetterli al proprio interno. Emerge e viene in primo piano quella che Adorno definisce la *frattura* della lirica³³: se tuttavia essa si riferisce, nella formulazione adorniana, alla contrapposizione sempre presente tra l'io e la società, in forza della quale anche le creazioni liriche in cui sembra non penetrare alcun residuo di esistenza, sono la testimonianza di questo contrasto e del tentativo del soggetto di superarlo, nei nostri testi la frattura è invece, propriamente, il disgregarsi di questa soggettività non tanto in nome di una contrapposizione e di una polemica nei confronti del mondo esterno, ma anzi in virtù di una sua accettazione, e di una volontà di rispecchiamento e di rappresentazione.

Potremmo tentare di applicare l'idea auerbachiana³⁴ sull'inizio del realismo in letteratura anche a questa nostra produzione: Auerbach infatti, individua l'origine del realismo nel progressivo allontanamento dalla concezione figurale cristiana e da una visione aristocratica della realtà ad essa connessa, allontanamento che culmina con l'opera di Dante, il quale, proprio all'interno della cornice figurale, dà vita a tutta la storia del mondo e, così facendo, finisce per distruggere e per liberarsi di quella cornice divenuta oramai troppo statica; allo stesso modo, una rappresentazione più complessa della realtà si affaccia in questi testi, attenuando la componente astratta e monotona della produzione antecedente, e dando spazio alla sfera del circostanziale, affollata di determinazioni temporali, di riferimenti spaziali, di cose, e increspando la superficie prima liscia ed apparentemente uniforme della lirica.

Non solo: il tratto in comune delle poesie qui presenti sembra essere una propensione alla categoria benvenistiana del *discorso*, inteso sia come voce del soggetto poetante che descrive una propria esperienza, sia come dispiegamento delle voci, e quindi colloquio, dialogo, all'interno dell'involucro lirico.

Presso i nostri poeti, l'esperienza amorosa diventa *narratio*, racconto piacevole di un'esperienza quasi mai traumatica com'era nei trovatori; nei loro dialoghi, l'alternanza delle voci, vera o fittizia che sia, diventa messa in scena di una esperienza privata, con un gusto spiccatamente borghese³⁵ e lontano,

³³ Adorno, T. 1979, p. 50.

³⁴ Auerbach, E. 1956.

³⁵ Di «commedia borghese» parla Gianfranco Folena (Folena, G. 1970) a proposito di un componimento di Compagnetto da Prato, *Per lo marito c'ho rio* (riportato dal-

quindi, dalle atmosfere stilizzate ed aristocratiche dei trovatori.

6. Criteri della ricerca: alcuni esempi

La nostra ricerca si servirà di indizi linguistici: la lingua significa, è attività connotante e non solo denotante, e interrogandone le forme, tenteremo di indovinare l'atteggiamento del poeta nei riguardi della sua materia, la direzione del suo messaggio, la comunicazione che vi è sottesa.

Questi componimenti, pur conservando la forma lirica, con le sue clausole metriche e ritmiche, sono impropriamente lirici: si collocano infatti ai confini della lirica, in un territorio che riserva una serie di sorprese proprio per il suo carattere intragenerico.

Si leggano, ad esempio, i seguenti versi (*Enamorats, planyeu tots e plorau, Rialc* 0.46bis ex 80.1), vv. 9-24:

II. «Trobant me yo molt ençes en amor, / infinit grat tenint d'una senyora, / fuy satisfet de voler no menor: / donant a mi son bell cors en penyora / per tot un mes tingui posseccio. / Creent de sert e fiant de la fe, / viu me luyat, sens fer jo lo perque: / en un moment muda d'opinio». / III. «Mostras me feu de molta passio, / plorant sovint, sospitant se de mi. / Yo, satisfent a tal suspicio / a son manar prompte sempre-m mostri. / No m'obliga la natura comuna / en satisfacer yo tant a son voler, / mes fuy forçat, creent ella valer, / segons son grau, mes que altra alguna».

[II. «Trovandomi io molto acceso d'amore / piacendomi all'infinito una dama / fui soddisfatto da un desiderio non inferiore: / donandomi il suo bel corpo in pegno / ne tenni possesso per un intero mese. / Credendo ciecamente e fidandomi della sua buona fede, / mi vidi allontanato, senza colpa alcuna: / in un attimo muta d'opinione». / III. «Mi fece mostra di molta passione / piangendo spesso, stando sospettosa di me. / Io, soddisfacendo tale attitudine sospettosa / mi mostrai sempre pronto ai suoi comandi. / Non mi obbligava la natura comune / a soddisfare tanto il suo volere, / ma vi fui indotto, credendo che ella valesse, / secondo il suo grado, più di ogni altra».]

È difficile rinvenire, all'interno della *canso* trobadorica, una disposizione tanto facile all'aneddoto che, se pure convenzionale e stereotipato, perché disegna una situazione tipica nella produzione letteraria di orientamento misogino, conferisce però un tono peculiare alla poesia, ponendola a metà strada tra

la Arveda a p. 60 della sua raccolta), sottolineandone la vivacità dei toni e la facilità della lingua.

la confessione autobiografica, il racconto esemplare, e la meditazione di portata generale.

Queste sono per noi le tracce da seguire, perché rappresentano dei segnali o degli indizi della presenza, nel testo, di registri diversi dalla lirica che, se sviluppati ed estromessi dalla cornice lirica che li contiene, potrebbero considerarsi dei veri e propri racconti o dei dialoghi autonomi.

Del resto, proprio micro-racconti o sequenze³⁶ e, sull'altro versante, micro-dialoghi, sono i nostri testi, e la nostra rassegna mira a dimostrare come la poesia catalana sia capace di assorbire, al suo interno, una varietà di tempi e di voci senza perdere la propria specificità lirica, cioè senza diventare altro da sé, sconfinando in generi che non potrebbero, a rigore, dirsi lirici.

Se è vero che la lirica pura non può esistere, dal momento che essa è quasi sempre legata alla presenza di elementi che la contaminano, dalle proposizioni temporali, agli avverbi di luogo fino allo scambio delle voci, allora possiamo concordare con Limentani³⁷ laddove egli scrive, a proposito della lirica trobadorica: «Si può dire che non vi sia testo che non contenga più o meno sviluppato, più o meno disgregato, qualche grumo narrativo, evocato o senz'altro raccontato; e, viceversa, che la pura narrazione, il discorso sprovvisto di parallelismi, di procedimenti metaforici e addensanti, non si produca né si voglia mai produrre».

7. Il discorso e la narrazione nella lirica

Si è detto che ci sono dei testi in cui si assiste a brevi scambi di battute, anche se non estesi all'intero componimento; talvolta tale scambio è sorretto da una cornice narrativa, con il ricorso al *verbum dicendi*; altre volte, invece, domina il dialogo puro, senza nessuna interferenza.

È il caso delle tenzoni, che testimoniano in maniera evidente il meccanismo della diffusione, all'interno di una struttura lirica, di elementi non lirici, ma oggettivi e comunicativi, perorativi e colloquiali. La poesia catalana presenta, in verità, un numero esiguo di tenzoni tra uomo e donna, che sono quelle che ci interessano, mentre più numerosi sono i testi responsivi, testi cioè che costituiscono la risposta a testi di altri autori su una questione data.

Sul versante opposto, quello della narrazione, è forse opportuno fare alcune precisazioni di natura concettuale e terminologica: quello che vorremmo chiarire, in particolare, è l'esistenza di una dimensione narrativa della lirica.

Se la lirica infatti, come abbiamo detto, contiene sempre una direzione, si

³⁶ Barthes, R. 1969, pp. 25-28.

³⁷ Limentani, A. 1977, p. 44.

presenta cioè come discorso e possiede quindi una componente allocutiva³⁸, è pur vero, d'altra parte, che essa è anche, sempre, un racconto³⁹, analizzabile sulla base di categorie come quelle di pausa, di ordine cronologico, di parallelismo, di pluralità di tempi e di punti di vista; presentandosi come vicenda, essa supera l'immediatezza dello scatto patetico⁴⁰, per distendersi in una continuità non legata alla sola espressione del desiderio amoroso, ma destinata a durare oltre di esso.

La lirica così si dilata e si amplia, dando vita ad una serie di testi in cui la rarefazione lirica è complicata da elementi molteplici.

Del resto, nella letteratura medievale, i confini tra i generi letterari non sono mai così netti, e anzi sono valicati di continuo, diventando la lirica il luogo in cui si sperimentano le soluzioni più diverse. Essa infatti non è un organismo compatto; al suo interno è possibile scorgere delle incrinature, come un tessuto fatto di fili di colori diversi.

Da questi fili, a veder bene, si dipanano dei tratti, narrativi o dialogici, che moltiplicano le voci; il tempo unico, sospeso e rarefatto della lirica, si spezza; i nessi temporali e logici disegnano un prima e un dopo, e la *fictio* poetica diventa mimesi della realtà, o assume lo spessore e la continuità di una narrazione (e talora, entrambe le cose nello stesso testo, fondendo così mimesi e diegesi).

L'impiego dei tempi verbali al passato introduce una prospettiva memoriale, che non coincide con l'assoluto presente della lirica: la memoria disegna dei luoghi, ricostruisce delle presenze che sono come dei lampi, dei *flashes* di un vissuto che, anche se solo poetico ed immaginato, ci consente, però, di parlare di una complicazione del tessuto lirico, a favore di istanze oggettive. Si leggano, a questo punto, le parole di Limentani⁴¹: «L'uso della prima persona, se sviluppato con l'adozione del fatto memoriale, implica la possibilità di stabilire immediatamente una dimensione diacronica, e il raffronto di almeno due piani».

I dati concreti, referenziali, sono disseminati nella struttura poetica che, senza perdere la sua identità generica, si piega ad accogliere spiragli, veri o fittizi, su una anteriorità che ora viene appunto evocata.

I nostri testi, in particolare, contengono talvolta solo degli indizi di narrazione: nessi logici e causali, avverbi temporali, elementi di spazialità e attanzialità, che creano una pluralità prospettica più o meno ricca; talaltra invece, l'intera poesia si configura come un racconto, ricorrendo, ad esempio, agli e-

³⁸ Su questa dimensione allocutiva della lirica si vedano Pinto, R. 2000; Giunta, C. 2002.

³⁹ Genot, G. 1967, pp. 35-52.

⁴⁰ Bàrberi Squarotti, G. 1970, pp. 201-207.

⁴¹ Limentani, A. 1977, p. 54.

sordi propri dei generi “oggettivi”, e offrendo singolari esempi di commistione di registri diversi. Racconto è qui inteso nel senso di «discorso che integra una successione di eventi di interesse umano nell’unità di una stessa azione. Dove non esiste successione non c’è racconto ma, ad es., descrizione, deduzione, effusione lirica⁴²».

Il caso più frequente, comunque, è quello della compresenza di diversi modi del discorso, lirico e non lirico, soggettivo e oggettivo; si legga, ad esempio, Joan Berenguer de Masdovelles (*Morir me cuyt de dol e gran faunia Rialc* 103.96), vv. 2-6:

«l’ora que pens me fes venir en va, / car no us trobi, lluyñ, pres, en munt ne pla, / e serqui us be per tot sender e via; / mas tala fonch me gran desaventura, / que per null temps trobar yeu no us posqui».

«l’ora che penso mi faceste venire invano, / perché non vi trovai, lontano, vicino, su monte né in pianura, / e vi cercai bene per ogni sentiero e via; ma tale fu la mia gran sventura, / che mai io potei trovarvi».

Qui, all’interno di una poesia definibile, senza alcun dubbio, lirica, non solo per lo schema metrico impiegato (cinque *coblas capcaudadas* di otto versi e una *tornada* di quattro), ma anche per l’ispirazione che la pervade, sono rinvenibili elementi di diversa provenienza: il poeta infatti, sembra rivestire di concretezza il *topos* trobadorico della lontananza dell’amata, della sua assenza fisica e della sua presenza nella mente dell’amante, al punto che, più avanti, leggiamo (vv. 18-10):

«Agreujatz suy, gentils anamorada; / es la reyzos per ço de l’altre jorn, / car digues me que tost fos de retorn, / ez, yeu tornant, la porta fonch tencada».

«Sono offeso, gentile innamorata; / la ragione è per quanto avvenne l’altro giorno, / poiché mi diceste che sareste tornata subito, / e, quando tornai, la porta era chiusa».

Il riferimento ad una circostanza concreta, la materialità di quella porta chiusa, sembrano oramai spingere la lirica verso una nuova definizione, che ci guarderemmo bene dal definire con termini come “realistica” o “oggettiva”, del tutto impropri, soprattutto se applicati alla letteratura medievale. Il nostro problema, comunque, non sarà quello di stabilire il grado di verità delle vicende narrate o soltanto alluse: a interessarci, semmai, saranno, ancora una volta,

⁴² Bremond, C. 1969, p. 102.

le strategie retoriche e discorsive utilizzate all'interno di ciascuna poesia, i modi in cui si realizza la comunicazione poetica, il grado di convenzionalità di una lirica che concede poco spazio alla introspezione, configurandosi come un gioco molteplice, abilmente condotto e guidato dai suoi artefici.

8. Le molteplici strade della lirica

Soprattutto, al termine di questo scandaglio nella letteratura medievale, vorremmo cogliere un aspetto ulteriore della sua alterità⁴³, della sua irriducibilità rispetto alla idea moderna di poesia lirica e, insieme, della sua sconcertante fecondità.

La poesia si configura, qui, come un universo mobile, i cui prodotti recano la cifra di questa mobilità; la sua stravaganza non è sempre immediatamente evidente, né è sempre originale: abbiamo visto, infatti, come la complicazione della superficie testuale, a favore di contenuti eterogenei, fosse già patrimonio dei trovatori.

Contro cioè la tesi di una poesia medievale nel suo insieme formale, non comunicativa ma solo ripetitiva di uno schema già dato, continuamente ripreso e variato, si colloca una visione opposta, che attribuisce a tale produzione una volontà comunicativa ben precisa: essa si serve di una serie di stratagemmi per metterla in atto, ed il nostro compito sarà appunto di individuare tali stratagemmi, e di verificare la portata dei loro effetti sulla tenuta del sistema.

Si potrà ancora parlare, cioè, di una poesia lirica *tout court*? Questi poeti, al di là delle loro maniere ossequiose, guardano ancora davvero alla esperienza dei trovatori come ad un modello da riprodurre fedelmente? O possono essere invece additati come i fautori di una nuova lingua poetica?

Dal punto di vista più strettamente formale poi, ci siamo chiesti se questo tipo di indagine sia realmente utile. È evidente che crediamo di sì, e principalmente per due motivi: il primo è che ogni tipo di ricerca condotta sulla lingua, sulle sue risorse e possibilità espressive, non è mai fine a sé stessa, dal momento che svela strategie retoriche e finanche psicologiche non sempre esplicite, e tuttavia sempre presenti⁴⁴, dandoci così un'immagine della cultura che le ha prodotte, oltre a regalarci il piacere della scoperta.

Il secondo motivo riguarda il tipo di genere che qui si tenta di esaminare, e che è poi l'oggetto della nostra ricerca: il genere cioè, della poesia oggettiva; a dire il vero, non siamo alla ricerca di nuove definizioni, né il nostro obiettivo è

⁴³ Jauss, H. R. 1989.

⁴⁴ Sui significati profondi che emergono dal testo poetico attraverso i suoi elementi formali si legga Agosti, S. 1972, alle pp. 41-43.

quello di compiere una storia dei generi oggettivi.

Semmai, il nostro vuole essere un percorso attraverso la lirica, attraverso le sue potenzialità ed evoluzioni, alla ricerca di una serie di infrazioni che, forse in modo ancor più significativo che se si fossero istituzionalizzate, resteranno tali, senza mai diventare sistema, e rimanendo, anche per questo, espressioni autentiche della civiltà medievale che le ha prodotte.

9. Alcuni criteri formali

Introduciamo qui un ulteriore concetto, in precedenza appena accennato, quello di funzione⁴⁵; scrive Fortini⁴⁶: «Se in un dato testo la funzione linguistica *dominante* è quella poetica e non quella referenziale, la sub-struttura di tale funzione linguistica dominante sarà più agevolmente identificabile; mentre l'altra sub-struttura (nel nostro caso quella subordinata, referenziale), potrà apparire persino come non-struttura ossia come contesto *informe*».

Bene: occorre dunque identificare la funzione dominante all'interno di un dato testo. Nei nostri testi, la dominante sarà data non solo da elementi formali, come la presenza di una struttura metrico-strofica lirica, ma anche da elementi tematici e linguistici di volta in volta dialogici o narrativi. Stabilire la prevalenza degli uni e degli altri vuol dire collocare i singoli testi, sottoporli ad un ordinamento e ad una sistemazione, fare venire alla luce queste determinazioni che sono produttrici di senso, e per questo significative. La semanticità che ci si farà incontro sarà, di volta in volta, attenuata o esaltata dal contesto formale, ma non sarà mai del tutto assente⁴⁷.

Il linguaggio crea, produce⁴⁸: le forme semplici di Jolles, i gesti verbali che sorgono nel linguaggio e anzi, in esso sono da sempre presenti, sono qui accompagnati da elementi molteplici, anch'essi sorti dal linguaggio, in una diffusione che, per non essere dispersiva, e per non minacciare la propria integrità formale e di senso, deve essere ben delimitata; a guidarci e a segnare la strada della oggettività, saranno per noi avverbi di tempo e di luogo, proposizioni temporali, verbi di memoria, verba dicendi, tempi verbali al passato, discorsi indiretti, discorsi diretti.

Da queste micro-forme del linguaggio nascono i racconti o i dialoghi, che emergono come in filigrana dal tessuto della lirica per diventare costruzione e

⁴⁵ Jakobson, R. 1982, pp. 181-218.

⁴⁶ Fortini, F. 1987, p. 319.

⁴⁷ Agosti, S. 1972, p. 12: «la sequenza verbale comporta sempre, pur nel caso d'un'estrema complessità di configurazione o d'un'ermetismo invalicabile, un forte alone di semanticità, o almeno sprazzi locali di semanticità»

⁴⁸ Jolles, A. 2003, pp. 255-451.

forma attualizzata, e per costituire per noi il luogo da cui osservare, il punto da cui partire per misurare il mondo che stiamo esplorando.

E la misura nasce dalle proporzioni, dalla distribuzione di questi elementi all'interno di un componimento poetico: ogni investimento deve essere dotato di senso, deve fare scaturire una creazione, deve farsi oggetto e acquistare un peso tale da non essere affatto trascurabile.

Un avverbio di tempo può rappresentare la cronologia del testo poetico, può ancorarlo ad una dimensione scandita, può disegnare una scena e, meglio, l'attimo scenico⁴⁹.

Esso potrebbe non risultare congruente con la atemporalità lirica; ma se da quell'orizzonte ci spostiamo per entrare in un ambito di senso diverso, e non in una maniera arbitraria ma perché spinti ed autorizzati dal linguaggio, allora possiamo imbatterci in un'altra esperienza del mondo, alla quale giungiamo attraverso una deviazione, che merita di essere percorsa e non ignorata.

Se è vero che ogni elemento che non risulti congruente con il genere entro cui ci si muove viene percepito come estraneo, e si definisce come quasi-realtà⁵⁰, rispetto all'ambito di realtà dominante; e se la forma è per definizione pura ed originaria, è pur vero però che da essa scaturisce una attualizzazione, nella quale possono convergere elementi differenti, e possono realizzarsi possibilità molteplici.

D'altro canto, la categoria di genere non va intesa in un senso sostanzialistico, ma storico⁵¹: individuata di volta in volta una dominante di genere, niente esclude che possano verificarsi al contempo, dentro allo stesso testo, altre realizzazioni di quella stessa dominante; questo non priva di validità la nozione di genere, ma la rende di gran lunga meno statica, e più dinamica.

Naturalmente, la comparsa, all'interno di una determinata struttura, di elementi appartenenti a rigore ad un'altra, provoca un singolare effetto di straniamento: nei nostri testi, lo straniamento e la contestazione della norma e del paradigma lirici sono dovuti ad una serie di costruzioni, linguistiche e semantiche, che penetrano con disinvoltura entro un universo fino ad allora abbastanza omogeneo.

Ed il risultato è che là dove ci saremmo aspettati una conferma del nostro mondo, se ne delinea invece un altro, con dei tratti suoi propri, che vale la pena di osservare da vicino.

Se, infatti, dalle linee generali ci avviciniamo ai contorni e anche al cuore del nostro oggetto, possiamo subito ricavarne alcune preziose indicazioni: quella che ci si fa innanzi è una produzione che potremmo definire *funzionale*, la cui funzione è quella di una comunicazione e di una rappresentazione. Essa

⁴⁹ Auerbach, E. 1956, p. 128.

⁵⁰ Jauss, H. R. 1989, p. 41.

⁵¹ Jauss, H. R. 1989, pp. 221-225.

è quindi orientata verso l'esterno, e non mira alla esplorazione dell'io del soggetto, ma, appunto, allo scambio verbale, alla perorazione, al racconto.

Se è consentito che la lirica possa contenere al suo interno elementi attanziali o frammenti di una temporalità narrativa, è pur vero che nella nostra raccolta queste non sono più «eccezioni» ma, pur non divenendo sistema, sono molto diffuse, e non già diluite, ma distese lungo l'intero corpo dei testi. Essi si riempiono di una forma nuova, dal momento che accogliere al proprio interno tali elementi vuol dire mutarsi, trasformarsi, subire una metamorfosi significativa ed evidente.

10. La verosimiglianza della lirica

Anche questo è imputabile all'universo medievale, giacché la sua duttilità è in grado di fare proprie una quantità notevole di espressioni, che ne evidenziano la natura niente affatto stabilita nelle sue coordinate, e quindi non chiusa, non-finita, ma pronta a disseminarsi in più direzioni; come scrive Jauss⁵²: «Qui un sistema di comunicazione *in statu nascendi* può essere seguito dai suoi primi inizi e con i successivi inserimenti dei diversi generi».

Se si tratta di un sistema in via di definizione, per il quale il rapporto con la tradizione o con un modello precedente (in particolare con il modello latino) non risulta determinante, allora tutto è ancora possibile, e la poesia, in particolare, risulta un campo di osservazione privilegiato.

Tanto è vero che essa si trasforma, e se non si trasformasse non sarebbe neppure oggetto di indagine e di discussione: si discute e si indaga su ciò che resta fermo e non muta? Ma c'è, tra le cose *che vivono*, qualcosa che non muoti?

Pur rimanendo il luogo di un rispecchiamento, nel quale trovano conferma e si convalidano i valori e le opinioni dominanti, tuttavia, in questa epoca, la lirica sembra più il frutto di un senso delle cose diverso, che non la continua riproduzione del modello trobadorico.

I suoi poeti sembrano attraversarla e abitarla in un modo più plastico e più visivo, e più disinvolto: da luogo riconoscibile, all'interno del quale i conflitti del reale si attenuano, traducendosi in un codice che serve ad interpretare la realtà tutta, escludendo qualunque elemento non immediatamente riconoscibile o percepito come altro da sé, la lirica diviene ora spazio, contenitore nel quale entrano materiali diversi e di diversa origine, accogliendo anche l'Altro, inglobandolo al suo interno, trasformandolo in convenzione.

L'Altro infatti, qui rappresentato dagli elementi oggettivi della narrazione e

⁵² Jauss, H. R. 1989, p. 35.

delle voci del dialogo, strutturalmente differenti dalla lirica, non appena viene in contatto con essa e con le sue strutture, accentua l'elemento convenzionale, forse perché il luogo più naturale della sua esistenza letteraria si trova altrove, ad esempio nella novella in prosa o nel teatro.

Se la poesia dei trovatori è poesia astratta e generalizzante, ma anche legata all'uomo che la produce, e tutta pervasa dalla sua presenza, ora il soggetto poetante è più visibilmente un artefice: egli ha acquisito un'abilità tecnica notevole, ed ha incominciato un percorso dall'interno all'esterno, un movimento dall'io al mondo, che lo allontana dall'essere e dalle sue inquietudini, e lo avvicina alle cose e alle loro vicende mutevoli.

L'effetto di sorpresa che deriva dalla presenza di tratti incongruenti con la lirica 'pura', scaturisce da una convergenza di più fattori: se lo spazio fino ad allora occupato dal soggetto diviene uno spazio condiviso e plurimo, se la voce monologante si fa istanza enunciatrice e dialogante, tuttavia, come abbiamo accennato, il risultato non è un aumento della verità, bensì un allontanamento consapevole dell'autore dalla sua materia, un distanziamento che è già quello della narrazione vera e propria e del dialogo, e finanche della teatralizzazione, dell'accentuazione dei ruoli e dei personaggi sulla pura e costante espressione di sé.

Questi elementi 'altri' ed estranei, da sempre presenti nella lirica e dunque, come abbiamo visto, anche in quella dei trovatori, qui vengono esibiti e moltiplicati.

Si assiste così al tentativo di riempire la poesia di contenuti, di oggetti, di accenti di realtà nuovi; al desiderio sì di ancorare la poesia al reale, di accentuarne la collocazione nella vita, di renderla estroversa e comunicativa; tuttavia, ogni riferimento temporale o circostanziale in essa presente, così come ogni movimento dialogico che essa contiene, è destinato ad apparirci, come abbiamo detto sopra, poco il frutto di una ispirazione sincera, e molto il risultato di una convenzione.

Non si può negare in assoluto che questi poeti avvertissero il bisogno di rappresentare la realtà; tuttavia, tale esigenza era destinata a trovare altre strade, sulla poesia agendo il condizionamento di una tradizione che continuava a fare avvertire il proprio peso.

La maggiore libertà riscontrabile in questi testi è, semmai, per riprendere un termine retorico, *amplificatio*⁵³; l'essenzialità trobadorica è oramai un lontano ricordo, ed ora si fa avanti un testo composto, misto, disposto su più livelli e piani.

Quello però che possiamo constatare è la tenuta di un sistema, quello appunto della poesia lirica medievale, che potendo contare su una sua solidità

⁵³ Curtius, E. 1992, p. 307 e pp. 546-551.

strutturale, resiste alle innovazioni, le incorpora dentro di sé, se ne fa specchio, e muta come fanno tutte le cose vive.

Si potrebbe dire che questa produzione unisca la funzione poetica e la funzione referenziale: la messa in evidenza del linguaggio, e dunque la funzione poetica, non mira a occupare interamente lo spazio, e lascia che la poesia entri nel terreno dell'*historicum*, a cui sembrava refrattaria; non però per intervenire su di esso, ma per derivarne stimoli linguistici e risorse del contenuto, al servizio dunque della funzione referenziale. Questa pure non domina incontrastata, dal momento che non si tratta di una poesia di contenuti o di valori oggettivi, ma solo di una poesia di forme oggettive o oggettivanti, in cui il dato semantico è spesso assente, o appare un mero pretesto.

A restare inalterata è la sostanziale *ambiguità* della lirica: se il termine *ambiguità* viene inteso nel senso che gli conferisce W. Empson⁵⁴, cioè quello di «qualsiasi sfumatura verbale, per leggera che sia, che permetta più di un'unica reazione ad una medesima espressione linguistica», allora risulterà evidente che l'espressione poetica medievale, nel suo complesso, può essere intesa come il luogo da cui provengono reazioni molteplici e contraddittorie, affidate ad una capacità di analisi cui è dato il compito di disambiguare ciò che appare complesso, plurimo e multiplo.

Applicando questo approccio alla presente analisi, potremmo tentare di considerare ambigua anche la nostra produzione: essa può dirsi infatti *ambiguamente lirica*, e la sua ambiguità va letta nel senso di una ricchezza di forme, di morfologie e di conformazioni, che concorrono di volta in volta a definirli. L'ambiguità non va intesa quindi come una *obscuritas* del testo⁵⁵ che, ad esempio con il ricorso alla anfibologia, consente una duplicità di significati, senza però che ne derivi una più ampia rappresentazione della realtà, ma solo un gioco retorico di interpretazioni.

Quella che i nostri testi presentano è una ambiguità quasi antropologica e strutturale, ben più feconda, ed occorre dunque preservarla, lasciare che essa disegni il suo oggetto con ogni possibile sfumatura, attraendoci nel suo vario gioco e parlandoci infine.

Se «l'operare dell'ambiguità è alla radice stessa della poesia⁵⁶», noi potremmo dire, ampliando questa asserzione, che ad essere ambiguo è il linguaggio tutto, e la lirica sembra essere il genere in cui tale qualità si manifesta in un senso più esplicito ed evidente, dal momento che essa rappresenta la forma più autentica di comunicazione, e la più vicina alla verità delle cose, giacché ne percepisce le proprietà e le potenzia, trovando loro espressione adeguata.

⁵⁴ Empson, W. 1965, p. 37.

⁵⁵ Lausberg, H. 1969, pp. 80-81.

⁵⁶ Empson, W. *ibidem*, p. 40.

La poesia infatti è linguaggio motivato e non arbitrario⁵⁷, e ha la funzione di colmare i difetti del linguaggio comune, transitivo e referenziale: questa sua condizione è esattamente ciò che ci consente di costruire, attorno ad essa, una ipotesi di cultura, un approccio non banale ad un'epoca, tentando, attraverso e per mezzo di essa, di comprendere le ragioni di una produzione letteraria così peculiare e così significativa. Osservando un genere, scopriamo uno sguardo; mirando alla forma, vediamo più di quanto avremmo sperato, perché essa è, ad un tempo, spazio esterno e passaggio, attraversamento, e addentrandosi in essa, si incontra un senso.

Gli impulsi dialogici e narrativi costituiscono un paesaggio, le cui linee e i cui contorni non sono netti e definiti, ma sfumano morbidamente le une negli altri, come in una visione di lontano; ma a ben vedere, sono gli oggetti della cultura tutti a presentare questo carattere complicato, e se noi, isolando quegli elementi che abbiamo definito oggettivi, abbiamo delimitato la portata di questa complessità e di questa complicazione, non per questo ce ne è sfuggita tutta la polisemica e quasi impredibile valenza.

Struttura inquieta⁵⁸ della poesia, forse legata, almeno in parte, al periodo di transizione in cui viene elaborata⁵⁹, tra il Trecento e il Quattrocento, eppure feconda in un modo singolare ed unico.

11. Un tentativo di catalogazione

Procedendo, rileviamo che Jakobson⁶⁰, mentre assegna alla poesia la preminenza della funzione poetica, riserva al genere lirico, orientato verso la prima persona, il privilegio della funzione emotiva, e alla poesia definita «della seconda persona» il dominio della funzione conativa, dal momento che essa si caratterizza come supplicatoria o esortativa (in questo ambito rientreranno, appunto, le tenzoni e i dialoghi, ed ogni sorta di poesia in cui il soggetto mira ad ottenere qualcosa dall'interlocutrice a cui si indirizza).

Ancora: possiamo dire che i testi qui raccolti fanno parte della *letteratura*

⁵⁷ Genette, G. 1972, pp. 112-120.

⁵⁸ Nencioni, G. 1983, p. 134 («Si hanno invero, nello stile come nella lingua, fatti a struttura inerte e fatti a struttura inquieta, potremmo dire radioattivi»).

⁵⁹ Asperti definisce in particolare il Trecento catalano come un'epoca sostanzialmente 'di transizione', mentre considera meglio definita nei suoi tratti specifici e nella sua identità linguistica e culturale l'epoca immediatamente successiva (Asperti, S. 1990).

⁶⁰ Jakobson, R. 1982 p. 191.

della rappresentazione⁶¹, contrapposta alla letteratura della presentazione: in quest'ultima, infatti, rientrano i testi nei quali il significante e il significato cessano di essere trasparenti e transitivi, e dunque, se esiste la significazione, viene a mancare però l'illusione rappresentativa della realtà.

Illusione che domina nel nostro *corpus*: se la poesia lirica dei poeti moderni è più presentativa che non mimetica e oggettiva, allora, con questo studio, avremo colto un tratto saliente e precipuo di una parte della produzione lirica del Medioevo romanzo.

Tentiamo ora un'analisi ravvicinata dei testi della nostra raccolta: proporremo una classificazione solo di alcuni degli elementi che li definiscono come testi oggettivi, allo scopo di meglio individuare le caratteristiche e le peculiarità di questa produzione.

Se è vero infatti, che è la sintassi che, con l'insieme dei suoi morfemi grammaticali, dispone dei mezzi linguistici per operare una distinzione tra narrativo e non narrativo⁶², vedremo di isolare alcune categorie, a partire, appunto, da lessemi sintattici e grammaticali.

Elementi temporali: si intende la presenza di proposizioni temporali, di avverbi di tempo, di locuzioni riferite a un preciso momento. Si osserva come le tenzoni e i testi narrativi differiscano anche sulla base delle determinazioni di tempo che contengono.

Da questa constatazione si può ricavare un principio generale, dal momento che, evidentemente, la natura del genere dialogico è legata all'istantaneità del dialogo, alla situazione che viene rappresentata in quel momento, alla contemporaneità dell'azione e della sua messa in scena⁶³.

Gli avverbi e le locuzioni presenti nei dialoghi segnalano una incitazione (*prest*) o indicano iteratività (*Tostemps*; *cascun jorn*), ma non già durata o anteriorità, come invece accade nei testi del tipo narrativo.

Dunque, gli elementi linguistici sono in grado di stabilire una importante differenza tra il testo a dominante narrativa e quello a dominante dialogica: la loro reciproca distribuzione funge da strumento di demarcazione e di separazione tra le due forme di discorso.

È evidente che nei testi in cui prevale l'opzione narrativa, troveremo una serie di avverbi, preposizioni, proposizioni e locuzioni che segnalano un prima e un dopo, una concatenazione di avvenimenti, e che dunque entrano in una struttura formale del tipo del racconto inteso come processo, con tutte le sue

⁶¹ Todorov, T. 1993, pp. 107-142, alla p. 139.

⁶² Weinrich, H. 1979, p. 339.

⁶³ Genette, G. 1976, p. 136: «Nella scena dialogata si trova una specie di uguaglianza *convenzionale* fra tempo del racconto e tempo della storia».

possibili variazioni e combinazioni.

Sarebbe anche interessante segnalare la distinzione, sempre operante, tra gli elementi appartenenti alla temporalità della storia, e quelli propri della temporalità del discorso⁶⁴: si tratta di due ambiti distinti, ciascuno dei quali rimanda a una diversa disposizione degli eventi, pluridimensionale la prima, lineare la seconda. Pur senza segnalarli, per non complicare in modo eccessivo la nostra esposizione, si tenga però presente almeno l'esistenza di questa duplice temporalità insita nel tessuto della narrazione, che coinvolge i tempi verbali ed ogni altro elemento temporale, ma che a ben vedere riguarda ogni componente della strutturazione narrativa.

Infine, si osserva come nei testi di commiato dalla donna amata, che costituiscono un sottogenere del canto cortese, sono frequenti gli avverbi che si riferiscono ad una decisione che, da parte dell'amante, è irreversibile e definitiva, e sottolineano quindi la non riproducibilità di determinate situazioni. Inoltre, tali avverbi segnalano anche il momento in cui si è prodotta la rottura del rapporto amoroso, rievocandolo nel testo e contrapponendolo con forza alla situazione presente.

Tenzoni: R. 0.59: v. 5 *prest*; v. 11 *jamay*; v. 19 *cascun jorn*; v. 26 *molt ha que*; v. 28 *per negun temps*; v. 40 *molt prest*; vv. 41, 61, 63 *may*; v. 48 *yames*; v. 68 *ya*; v. 73 *James*; **R. 64.3:** v. 36 *prest*; **R.: 183.3, 183.3a = 67.13:** vv. 4, 27 *tos temps*; v. 11 *quant*; v. 59 *cascun jorn*; vv. 95, 203 *prest*; v. 97 *D'adventint temps*; v. 100 *en tant qu'eu*; v. 101 *Del qu'epres*; vv. 107, 137 *tot jorn*; v. 107 *quant*; v. 109 *abans*; v. 124 *dintre poch temps*; v. 164 *lavors*; v. 188 *poch temps*; vv. 195, 197 *ja*; v. 203 *abans vuy que dema*; v. 212 *l'ora que viiu*; v. 229 *fins vuy*; v. 235 *dins breu temps*; **R. 30.8:** v. 20 *ja*; v. 28 *ara*; v. 31 *apres*; **R. 127.2:** v. 8 *tots jorns*; v. 24 *en breu*;

Testi narrativo-dialogici: R. 145: v. 1 *No ha molts jorns*; vv. 5, 33, 41 *con*; v. 22 *tots jorns*; v. 31 *sis jorns*; v. 37 *comtant d'aço*; v. 40 *ara, ara*; **R. 183. 2:** v. 5 *en aquell jorn que*; v. 15 *en aquell punt, quant*; v. 29 *Apres*; v. 57 *Tardat poch temps*; v. 59 *prest*; **R. 131.1:** v. 25 *quant*; v. 47 *com*; v. 66 *pus may*; v. 91 *Quant*; v. 97 *ara*; v. 105 *ffins a tant que poch a poch*; v. 118 *algun tant*; v. 121 *en hun'ora sols*; **R. 192.1h:** v. 252 *l'altre dia*; v. 265 *quand*; v. 269 *jamay*;

Testi lirici con elementi oggettivi: R. 0.46bis (ex 80.1): v. 8 *primer*; v. 13 *per tot un mes*; v. 16 *en un moment*; **R. 0e8.:** v. 5 *'n un punt*; v. 7 *des d'aquella ora*; v. 17 *Apres que*; v. 25 *pres hun moment*; **R. 103.8:** vv. 5, 9 *despuixs que*; vv. 18-19 *com pens an aquella jornada que*; v. 22 *pus*; vv. 23, 36 *prest*; v. 27

⁶⁴ Todorov, T. 1969, pp. 229-270, alla p. 250.

quant; **R. 103.115**: vv. 11, 26 *james*; v. 14 *tots jorns*; v. 27 *null temps*; vv. 28, 31, 48 *may*; v. 44 *tostemps*; **R. 103.96**: v. 2 *l'ora que*; v. 6 *per null temps*; v. 10 *tots jorns*; v. 12 *eres*; v. 13 *la jornada*; v. 18 *l'altre jorn*; v. 19 *tost*; v. 24 *aquell dia*; v. 35 *may*; (**comiat**) **R. 103.127**: vv. 5, 12, 33 *er*; v. 6 *plus*; v. 7 *mes*; v. 10 *l'ora que*; vv. 11, 38 *null temps*; vv. 13, 18, 29 *lo jorn que*; v. 25 *-l jorn e lo temps*; v. 38 *d'est'or'anan*; v. 40 *tots jorns*; v. 46 *tostemps*; v. 50 *may*; v. 54 *cascul jorn*; v. 56 *d'uymes*; **R. 103.83**: v. 9 *a poch a poch*; v. 14 *tost*; v. 25 *un poch*; v. 32 *breument*; v. 39 *llavos*; v. 41 *En aquell punt*; v. 46 *prest*; v. 47 *puxs*; v. 67 *tots jorns*; **R. 103.43**: v. 1 *Despuyxs*; vv. 4, 14 *james*; v. 16 *tostemps*; v. 19 *prest*; v. 34 *en aquell jorn qui*; v. 38 *dintr'equet mes de maig*; v. 43 *sens terdança*; vv. 45-46 *lo jorn que*; v. 47 *a la jornada bona*; v. 52 *prestant*; v. 54 *lo punt he l'ora*; v. 63 *en breu he tost*; v. 65 *prest he cuytadament*; v. 68 *lo dilluns sant pessat derrerament*; **R. 103.108**: v. 8 *james*; v. 9 *Ja*; v. 10 *are*; v. 22 *dins breu temps*; v. 26 *despuixs que*; vv. 27-28 *la jornada primera que*; v. 35 *d'uymes*; **R. 103.134**: v. 8 *tots jorns*; v. 9 *l'autrier*; vv. 10, 15, 30 *may*; v. 12 *abans*; v. 17 *d'er'anan*; v. 27 *la nuyt e-l dia*; v. 31 *james*; v. 33 *Quant*; v. 34 *al temps pessat*; v. 37 *eres*; v. 38 *sempre*; 41 *la jornada*; v. 42 *Tost*; **R. 103.174**: v. 4 *nengun temps*; v. 8 *sens terdar*; **R. 90.6**: v. 17 *Del jorn ensa que*; v. 19 *dos anys son ja, deu mesos e vint dies*; v. 20 *james*; v. 26 *cad'ora*; v. 35 *tots temps*; v. 50 *cent jornades*; v. 51 *sovint*; v. 59 *may*; **R. 94. 54**: v. 5 *prest*; v. 17 *Lonch es lo temps*; v. 18 *cinch anys passats*; **R. 94. 64**: v. 1 *temps*; v. 5 *'n temps antich*; vv. 7, 15, 23, 31, 39 *Ara*; vv. 7, 10, 15, 23, 31, 39, 43 *james*; v. 9 *dabans*; vv. 16, 24, 32, 40, 44 *de primer*; v. 25 *les passades dolors*; v. 26 *tost*; v. 29 *lo terç d'un jorn*; v. 38 *un mati*; v. 42 *sens fi*; **R. 94.79**: v. 3 *a poch a poch*; v. 18 *de present*; v. 19 *en algun temps*; v. 20 *per null temps*; v. 21 *Del temps passat*; v. 25 *mos jorns*; v. 35 *dos anys*; v. 39 *un'ora*; v. 42 *al començament*; **R. 104.5**: vv. 1, 3, 7 *Temps es stat*; v. 33 *lo jorn que*; v. 38 *la vespre de sant Pera*; **R. 164. 9**: v. 2 *des que*; v. 9, 25 *quant*; v. 16 *lo jorn*; v. 21 *are*; v. 27 *en aycell punt*; v. 33 *la nuyt*; v. 35 *e-l jorn apres*; v. 38 *un'ora 'l jorn*; v. 43 *al pus tost e pus breu*; **R. 175. 10**: vv. 4, 12, 20, 28, 32 *tost*; v. 7 *may*; **R. 192.5**: v. 2 *may*; v. 4 *lo jorn que*; 9 *James*; vv. 10, 11, 17, 21, 50 *quant*; v. 13 *la nit de sincogesma*; v. 25 *En aquell punt*; vv. 27, 37, 54 *ladonchs*; vv. 31-31 *l'ora que*; v. 32 *cella nit*; v. 41 *longa 'stona*.

Danza: **R. 64.2**: v. 4 *Tostemps*; v. 6 *cascul jorn*; **R. 67.4**: v. 1 *Ffins aci*; v. 3 *ara*; v. 5 *Incessantment*; vv. 9, 22 *may*; v. 14 *en aquell die*; v. 15 *com*; v. 18 *ja*; v. 24 *lavors*; v. 27 *poch temps*;

Danza tenzonata: **R. 192.1e**: v. 143 *tot dia*; v. 147 *ja*; v. 149 *la vespra de sant Marti*;

I luoghi: i luoghi intesi come spazi, come scene entro le quali si muovono i

personaggi. Se la lirica ‘pura’ è un non-luogo, dove le categorie dello spazio e del tempo sono assenti, in questi testi, non di rado, compaiono degli ambienti, vengono delimitati i confini dentro cui le cose e le vicende si situano. Come vedremo, questo accade per lo più nei testi di tipo narrativo, dal momento che nei dialoghi lo scambio delle voci prende il posto della descrizione, e tale scambio è situato nel presente. A prevalere, quindi, è la funzione temporale e non quella spaziale, tanto più che ogni elemento descrittivo priverebbe il dialogo della sua immediatezza.

(danza) R. 64.2: v. 6: *dins mon hostel*; **(testo narrativo-dialogico) R. 145:** *en mig la plassa*; **(tenzone) R. 183.3, 183.3a = 67.13:** *sa casa*; **(testo narrativo-dialogico) R. 183.2:** v. 46 *clos jardi*; v. 47 *porta sol’uberta*; v. 49 *trobat jardi*; v. 50 *dintr’aquell*; v. 52 *per l’ubert*; v. 62 *fins al mig loch*; v. 63 *hon*; v. 66 *dos passos luny*; **(tenzone) R. 30.8:** v. 2 *del bany hon era*; **(testo narrativo-dialogico) R. 131.1:** vv. 1-2 *la casa dels XXII ascalons*; v. 10 *La porta*; v. 19 *miga sala*; v. 28 *En hun canto d’una caxa*; **(danza tenzonata) R. 192.1e:** v. 152 *ych*; **(testo lirico-narrativo) R. 192.5:** vv. 4, 34 *cambra*; v. 11 *la torra*; v. 14 *palau*; v. 15 *falça porta*; **(Testi lirici con elementi oggettivi) R. 103. 8:** v. 20 *pres d’una porta*; **R. 103. 96:** v. 20 *la porta*; **R. 103.83:** *ich*; **R. 103.43:** *ciutat*; vv. 8, 36 *del lloch hon*; v. 46 *Barçalona*; v. 56 *a la ciutat*; **R. 104. 5:** v. 34 *dins un celler*; v. 40 *en la cambra*; **R. 164.9:** *mirador*; v. 17 *dellay*; vv. 30, 31 *hon est*;

Tempi verbali: naturalmente non si vuole qui procedere all’elencazione di tutte le forme verbali presenti nei nostri testi, ma solo segnalare quando particolari tempi verbali significano che siamo in presenza di una narrazione, laddove la loro assenza indica invece che ci troviamo dinnanzi a una descrizione, ad una scena o ad un dialogo, e quindi alla coincidenza tra il tempo del discorso e il tempo della storia. Isoleremo quindi, i soli tempi narrativi.

In particolare, si farà ricorso alla terminologia introdotta da Weinrich⁶⁵: questi distingue tra *tempi del mondo commentato* e *tempi del mondo raccontato*, collocando nel primo gruppo il presente, il passato prossimo e il futuro, e nel secondo gruppo l’imperfetto, il passato remoto, il trapassato prossimo e i due condizionali.

Dal canto suo Benveniste⁶⁶ aveva distinto tra *discorso* e *storia*, assegnando al primo tutti i tempi verbali eccetto l’aoristo o passato remoto, e attribuendo alla seconda l’aoristo, l’imperfetto e il piuccheperfetto. Si osserverà allora che nelle tenzoni prevalgono i tempi del mondo commentativo, nei quali si stabili-

⁶⁵ Weinrich, H. 1978, pp. 29-33 e pp. 43-73.

⁶⁶ Benveniste, E. 1966, pp. 237-250.

sce un assoluto presente, e anche una coincidenza tra l'enunciato e l'azione a cui questo allude, o che intende provocare. Si determina quindi una predominanza del linguaggio inteso come atto, che non può che servirsi del presente, visto che la propria sfera di azione si situa nel momento in cui avviene la situazione comunicativa.

Nei testi di tipo narrativo, invece, sarà interessante individuare quando i segni verbali mutano, e si adattano al contesto, disponendosi a raccontare un avvenimento passato, e assumendo quindi la forma necessaria a questa funzione.

L'uso del passato remoto e dell'imperfetto, in questi che sono testi lirici, si verifica però con modalità diverse da quelle descritte sia da Weinrich che da Benveniste, dal momento che esso non si lega alla terza persona singolare, individuata appunto come propria dei tempi narrativi, ma spesso proprio alla prima persona singolare: è il soggetto che dice io a raccontare una propria esperienza, e probabilmente questa singolarità deriva dal fatto che il genere poetico è sì legato al mondo commentato, ma nel nostro caso si trova anche sulla soglia di quello narrato, e mentre da questo deriva i tempi verbali, conserva però al contempo una istanza discorsiva soggettiva.

Si osservi pure che il passato remoto è spesso accompagnato da avverbi di tempo che indicano la durata di un'azione passata, la permanenza di una situazione nel presente, il suo subitaneo e improvviso mutamento e, ancora, la mera successione degli avvenimenti.

Talvolta riporteremo intere proposizioni, dal momento che si tratta di periodi composti di proposizione principale e proposizione secondaria: è evidente che la presenza di costruzioni così complesse, che sono proprie della prosa, rappresenta per noi un elemento interessante per individuare una lirica che muta le proprie strutture dalla narrativa.

Le proposizioni ipotetiche fanno parte, come è ovvio, di questo discorso sui tempi verbali, e sono una ulteriore conferma di una tendenza alla complicazione della sintassi; non ne includeremo comunque, per ragioni di spazio, che qualche esempio, sempre contrassegnato dalla presenza dei tempi storici.

Tempi del mondo narrato: (testi lirici con elementi narrativi) R. 0.46bis (ex 80.1): v. 11 *fuy satisfet*; v. 13 *per tot un mes tingui posseccio*; v. 15 *viu me lunyat*; v. 16 *en un moment muda d'opinio*; v. 17 *Mostras me feu*; v. 20 *sempre-m mostri*; v.21 *No m'obliga*; v. 23 *fuy forçat*; **R. 0e8:** v. 6 *vos fiu de mi*; v. 8 *fiu de mi juy*; v. 13 *me fonch dit*; v. 15 *d'on se segui*; v. 16 *bellesa-m pres*; v. 17 *Après que vist haguì*; v. 18 *me esforsì*; v. 19 *la qual respos*; v. 21 *que-m covidas*; v. 22 *era molt apartada*; v. 24 *perdes*; v. 25 *li diguì*; v. 29 *Contenta fos*; v. 34 *ha fet*; **R. 192.5:** vv. 3, 12 *feu*; v. 4 *que-m tench*; v. 11 *vi*; vv. 13, 25 *fonch*; v. 14 *entri*; vv. 16, 21 *fuy*; v. 17 *viu*; v. 20 *fuy sbahit*; v. 23 *me possa*; v. 24 *va-m bessar*; v. 26 *comensaren*; v. 27 *se moch*; v. 28 *cresch*; v. 29 *tremola-*

va; v. 32 *posques*; v. 33 *cuydi*; v. 34 *va metre*; v. 37 *despulla*; v. 38 *romas*; v. 40 *volch que dormis*; v. 41 *duras*; v. 42 *li mis*; v. 44 *dix*; v. 46 *me mes*; v. 48 *pensi fos finida*; v. 50 *senti*; v. 51 *comença*; v. 53 *dona*; v. 54 *rasse*; **R. 103.8**: v. 9 *Despuixs que se*; v. 10 *que us ve*; v. 19 *-m fonch promes*; **R. 103.115**: v. 1 *-m digues que*; v. 2 *no us tocas sso que-m teniu vedat*; v. 17 *-m perlas*; v. 18 *vos tocar no prossumis*; v. 19 *me jequis*; v. 21 *fes*; v. 25 *me feu*; v. 26 *james se no us ho meresqui*; v. 27 *digui*; v. 28 *egui*; *m'aveu fet*; **R. 103.96**: v. 2 *me fes*; v. 3 *trobi*; v. 4 *serqui*; v. 5 *fonch*; v. 6 *posqui*; vv. 11, 21, 24 *fes*; v. 14 *fuy*; v. 19 *digues*; v. 20 *fonch tencada*; v. 25 *volgues*; v. 27 *presavets*; v. 30 *fayt m'avets*; **R. 103.127**: v. 1 *m'avets portat*; v. 2 *ay dit*; v. 10 *fazets*; v. 11 *falhi*; v. 13 *feu entendre*; vv. 18, 30 *digues*; v. 19 *fonch*; v. 20 *promatem*; v. 21 *m'avets ges tengut*; v. 28 *m'evets mogut*; v. 29 *trobam*; **R. 103.83**: v. 2 *deuria*; v. 4 *m'eni molt penadint*; v. 5 *fuy deslberat tornar*; v. 8 *permes*; v. 10 *me veyà*; v. 11 *deya*; vv. 13, 39 *pensi*; v. 14 *fonch voltada*; v. 15 *viu que-m vench*; v. 17 *perti*; v. 18 *pogui moure*; v. 19 *fuy*; v. 20 *senti*; v. 21 *viu*; v. 22 *no-m sovench d'equell qui ab mi era*; v. 24 *me digue*; v. 27 *li digui*; v. 30 *respos*; v. 33 *seguí*; vv. 35-36 *me fonch l'aperença viste us agues*; v. 41 *feu venir*; v. 43 *conegui*; v. 44 *comensi-m*; v. 45 *demeni*; v. 46 *me fonch prest atorguat*; v. 47 *me dix*; v. 51-52 *sopliqui que ves mi desdenyosa no fes esser a vos*; v. 53 *respos*; **R. 103.43**: v. 1 *partim*; vv. 2-3 *avia feta*; vv. 8, 34 *que fíu*; v. 35 *feren*; v. 37 *enpres fonch*; v. 39 *fforem tornats*; v. 40 *vezia*; v. 43 *que ffes*; v. 55 *enprenguem*; **R. 103.108**: v. 26 *viu*; v. 28 *agui*; v. 29 *fonch*; **R. 103.134**: v. 9 *digues*; v. 10 *aconseguiria*; vv. 11-12 *millor seria d'amar m'estes*; v. 15 *n'egui*; v. 30 *no fonch may divolguada*; v. 34 *solia*; v. 35 *sabia*; v. 42 *digues*; **R. 103.174**: v. 4 *no volgues*; v. 5 *se complis*; vv. 7-8 *me digues que, sens terdar, devant vos me partis*; **R. 90.6**: v. 20 *james senti*; v. 30 *li demani*; v. 31 *respos me*; vv. 49-50 *si-n fos pogut axir / ne fora luny passades*; **R. 94.64**: v. 5 *preaveu*; vv. 7, 15, 23, 31, 39 *ami*; v. 13 *desijaveu*; v. 14 *yo-m contenti*; v. 8, 16, 24, 32, 40 *estaveu*; v. 20 *mostrava-m*; v. 21 *cantaveu*; v. 22 *canti*; v. 29 *passaveu*; v. 30 *passi*; v. 38 *fes*; 41 *cartejaveu*; **R. 94.79**: v. 20 *hach tempre*; v. 22 *ell me valgue, mas noch me*; v. 23 *mostri*; v. 24 *fíu saber*; **R. 104.5**: v. 1 *m'anaveu pastar*; v. 3 *feyeu*; v. 4 *jaqui*; v. 5 *plauie*; v. 7 *dormiem*; v. 15 *bastaven*; v. 33 *fes entrar*; v. 34 *tingues*; v. 35 *vingues*; v. 36 *fem*; *-m vas donar*; v. 37 *eren*; v. 39 *stave*; v. 40 *era*; **R. 164.9**: v. 2, 9 *-m parti*; v. 6 *solia*; v. 10 *vi*; v. 11 *cugey*; *senti*; v. 13 *forci*; v. 14 *pris comiat*; v. 17 *visquey*; v. 18 *n'avien lunyat*; v. 19 *podia vezer*; v. 20 *m'er' oblidat*; **R. 175.10**: v. 7 *serqui*. (**danza**) **R. 67.4**: v. 1 *me 'veu mostrada*; v. 9 *may pensi*; v. 14 *que-m mostrás*; v. 16 *me donas*; (**testi narrativo-dialogici**) **R. 145**: v. 2 *yo li digui que*; v. 3 *e respos me que-m costara diner*; vv. 5-6 *E con yo viu que-n demanava paga / ffuy refredat e perdi lo voler*; v. 7 *ella hach*; v. 8 *que-m retorna*; v. 10 *volia fer*; v. 11 *pregave-m que negu no u sàbes*; v. 12 *jo li faria*; v. 13 *E torna dir que del pagar volia*; v. 14

que fos jutge; v. 15 *e res no vol fins que u aja asajat; e que miras*; v. 18 *fet aço que jo volia fer*; v. 19 *he trobat*; v. 25 *he trobada*; v. 28 *ab que ella diners guanyar poria*; v. 29 *Ella-m respos*; 33 *Com dix aço, me-n vench*; v. 34 *e jo digui*; v. 41 *com ella viu*; v. 42 *pres s'a plorar e dix*; v. 50 *respos axi*; **R. 183.2**: v. 6 *a mi trames*; v. 7 *d'ella tingues*; v. 8 *no fos*; v. 9 *dona*; v. 10 *occupa*; v. 13 *A mi-s tolgue*; v. 14 *perdi*; v. 15 *me viu*; v. 16 *falli may*; v. 20 *l'ani pregar e n'hagues pietat*; v. 21 *e no volgues*; v. 22 *l'amas*; v. 25 *sobrevench*; v. 26 *acostumave*; v. 27 *surrave*; v. 28 *m'empench*; v. 29 *apres me dix*; v. 43 *va me dugu'en*; v. 44 *devenir me feu*; vv. 47, 53, 66 *viu*; vv. 48, 57 *hoy*; vv. 51, 58 *prengui*; v. 52 *entri*; v. 63 *viu estar*; v. 70 *ella-l respos*; v. 74 *feya*; v. 75 *stav'adormida*; v. 77 *me vench record*; **R. 131.1**: v. 7 *pervengui*; v. 10 *trobi*; v. 13 *se fonch hoferta*; v. 15 *dix me*; v. 18 *respongui*; v. 19 *fuy junt*; v. 20 *li viu desfer*; v. 22 *pres*; v. 24 *cresque*; v. 25 *ligui 'lsada*; v. 27 *solia*; v. 29 *jo li-n meti*; vv. 39, 46 *mostra*; v. 47 *lo senti dins tenir*; v. 51 *lansa*; v. 55 *Conegui qu'era vençuda*; v. 57 *Anant me dix*; v. 61 *li fiu*; v. 63 *la fiu*; v. 65 *pensi*; v. 72 *pres*; v. 83 *fiu*; v. 85 *senti*; v. 86 *feu*; v. 88 *percudia*; v. 89 *venguem*; v. 91 *se viu*; vv. 94-95 *si-s fos vista en l'espill / per morta-s fora jutjada*; v. 106 *fonch espatxada*; v. 107 *surti*; vv. 110 *ffom axits*; **R. 192.1h**: v. 253 *auzi parlar*; v. 259 *auzi cridar*; v. 260 *demande li*;

Allocuzioni: ci rivolgiamo ora ai dialoghi, sia in forma di tenzone sia in forma di discorso rivolto ad un interlocutore (per lo più, ad una interlocutrice), e quindi all'altro versante della nostra ricerca. Gli elementi allocutivi sono tipici infatti di questa forma espressiva in cui si mira a stabilire un contatto e uno scambio verbale, e in cui il linguaggio viene usato principalmente come stimolo, accentuando le proprie potenzialità performativa e conversativa.

Ci occupiamo dunque del piano che Benveniste chiama *discorso*: se la poesia moderna sembra avere definitivamente allontanato da sé questo orientamento verso l'esterno e verso il piano della comunicazione, per diventare lo strumento di una soggettività marcata e introversa, la poesia medievale invece percorre a fondo la strada di un'apertura al dialogo, inteso sì come messa in scena di un contrasto e di una contrapposizione tra due personaggi (nel caso dei nostri testi, un uomo e una donna), ma soprattutto come veicolo di un modo di enunciazione che nel rivolgersi ad un destinatario esterno trova la propria ragion d'essere.

Lo statuto della poesia si definisce non a partire da uno scandaglio del cuore dell'uomo, ma da una rappresentazione di cui l'autore possiede le fila: la duplicazione delle voci significa l'oggettivazione dei contenuti cortesi, ma anche il loro sospingimento in un terreno diverso, in cui prevalga la comunicazione, e non la evocazione.

Quanto questo tipo di poesia sia antimoderna, perchè legata a ruoli e situa-

zioni fisse, e non alla libera espressione del sentimento⁶⁷, è davvero arduo stabilirlo. Non volendo esprimere giudizi definitivi in proposito, ci limiteremo appunto a individuare attraverso quali mezzi linguistici, in questo caso i pronomi allocutivi, ma anche le forme pronominali usate in funzione di complemento oggetto, le ‘voci’ emergano dai testi. La frequenza delle allocuzioni, in particolare del pronome di seconda persona plurale, sembra costituire il manifesto di questa produzione poetica, la sua sigla stilistica e il suo motivo ricorrente. Siamo di fronte ad un vero indizio⁶⁸, inteso nel senso di una unità semantica, che ci consente, grazie alla sua pregnanza, di operare in un modo induttivo, dal particolare della sua diffusione nei testi, al generale della sua utilità nella delimitazione di un genere. Ci incamminiamo così verso una poetica immanente⁶⁹: il solo modo per delineare i tratti di un sistema essendo quello di verificare la persistenza o la variabilità di singoli elementi (in questo nostro ultimo caso, le allocuzioni) all’interno di una struttura data.

(tenzone) R. 0 59: v. 4 *per vos*; v. 8 *vos neguar no-l podeu*; v. 11 *jur vos Deu*; v. 13 *vos tengui*; v. 16 *vos doleu*; v. 25 *Si vos mateix*; v. 28 *vos leix disolre*; v. 29 *si a vos estat es*; v. 45 *vos teniu*; v. 48 *fas vos sert*; v. 50 *de vos no atura*; v. 52 *en vos*; v. 55 *vos te*; v. 64 *com voste viiu*; v. 69 *jo-m clam de vos*; v. 74 *sino per vos*; **(danza) R. 64.2:** v. 7 *vos per que*; v. 15 *vos coman*; v. 17 *vos rebu-gats*; **(tenzoni) R. 64.3:** v. 10 *a vos servescha*; v. 23 *si platz a vos*; v. 30 *ma vos qui etz*; v. 47 *virtutz vos say*; v. 48 *que 'n vos relhutz*; v. 50 *en vos se presenta*; v. 52 *sopleyan vos*; v. 54 *ffasens de vos a me*; v. 57 *qu'ieu vos offir*; v. 60 *da me vos fau offerta*; v. 64 *ffaytz adonchs vos*; 65 *en vos obrar*; **R. 67.4:** v. 9 *fer vos arrada*; v. 10 *vos vull be*; v. 15 *stant vos ab companyia*; v. 25 *vos veig dotada*; v. 30 *de servir vos*; **R.: 183.3, 183.3a = 67.13:** v. 2 *deman vos yo*; v. 14 *de vos*; v. 20 *de vos sentiui*; v. 45 *vos*; v. 50 *per vos*; v. 61 *vos te*; v. 65 *per vos*; v. 143 *sia per vos*; v. 145 *com vos veig*; v. 157 *de vos puch dir*; v. 169 *com vos e jo*; v. 182 *'n vos*; v. 208 *vos he yo derrotada*; v. 211 *jur vos ma fe*; 219 *vos fas uns prechs*; *per vos si'abrassat*; v. 223 *e mes per vos a mi*; vv. 227, 230 *per vos*; v. 233 *suplicant vos*; **(testo lirico-narrativo) R. 183.2:** v. 30 *altre que tu*; **(tenzoni) R. 30.8:** v. 1 *vos*; v. 9 *lexar vos*; v. 13 *sens vos*; v. 20 *anau vos*; v. 24 *vos del cap*; v. 26 *aver vos fet*; v. 27 *aguaytant vos*; v. 29 *lexar vos*; v. 38 *de vos rebut he*; v. 39 *anant ab vos*; v. 41 *de vos aconseguesca*; v. 52 *com vos siau*; **R. 127.2:** *luny de vos*; v. 7 *vos am e us he amat*; v. 8 *vos vull amar*; v. 29 *si vos vollets*; R. 192. 1e: v. 140 *jur vos*; v. 143 *vezer vos iray*; v.

⁶⁷ Giunta, C. 2002, pp. 449-453.

⁶⁸ Barthes, R. 1969 pp. 18-22.

⁶⁹ Jauss, H. R. 1989, p. 238.

145 *que vos*; v. 147 *de vos*; v. 148 *Vos, bela*; v. 151 *ab vos*; v. 159 *de nos*; **R. 192.1h**: v. 267 *a vos reclam*; v. 273 *per vos*; (**testo lirico-narrativo**) **R.192.5**: v. 49 *E cuydats vos*; (**danza**) **R. 192.1e**: v. 140 *jur vos*; v. 143 *vezer vos*; v. 145 *que vos*;v. 147 *de vos*; v. 151 *ab vos*; (**testi lirici con elementi oggettivi**) **R. 103. 8**: vv. 7-8 *paria aver ab vos*; v. 12 *avinent vos sia*; v. 20 *per vos*; v. 24 *ab vos*; v. 32 *en vos*; v. 41 *vos de qui son*; **R. 103.83**: vv. 1, 10, 26, 59 *de vos*; vv. 6, 52 *a vos*; v. 15 *per vos*; v. 17 *ves vos*; v. 21 *vos viiu*; v. 38 *e vos*; v. 57 *siau vos tal*; v. 61 *doleu vos*; v. 67 *en vos*; **R. 103.115**: v. 12 *de vos*; v. 18 *vos tocar*; v. 27 *vos digui*; v. 30 *vos no-m voleu*; v. 42 *en vos*; v. 43 *vos sopliquere*; v. 45 *pus vos*; v. 46 *de vos jo maldire*; **R. 103.96**: v. 11 *caus'en sots vos*; v. 14 *vas vos*; vv. 34, 36 *de vos*; vv. 42, 43 *a vos*; **R. 103.134**: vv. 11, 34, 40 *de vos*; *vos anas*; v. 44 *vos prech*; **R. 103.174**: v. 3 *vos*; v. 8 *devant vos*; **R. 94.64**: v. 4 *ab vos*; v. 13 *Vos desijau a mi*; v.21 *e vos*; v. 30 *per vos*; v. 37 *en vos*; **R. 164.9**: vv. 2, 9, 14 *de vos*; v. 19 *vos podia*; v. 23 *no vasent vos*; v. 26 *pens en vos*; v. 32 *vos enyora*; v. 33 *vos vey*; *vos vaja*; v. 39 *vos ham*; **R. 104.5**: vv. 5-6 *de vos e vos de mi*;v. 29 *comiat de vos*; **R. 175.10**: v. 1 *vos mirar*; v. 2 *vos fugiu*; v. 8 *de vos*; v. 10 *mostrar vos*; v. 17 *vos mostrau*; *de prop vos me veu*; v. 22 *alt de vos*; v. 26 *vos cause*.

Princessa proz, valens, d'auta semença,
forçats ne suy pus Amors tant me branda
per vos, dans me l'amorosa vianda,
que-m vey denan vostra nobl'excelhença:
fayts me valença,
fons de merce, donant me vostr'amor,
sino morray soptamen de tristor;
ans, donchs, sopley a vos que vey disposta
que-m donets tost, si us play, bona resposta.

Testi

1) R. 0.59⁷⁰

Il nostro primo testo è un dialogo: lo scambio delle battute tra i due protagonisti, *l'amant* e *la senyora*, è regolare e alternato di stanza in stanza.

L'uomo esordisce descrivendo la sua situazione negativa, di cui attribuisce la causa alla *desconaxensa* della dama nei suoi confronti; egli quindi gliene chiede motivo, ricorrendo ad una domanda diretta, enunciato allocutivo tipico di questo genere, in cui il modulo della domanda costituisce appunto lo stimolo principale attraverso il quale il dialogo procede⁷¹.

La funzione di stimolo della Domanda si ritrova anche in bocca alla donna, al verso 16, laddove è appunto ella a sollecitare l'uomo a spiegare i motivi del suo lamentarsi.

Si veda come la letterarietà del testo non risulti attenuata dalla presenza di questi elementi allocutori: non si tratta, fin qui, di un reale scambio verbale, e il discorso procede senza vivacità, anche se una lieve caratterizzazione dei due protagonisti sulla base del loro comportamento linguistico è pur sempre possibile, soprattutto, come vedremo, col procedere delle battute.

Nella terza strofa compare di nuovo il modulo della domanda diretta, pronunciata ancora una volta dall'uomo: tuttavia il tono è di nuovo letterario e non comunicativo e, soprattutto per quanto riguarda il personaggio maschile, convenzionale. Più vivace e diretta appare invece la terza strofa pronunciata dalla donna, soprattutto laddove ella replica all'uomo di non averlo mai guar-

⁷⁰ Riquer, M. de 1984, vol. III, p. 503-504.

⁷¹ Arveda, A. 1993, *Introduzione*, pp. cvi-cxx.

dato con intenzione maliziosa, come egli vuol farle credere, e che anzi questa cosa le giunge nuova.

Qui, tanto la scelta del lessico quanto la sintassi e il tono sono conversativi, come se si trattasse di una vera e propria replica all'interlocutore, e non solo della consueta esposizione di punti di vista contrapposti, che si ritrova di frequente nei testi dialogati⁷².

D'altro canto, se l'uomo procede sempre su un registro più elevato e formale, anche la quarta strofa della *senyora* rivela una maggiore immediatezza linguistica, e sembra di nuovo riprodurre il tono di un dialogo vero, e non solo letterario. Ella è ferma e decisa, smentisce tutte le dichiarazioni dell'uomo o le controbatte, e non si lascia intimidire dai suoi toni disperati.

Da creatura sensibile alla *fin'amors* e pronta a cedere alle lusinghe anche solo verbali di un amante ritenuto degno, la donna è qui invece di ben altra tempra, e ricorda la saggia fermezza della pastora di Marcabru, se non fosse che, in questo contesto, diverse appaiono la sua collocazione sociale e la situazione descritta.

Il manoscritto che conserva questo testo, peraltro incompleto, è il manoscritto N, c. 208r, che reca il titolo: *Clamor d'un anemorat de sa 'nemorada*; lo stesso testo compare, sempre nel manoscritto N, anche alla c. 72v, ma anche qui è incompleto.

Sono cioè presenti solo le prime tre stanze, e al termine della terza si legge: «faltas(?) un'altra part»; qui il titolo che lo precede è *Questio del amant*.

Ogni strofa, in entrambe le testimonianze, è preceduta dalle rubriche: «Respon la senyora» e «Replica l'amant». Martí de Riquer e lo stesso editore Pagès⁷³, considerano la poesia una evidente imitazione de *La belle dame sans merci*, il poema di Alain Chartier di cento strofe di otto versi ciascuna, scritto intorno al 1424, che sviluppa appunto il tema della dama senza pietà, e del cavaliere che per il suo amore muore.

La parte più cospicua dell'opera di Chartier è rappresentata dal dialogo tra l'amante e l'amata, che prende l'avvio dal verso 193, e prosegue fino al verso 768, in un crescendo di tensione emotiva che porterà l'uomo, dinnanzi alla crudeltà della sua interlocutrice, ad invocare la morte, per porre fine alla angoscia da cui è oppresso.

Il dialogo è preceduto dai versi in cui *l'acteur* racconta di come si era imbattuto nell'*amant* e nella *dame*, i due protagonisti del poema, e di come gli era capitato di assistere, non essendo visto, al loro concitato parlare. L'opera di

⁷² Arveda, A. 1993, p. 42: «Spesso il dialogo non sembra svilupparsi in senso orizzontale, ma "verticale"; ogni battuta non segna tanto una replica puntuale a quanto espresso dal *partner*, bensì piuttosto l'approfondimento ed eventuale modificazione della posizione del locutore».

⁷³ Pagès, A. 1936, pp. 96-97 e pp. 245-248.

Chartier si chiude con il lamento del povero innamorato, oramai prossimo a morire dal dolore, e con la conclusione dell'autore, che invita tutte le dame a non essere crudeli con i loro amanti, e a non seguire l'esempio della *Belle Dame sans mercy*.

L'opera ebbe una rapida diffusione in Catalogna, anche grazie alla traduzione in catalano che ne fece Francesc Oliver, poeta assunto a simbolo dell'amante suicida per amore, in una inedita commistione tra la vicenda biografica e l'opera letteraria.

Sembra certo, infatti, che l'autore di questa traduzione, intitolata *Raquesta d'amor de madama sens mercí*, e l'Oliver suicida, di cui alcuni poeti catalani dell'epoca parlano, siano la stessa persona; tra queste testimonianze, spicca quella di Francesc Moner, autore in catalano e in castigliano, il quale, intorno al 1491, scrive un poemetto, intitolato *L'ànima d'Oliver*, in cui viene rappresentato l'incontro del poeta con l'anima dello stesso Oliver, cui Dio ha concesso il tempo per pentirsi del suo gesto, e scontare così la sua pena in purgatorio; tra i due inizia un dialogo, in cui l'anima dispensa consigli e mette in guardia il suo interlocutore dai difetti delle donne.

Francesc Oliver risulta fedele al suo modello, malgrado alcuni errori di traduzione, attribuibili a distrazione o a guasti di trasmissione; tuttavia, gli otosillabi della versione francese sono sostituiti con il metro di gran lunga più diffuso nella poesia catalana della seconda metà del XIV e del XV sec.: il decasillabo con cesura dopo la quarta sillaba, lo stesso anche del nostro testo.

La successione delle rime inoltre, è più vincolante di quella del testo francese: qui, infatti, non c'è una norma rigida per il ricorso alle rime maschili (ossitone) o a quelle femminili (parossitone), mentre la loro disposizione nelle *coblas* segue lo schema: ababbcbc. In Oliver invece, le rime sono quattro per ogni strofa, disposte secondo lo schema: a'ba'bc'dc'd; questo, naturalmente, toglie una certa libertà al nostro traduttore, il quale si impone anche l'obbligo di ricorrere, nei versi dispari, a rime femminili, e in quelli pari, a rime maschili.

Anche nel nostro testo che, come vedremo, presenta numerosi punti di contatto con la *Raquesta* di Oliver (Martí de Riquer lo considera, infatti, una imitazione del testo di Oliver, e non di quello di Chartier), non solo i versi sono decasillabi, ma gli ultimi quattro versi di ciascuna stanza riproducono lo schema della traduzione catalana, con il ricorso, tranne che per le *coblas* VII e VIII, dove tale schema è invertito, a rime femminili nei versi dispari, e a rime maschili in quelli pari, come nel probabile modello. I primi quattro versi di ciascuna stanza, invece, hanno tutti uscita femminile.

La mancanza di *pietat* o di *mercè* dell'originale è sostituita dal concetto di *desconaxença*, cioè di ingratitudine, che godrà di ampia fortuna, fino a dare il titolo ad una gara poetica, la *Joya de desconaxença*. Riquer scrive che, restandoci solo dieci strofe, non c'è possibilità di sapere chi fu l'autore di questa

Clamor, che si sarebbe tentati di attribuire, continua lo studioso, allo stesso Francesc Oliver; sempre Riquer però, nella sua edizione del testo di Oliver ritiene, sulla base dello pseudonimo *Digna d'honor* con cui inizia l'ultima *cobla* incompleta, che si possa identificare l'anonimo autore con Mossèn Miralles, appartenente al circolo letterario di Joan de Masdovelles, della fine del XV sec. Pagès, allo stesso modo, ritiene che l'anonimo sia da collocarsi nell'*entourage* dei fratelli Masdovelles; egli inoltre giudica il testo privo di valore stilistico, soprattutto se rapportato a quello di Chartier, di indiscutibile eleganza, pervaso com'è da una sottile complicazione psicologica, e da una estenuata analisi sentimentale.

Il giudizio di Pagès, tuttavia, appare limitativo: il nostro testo, infatti, è incompleto, e questo ci impedisce di averne una idea meno che vaga; inoltre, lo scambio verbale tra *l'amant* e la *senyora*, che tanto deve alla *Belle dame sans mercy* e alla sua versione catalana sotto il profilo dei contenuti svolti, se ne discosta però, come abbiamo detto, per una maggiore immediatezza espressiva.

La sintassi risulta vicina ai modi del parlato, soprattutto negli interventi della dama, che fanno da contrappunto al tono patetico dell'uomo, il cui linguaggio, con la sua insistenza sui termini chiave del confronto dialettico (*desconaxensa, desconaxeu*) si connota, sin dalle prime battute, lontano da modi troppo colloquiali, e invece nutrito di cortese decoro.

L'unità del testo è data dalla coerenza dei contenuti svolti, dalla puntualità delle risposte e dalla caratterizzazione degli interlocutori.

La tenzone non sembra dunque priva di interesse, come credeva il suo primo editore, dal momento che, ad una attenta lettura, rivela la compresenza di registri differenti, uno più popolareggiante, l'altro più influenzato da modelli letterari, segno di indiscutibile e scaltrita padronanza tecnica e culturale da parte del suo anonimo autore.

Edizioni: Amédée Pagès, *La poésie française en Catalogne du XIIIe siècle à la fin du XVe*, Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1936, p. 245.

Rialc: testo di A. Pagès.

Metrica: a10'b10'b10'a10'c10^d10^c10^d10^ (Parramon, 211:56). Canzone tenzonata di dieci *coblas doblas* di otto versi, i primi quattro con uscita femminile, gli ultimi quattro con uscita o femminile o maschile.

1 Força-m destreny, molt discreta senyora,
2 en publicar vostra desconaxensa,
3 pus desitjau fer a mi gran ofensa
4 qui per vos som posat en gran penyora;
5 per que us suplich que-m fasau prest resposta:
6 qu'es la raho per que-m desconaxeu,
7 pus serto sou vostr'amor quant me costa?
8 Un semblant fet vos neguar no-l podeu.

Respon la senyora

9 Certes no-m pens eser vostra deutora,
10 per que-m rapteu de tal desconaxensa,
11 que, jur vos Deu, jamay vingui creensa
12 qu'en res del mon yo us fos ofenadora,
13 mas vos tengui la lengua descomposta,
14 segons que veu-s en aso que-m dieu:
15 vostre perlar a raho no s'acosta;
16 donques, digau de que tant vos doleu.

Replica l'amant

17 Senyora gran, la causa de mon dolre
18 es per que-m veig lunnyat de l'amor vostra,
19 e cascun jorn Vostra Merce-m demostra
20 qu'eb voler gran me vol la vida tolre.
21 Sabeu de cert l'amor inextimable
22 que jo us aport, lunnyat de ficcio.

23 Tot mon delit es vostre gest amable;
24 e donchs, per que·m donau tal passio?

Respon la senyora

25 Si vos mateix vos sou volgut condolre,
26 culpe no-n tinch, car molt ha que us fiu mostra
27 de no voler en res l'amistat vostra;
28 per negun temps per tal vos leix disolre.
29 E si a vos estat es agradable
30 voler me be, fon vostr'aleccio:
31 si us en forças, fore be reonable
32 que jo us dagues aver compasio.

Replica l'amant

33 Raho consent que mes guardo merescha
34 l'om qui serveix de son voler s'aymia
35 que no aquell lo qual forçat ne sia,
36 car lo forçar fa que ell la servescha.
37 Pero ne ssou la causa sens dubtansa
38 del gran amor que us port e portare,
39 qu'eb bon esguart m'en donas demostransa
40 tal que molt prest ami Vostra Merce.

Respon la senyora

41 Si us gordi may, algu no presumescha
42 que jo us miras per mal ni vilania;
43 car, en ma fe, yo guarda no-n prenia
44 d'un fet semblant, ans m'es cosa molt frescha.
45 Mes, segons veig, vos teniu mal'usansa,
46 que per mirar pensau que us vulla 'n be.
47 per que no us cal aver pus esperansa,
48 que fas vos sert yames vos amare.

Replica l'amant

49 Vostre parlar no·m dona disciplina,
50 quant consider que de vos no atura
51 ingretitut, qui es cosa molt dura,
52 ans pietat en vos granment diclina;
53 car, veig, teniu suma de gran virtut,
54 e que vostre cors, fornit de gentilesa
55 e gran bondat, vos te per bon escut.
56 Donchs, no desfiy de vostra gran franquesa.

Respon la senyora

57 Callar del tot seria medicina
58 per satisfer a vostra desmesura,
59 mes, per mostrar la mi[a] gran dretura,
60 en respondre us mon voler tant s'enclina.
61 E com dieu que may ingretitut
62 en mi regna, loant de gentilesa,
63 may Deu volgue coratge corromput
64 com voste viu no pas seg[u]int bonesa.

Replica l'amant

65 Tal crueltat aure dir que abita
66 dins vostre cors molt mes qu'en altra dona;
67 vostre perlar en tal estrem m'atrona
68 que, sens dubtar, ya de tot seny me gita;
69 per que jo·m clam de vos, singular dama,
70 quasi forçat del mal qui·m fa morir,
71 e no res menys de la teribla flama
72 ab que·m voleu del tot fer preterir.

Respon la senyora

73 James cruel entre les gentes tinch cita
74 sino per vos e, certes, no·m par bona

75 vostra raho, la qual jens no consona,
 76 per que jo-n tinch dins mon cor gran suspita;
 77 e, si de mi vostre sentit se clama,
 78 fau ab gran tort, segons lo meu albir,
 79 e, pus amau aquella qui us desama,
 80 merexen be tal pena sostenir.

Tornada de l'amant

81 Digna d'onor, ab virtuosa s[. . .]

...

Note

1. *destreny*: dal verbo *destrènyer*, ha il senso di “obbligare con la forza”, ma anche quello di “porre in una situazione difficile”, “mettere alle strette” (*DCVB*, IV, pp. 349-350): il nostro poeta dichiara subito di non avere altra scelta che quella di lamentarsi apertamente della sua dama. Lo stesso verbo si trova in Francesch Oliver, *Raquesta d'amor de madama sens mercí* (R. 125.1), nell'accorata invocazione alla morte dell'*amant*, vv. 773-776: “e dix: «O Mort!, vin'a mi prest sens tregua / ans que de mi se desconegua-l seny; / ftes me sser breu la resta, enamigua / de vida tal d'angoixa qui-m destreny»».

2. *en publicar vostra desconaxensa*: «a rendere pubblica la vostra ingratitudine»; il sintagma compare solo nel nostro testo. Questo potrebbe far pensare che doveva trattarsi di un richiamo esplicito per quanti lo leggevano, una sorta di spia interna al testo, un rimando a qualcosa di noto. La parola *desconaxensa*, infatti, potrebbe configurarsi come una immediata dichiarazione di appartenenza alla tradizione di cui si è detto sopra, quella appunto inaugurata dalla *Belle dame sans merci*, e di cui Riquer parla come dello sfondo del nostro autore (si ricordi, a questo proposito, anche la *Joya de desconaxensa*, il premio poetico che, istituito nel 1457 da Martí Bellit a Barcellona sull'onda dell'entusiasmo per il poema di Chartier, assegnò la vittoria al poeta e notaio Antoni Vallmanyà). Il nostro testo, quindi, inaugura una “moda”, quella delle poesie dedicate al lamento dell'amato per l'ingratitudine della propria dama, ovvero si inserisce apertamente entro un filone già esistente, e anzi celebrato da gare poetiche.

4. *penyora*: “pegno”. Il termine potrebbe avere un significato traslato, facendo riferimento alla situazione di dolore in cui il poeta è venuto a trovarsi a causa della donna amata. Il senso potrebbe quindi essere quello di: “condizione molto spiacevole”. *Penyora* è usato di frequente in poesie di argomento religioso, dove assume, il più delle volte, il significato letterale di “pegno”, ma sembra avere anche un significato profano, in chiave erotica e amorosa. Si vedano, ad esempio: An., *Enamorats, planyeyu tots e plorau* (R. 0.46bis), vv. 12-13: «donant a mi son bell cors en penyora / per tot un mes tingui possessio». In Ausiàs March il termine compare almeno tre volte: *Aquelles*

mans que james perdonaren (R. 94.16), vv.219-220: «e, mort l'amat, amor es duradora / tant quant lo mort del viu te gran penyora»; *Lo temps es tal que tot animal brut* (R. 94.47), v. 22: «ma voluntat Amor la te 'n penyora»; *Puix me penit, senyal es cert que baste* (R. 94.83), vv. 21-24: «Ell m'es entrat per la part mia flaca / dant m'entenent que, amant, amat fora / e james d'ell me-n plach altra penyora; / aquest es preu que-l cor d'home no taca»; Romeu Llull, *Mon sentiment ha perdut del tot l'esme* (R. 90.11), vv. 22-24: «dir no poreu que no sia stat vostre / e mia vos, que-m donas tal penyora / renunciant mes cobrar la poguesseu»; Francesc Moner, *Senyora, com me parti* (R. 114.2), vv. 178-180: «ja teniu bona penyora / que es la vida que us prengues / com vos presti l'homenatge»; Lleonard de Sors, *Tant quant mes serch e mes veig* (R.175.19), vv. 210-215: «Tu dir pots axi destreny / mon poder, com la senyora / de ma sor, qui molt t'anpeny / en amar qui enamora / tant l'entendre com lo cor, / ffent be prestar, sens penyora», con delle significative contiguità lessicali con il nostro testo; Francesc de la Via, *...e sobre-l prat pausar* (R. 192.2, 192.2a, 192.2b), vv.1277-1282: «tostemps, pero, selvat / honor a la senyora, / qui mon cor te 'n penyora / e tenchat dins son puny, / e sia prop o luny /son tostemps son serven»;

19. *Vostra Merce*: è il tema della poesia, certo ispirato dal poema di Chartier, la *merce* che l'uomo si aspetta dalla sua dama, in virtù del suo amore privo di finzione e inganno, ma di cui ella è sprovvista. La stessa espressione al verso 40. Così si esprime Pagès (1936, p. 97): «Il (cfr.: il nostro testo) semble n'avoir été écrit que vers la fin du xve, à l'époque où l'expression *Votre Merci* est devenue une formule de politesse d'où sortira le pronom castillan *Vsted* et catalan *Vosté*».

36. *servecha*: il termine, proprio del linguaggio cortese, compare anche in Francesc Oliver, v. 211-212: «soffriu almenys, si us plau, que jo us servecha / sens lo mal grat tant vostre del servey».

39. *qu'eb bon esguart*: «con sguardo compiacente»; Francesc Oliver, v. 229: «ab Dolç Reguard», con una personificazione. Pagès (op. cit.) sostiene che Alain Chartier, con il suo fortunato poema, non ha fatto altro che sviluppare la vecchia teoria dell'origine visiva dell'amore, spiegando, in una nota alla stessa pagina, che: «Les vers 39-40, 41-46 de la pièce *Clamor d'un enamorad*, sont un exposé de cette théorie. *Esguart* signifie “regard”, et *gordi* “je regardai”». Ancora più chiari risultano, così, i legami tra la traduzione catalana e il nostro testo. In effetti, se l'*amant* della nostra *Clamor* attribuisce significativamente l'origine del suo amore a uno sguardo favorevole della dama, sguardo di cui ella sottolinea l'innocenza, nella *Raquesta* di Oliver l'*amant* dichiara, ai vv. 227-228: «quant vostres ulls scriviren la letra / per la qual mi desaffiar mostras», e l'*amada*, ai vv. 237-240: «Car, si yo us guard o altri vos reguarda, / los ulls son fets solament per mirar. / En aço jo no prenh altrament guarda: / qui mal ne sent aquell se-n deu guardar».

41. *Si us gordi may*: si può notare il modulo ipotetico come aggancio e concatenazione delle battute (Arveda, A. 1993, pp. LXXXI-XCIII).

43. *guarda no-n prenna*: «non me ne accorsi». *Prendre's guarda d'una cosa*: “prestare attenzione a qualcosa”, “accorgersi di qualcosa” (DCVB VI, p. 437). L'espressione è anche in Francesc Oliver, al v. 239 (cfr. supra).

50-52. *quant consider que de vos no atura / ingretitut, qui es cosa molt dura, / ans pietat en vos granment declina*: anche l'*amant* della *Raquesta* attribuisce, contro ogni

evidenza, la stessa qualità alla sua *amada*, vv. 642-643: «qu'en dona tal com vos no deu fallir / la pietat, mas pens qu'es astacada».

56. *franquesa*: il termine è presente in Francesc Oliver sia come attributo dell'uomo, al v. 202: «si us vol tant be un cor d'ome ten franch» sia, più avanti, al v. 208: «per fer servir a ma franquesa mes», sia rivendicato con decisione dall'*amada* come una sua innegabile qualità, al v. 286: «yo francha son e francha vull estar».

58-59. *per satisfer a vostra desmesura / mes, per mostrar la mi[a] gran dretura*: significativa la contrapposizione antitetica delle parole in rima;

67. *vostre parlar en tal estrem m'atrona*: «il vostro parlare a tal punto mi stordisce». Pagès, nella sua nota, spiega: *ma*=me; *trona*=torna (Pagès, *ibidem*, p. 248). Tuttavia mancano, nei poeti catalani di questo periodo, attestazioni di *estrem* unito al verbo *tornar*. *Estrem* infatti, quando non è usato come aggettivo, ed è il caso più frequente, si trova per lo più come sostantivo, come nel nostro testo, con il significato di “punto estremo, estremità”, soprattutto in senso figurato (*DCVB* V, pp. 679-80). Si trova anche unito ad alcuni verbi, come, ad esempio, *posar*, *menar* e *portar*. Ausiàs March, *Los ignorants Amor e sos exemples* (R. 94.50), v. 86: «ffinit aquell qui 'n tal estrem los mena»; A. March, *Qui no es trist, de mos dictats no cur* (R. 94.95), vv. 41-42: «Lir entre carts, Deu vos don conexença / com so per vos a tot estrem posat»; Joan Berenguer de Masdovelles, *Amor: del mal que-m feu ten fort me duyll* (R. 103.14), vv. 9-11: «Tals com suy ers no fuy, de tot çert, anch, / ne cuydi may que vos en tal strem / possasets mi, qui de vostron foch crem»; J. de Masdovelles, *Apoderat d'Emor, per son poder* (R.103.20), vv. 17-18: «En tal strem he sobergua dolor / veig m'a portat lo molt que meraxeu». *Atronar* ha il significato di “stordire con grida o con gran rumore” (*DCVB* II, p. 130) e, nel contesto in cui si trova, potrebbe fare riferimento alla durezza delle parole pronunciate dalla dama, che lasciano stordito, come dopo un tuono, il suo innamorato che le riceve. Lo stesso verbo è documentato in Andreu Febrer, *Divina Comèdia, If*, VI, vv. 31-33: «tot aytal feu aquella boca lorda / del dimoni Cerbero, qui atrona / cascuna arma, qu'esser volria sorda», e in Joan Berenguer de Masdovelles (R.103.180), *Vostros grans fets, senyora virtuosa*, v. 25: «Vostra bondat als mal obrant atrona».

79-80: *e, pus amau aquella qui us desama, / merexen be tal pena sostenir*: lapidaria e rigorosamente consequenziale la conclusione della donna. Lo stesso concetto esprime l'*amada* in Francesc Oliver, vv. 525-527: «Qui serque'l mal, tengue'l, pus lo's procura; / altre confort donar jo no li se, / ni de mostrar tal fet jo no he cura».

2) R. 0.46bis (ex 80.1)

La poesia consente di vedere come sia possibile passare dalla allocuzione e dal discorso alla narrazione, presentandosi l'anonimo poeta come il protagonista di una vicenda concreta, il cui esito negativo deve servire da esempio e da ammaestramento per il pubblico a cui egli si rivolge.

Nella narrazione vera e propria (*coblas* II e III), i tempi verbali sono al passato, mentre le allocuzioni e le affermazioni proverbiali, come anche le considerazioni di carattere più generale, che occupano le restanti *coblas*, sono al presente.

Si tratta di due piani e di due registri espressivi differenti, ma il primo, quello al passato, è funzionale al secondo, dal momento che ne costituisce l'antefatto. Se «il trovatore può rinunciare a ogni tessuto narrativo e biografico, e può trascendere con felice oblio le comuni sembianze della realtà⁷⁴», ora siamo dinnanzi ad un diverso mondo espressivo, nel quale i dettagli referenziali non sono occultati e messi a tacere, ma sono anzi esibiti.

Nel nostro testo, anche nei versi in cui la parola è quella del soggetto, e sua soltanto, non si assiste alla esplorazione del proprio io, ma ad una messa in scena, nella quale la dimensione pubblica e quella privata si confondono, e la poesia sfuma nell'aneddotica.

Certo, la vicenda personale è soltanto uno spunto, e sembra non avere altro scopo che quello di consentire le argomentazioni del soggetto, e di convalidarne le posizioni; tuttavia, malgrado prevalga una dimensione teorica, non mancano accenti e dettagli realistici, come il riferimento alla durata del rapporto amoroso, che ritroveremo anche in altri poeti.

Tale accenno cronologico, anche se stereotipo e non corrispondente ad una durata effettiva, è però comunque tentativo di dare spessore alla lirica, di irrobustirla con un innesto di realtà, allontanandola dal suo terreno consueto di dichiarazione puntiforme e non diffusa, e legandola a una referenzialità che ha un inizio e una fine, e che dunque può essere raccontata, e non soltanto pronunciata per un breve istante atemporale.

⁷⁴ Battaglia, S. 1965, p. 171.

Edizioni: Baselga, p. 328; Miriam Cabré, Rialc 2000.

Canzone attribuita nel Rao a Joan Guerau.

Metrica: a10^b10^a10^b10^c10^d10d10c10^, *maldit* di sette *cobles capcaudades* di otto versi, e una *tornada* di quattro versi (Parramon, 138:29).

- 1 Enamorats, planyeu tots e plorau,
- 2 homens d'onor e donas semblantment,
- 3 vosaltres tots, per ço que molt fiau
- 4 en la virtut de donas d'estament.
- 5 Lo cars es gran e la viltat major:
- 6 no trob l'estil e fuigh de mi tot'art,
- 7 que lo ben dir haja posar a part
- 8 de qui primer parli en gran favor.

- 9 Trobant me yo molt ençes en amor,
- 10 infinit grat tenint d'una senyora,
- 11 fuy satisfet de voler no menor:
- 12 donant a mi son bell cors en penyora
- 13 per tot un mes tingui possecio.
- 14 Creent de sert e fiant de la fe,
- 15 viu me lunnyat, sens fer jo lo perque:
- 16 en un moment muda d'opinio.

- 17 Mostras me feu de molta passio,
- 18 plorant sovint, sospitant se de mi.
- 19 Yo, satisfent a tal suspicio,
- 20 a son manar prompte sempre-m mostri.
- 21 No m'obliga la natura comuna
- 22 en satisfacer yo tant a son voler,
- 23 mes fuy forçat, creent ella valer,
- 24 segons son grau, mes que altra alguna.

- 25 Si actes talls fossen fets per fortuna,
- 26 seria 'rrore inculpar los amants,
- 27 mes en l'amar es libertat comuna
- 28 elegir hu amador entre tants,
- 29 e d'aquell sol tenir se per content,

30 pus que lo grat força tant lo voler.
31 Per un equal se deuen satisfer,
32 no sent d'amor qui practica 'l'trament.

33 Al mon no es major defalliment
34 que, essent sert de l'esdevenidor,
35 desviar se tant de l'enteniment,
36 per novell grat cometre tant'error.
37 O! gran defalt en damas avissadas:
38 absent l'amant, fer altr'emenorat,
39 no ignorant quant serie tornat.
40 Practicas tals li foren publicadas.

41 Dames d'onor, siau aparelladas
42 en lunyar vos las qui-ns fan interes;
43 de tal acost sereu totes blasmadas
44 si no fugiu d'elles com dels fames.
45 Desplau me molt con no y puch satisfer
46 per esser tant notori a las gents,
47 si be conech que ab letras patents,
48 serie just tal castich degues fer.

49 Pus yo so sert los demes han per ver
50 qu'en res no tinch l'onor interessada,
51 es de raho yo tinga tal voler
52 qual ella vol, qui resta carregada.
53 Si sort m'a dat lo que propri no m'era
54 per esser yo tant ferm en voluntat,
55 estima faç que, junt desatentat
56 e virilment, he fet vana carrera.

57 Bons cavallers, james torneu arrera
58 del qu'enpreneu pus vos força lo grat.
59 Si malament se pert lo conquistat,
60 perdent guanyau l'onor qui-ns va primera.

Note

1-2. *Enamorats, planyeu tots e plorau, / homens d'onor e donas semblantment*: la poesia inizia con un appello, rivolto agli innamorati tutti, vale a dire agli uomini e alle donne d'onore; il nostro testo, sin da subito, presenta un carattere fortemente allocutivo, presentandosi come il racconto di una esperienza ritenuta esemplare e che perciò deve essere comunicata. Le dichiarazioni patetiche sono motivate da una esperienza negativa cui due volte (v. 3: «per ço que molt fiau» e v. 8: «de qui primer parli en gran favor») si fa riferimento. Sulla poesia che si rivolge a dei destinatari generici o individuati si legga Giunta, C. 2002, pp. 71-166.

4. *estament*: il termine corrisponde a “stato”, “condizione sociale”, ma tra i suoi significati c'è anche quello di “posizione elevata”, specie nell'espressione *gent d'estament*, corrispondente appunto a “gent de categoria”, “de posició elevada” (DCVB V, p. 508).

5. *Lo cars es gran e la viltat major*: il caso, l'episodio che egli si accinge a riportare è grande proprio in virtù della sua esemplarità; si veda come malgrado il soggetto tenti di particularizzare il suo dire poetico, presentandolo come scaturito da un avvenimento che egli avrebbe vissuto in prima persona, in realtà, la poesia conserva un tono in prevalenza didascalico e moraleggiante, il cui esito è una rappresentazione poco lusinghiera di alcune donne, mentre alle altre viene impartita una severa lezione di comportamento, sorta di rigoroso galateo a loro uso e consumo. Si ricordi che, nel Medioevo, quanto più il poeta si esprimeva in termini generici, vaghi e oggettivi, tanto più era facile, da parte del pubblico dei lettori e degli ascoltatori, vedervi rispecchiata la propria personale esperienza, secondo una logica distante dalla odierna idea di lirica, che invece si basa, per lo più, sulla presupposta identità tra io biografico e io lirico.

6. *no trob l'estil e fuigh de mi tot art*: l'autore dichiara di aver perso la capacità di poetare a causa della perdita dell'amore della sua dama; si tratta, come è evidente, di una espressione topica.

9. *Trobant me yo molt ences en amor*: inizia il racconto vero e proprio, che occuperà questa seconda *cobla* e la terza; anche il verbo scelto è tipicamente narrativo, fungendo da *incipit* di racconti o narrazioni in versi. Le *coblas* successive sono, invece, assertive, e contengono le dichiarazioni teoriche e gli appelli esortativi alle dame, con un deciso mutamento di tono.

12-13. *donant a mi son bell cors en penyora / per tot un mes tingui possecio*: significativo, per il nostro studio, il fatto che l'uomo specifichi la durata del suo amore, lungo un mese, inserendo la poesia entro una cornice aneddotica e temporale precisa, anche se convenzionale.

16. *en un moment muda d'opinio*: il mutamento dell'atteggiamento della dama nei confronti del suo spasimante è presentato come del tutto inspiegabile e improvviso.

17-18. *Mostras me feu de molta passio / plorant sovent, sospitant se de mi*: la dama è caratterizzata come una creatura non solo mutevole, ma anche appassionata e gelosa.

23. *mes fuy forçat, creent ella valer, segons son grau, mes que altra alguna*: la condiscendenza dell'uomo nei confronti della dama è motivata dal fatto che ella, nel suo giudizio, era dotata di grande valore, ed era anzi superiore ad ogni altra dama della

sua condizione. Si veda come, durante il Medioevo, l'amore non sia avvertito come un sentimento spontaneo, che superi ogni considerazione sul merito della persona amata, ma, circondato di grande prestigio sociale, era riservato solo a chi ne fosse ritenuto degno. Si tratta, è evidente, di una concezione aristocratica dell'amore, ma di una aristocrazia intesa in un senso morale, secondo l'insegnamento del Cappellano, che nel *De amore* scriveva: «Morum probitas acquirit amorem in morum probitate fulgentem. Doctus enim amans vel docta deformem non reicit amantem, si moribus intus abundet. [...] Mulier similiter non formam vel cultum vel generis quaerat originem, quia "Nulla forma placet, si bonitate vacet", morum atque probitas sola est, quae vera facit hominem nobilitate beari et rutilanti forma pollere. [...] Sola ergo probitas amoris est digna corona» X, 12-13; 15-16, 18 (Cappellano, A. *De amore*, 1980; il numero dei paragrafi corrisponde a quello della traduzione italiana).

33-36. *Al mon no es major defalliment que, essent sert de l'esdevenidor, / desviar se tant de l'enteniment, per novell grat cometre tant'error*: la poesia assume sempre più i toni di un manuale del retto comportamento in amore; un *novell grat*, un piacere nuovo, e per questo attraente, può indurre a deviare dai propri propositi, spingendo a perdere la propria fermezza ed il proprio onore. Si tratta dunque, di un elogio alla costanza e alla fermezza nei sentimenti, ma è pur sempre di amori adulteri che stiamo parlando.

38-39. *absent l'amant, fer altr'enemorat, / no ignorant quant serie tornat*: il nostro non si limita a sentenziare in un modo astratto, ma illustra la sua teoria con esempi concreti, producendo un abbassamento di tono momentaneo ma efficace, ai limiti del comico.

41-42. *Dames d'onor, siau aparelladas / en lunyar vos las qui-ns fan interes*: di nuovo, come all'inizio della poesia, ritorna il ricorso alla allocuzione diretta, questa volta rivolta alle sole donne, perchè stiano letteralmente alla larga da quante seguono soltanto il proprio istinto, o i propri meschini interessi.

44. *si no fugiu d'elles com dels fames*: «se non fuggite da quelle come dalle malelingue». *Fames* è tradotto liberamente.

46. *per esser tant notori a las gents*: l'uomo decide di non rivelare l'identità della dama, anche se questo sarebbe per lei un meritato e giusto castigo.

52. *qui resta carregada*: *carregar* corrisponde al verbo "caricare"; in un senso figurato, si potrebbe tradurre "che rimane carica di colpa", ma *carregar-se la* significa "esser castigat severament" (DCVB II, pp. 1055-56).

55-56. *Estima faç que, junt desatentat / e virilment, he fet vana carrera*: il nostro sembra tirare le somme della sua negativa esperienza.

57-58. *Bons cavallers, james torneu arrera / del qu'enpreneu pus vos força lo grat*: nella *tornada* l'appello è rivolto ai cavalieri di valore, perchè non abbandonino, indotti dal piacere, la strada intrapresa.

59-60. *Si malament se pert lo conquistat, / perdent guanyau l'onor qui-ns va primera*: «se in malo modo si perde ciò che si è conquistato, perdendo guadagnate l'onore che sta davanti a tutto»; la poesia si chiude con una vera e propria sentenza, ma è l'intero componimento, come abbiamo visto, a presentare uno stile sentenzioso e dattico.

Canzoni e sparse d'amore

3) R. 0e8.

Il personaggio che dice “io” nel nostro testo anonimo racconta la propria esperienza, arricchendola via via di dettagli concreti; ne risulta una poesia dal tono leggero e piacevole, malgrado la presenza di enunciazioni teoriche. A prevalere sono i contenuti più consueti dell'amore cortese, qui arricchiti dal dettaglio dell'innamoramento che non nasce dalla vista della donna, ma dalla fama delle sue virtù.

Se il contenuto è tradizionale, l'interesse del testo risiede nella sua piana consequenzialità, ottenuta attraverso il ricorso ad una sintassi ricca di subordinate, con il frequente impiego del discorso indiretto, modulo con cui penetrano nel testo le voci e i pensieri dei vari personaggi, attraverso la voce del personaggio protagonista.

Si disegna così una piacevole racconto, inteso nel senso di successione temporale di eventi, condotto in prima persona. La disgiunzione tipica del genere epico tra narratore e personaggio investe qui anche la dimensione lirica: all'“io-ora” si contrappone infatti l'“io-una volta”⁷⁵, e la situazione attuale del soggetto si spiega soltanto alla luce di quanto egli stesso narra del proprio passato. Si tratta di due momenti diversi dello stesso io, che quindi può evocare il primo, quello al passato, e descrivere il secondo, quello legato alla attualità della sua condizione.

Quella che ci viene presentata non è, come è evidente, una vicenda complessa, e anzi, per certi versi, sembra di assistere alla mera strutturazione narrativa della esperienza amorosa, riducendosi i protagonisti ai soli personaggi dell'amante e dell'amata e la loro esperienza rimanendo entro i confini della *fin' amors*; siamo comunque dinnanzi ad una poesia che, facendo ampio uso delle categorie della narrazione, instaura un discorso non univoco ma prospettico, con l'alternarsi di un prima e di un dopo, cui segue, come vedremo, una morbida e condivisa conclusione.

⁷⁵ Genot, G. 1967, pp. 38-41.

Edizioni: Aramon, *Una cançó i tretze cobles esparses inèdites*, «Melanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à MaurDelbouille», II, Gembloux, 1964, p.31; Sadurní Martí, Rialc 2000.

Metrica: a10^b10^b10^a10^c10^ d10'd10'c10^, canzone di cinque *coblas singulares* di otto versi, e una *tornada* di quattro (Parramon, 219:362).

1 James degu ama lo que no veu;
2 mes lo que veu presenta a l'entendre,
3 e entenen, traballe a compendre
4 e satisfacer al grat e valer seu;
5 mes jo 'n un punt, oynt vostre parlar
6 sens veura res, vos fiu de mi senyora,
7 ab fermetat que des d'aquella ora
8 fiu de mi juy o morir o amar.

9 Sercant remey a una tan gran pena
10 per sol hoyr, no sabent declarar
11 ab quin poder haveu pogut lligar
12 ma voluntat en tan aspra cadena
13 me fonch dit sert esser sola virtut
14 qui us favoreix e us te accompanyada,
15 d'on se segui, vent vos sobra l'estrada,
16 bellesa-m pres ma vida hi salut.

17 Apres que vist haguí tanta bellesa,
18 me esforsi en dir li mon voler;
19 la qual respos, ab molt disert saber,
20 no donar lloch a deguna promesa
21 que-m covidas a complida speranza,
22 dient m'ab ver era molt apartada
23 de Venus hi de la sua maynada:
24 e de tals fets perdes tota fiança.

25 «Bella sens par», li diguí pres hun moment,
26 «no vull de vos sino ma voluntat
27 pendre vullau, ab tota veritat,

28 sens fer perjuy a Deu omnipotent».
29 Contenta fos de tan justa demanda,
30 e yo content de la sua oferta
31 d'esser amat d'ella ser cosa certa
32 e consentir yo sia 'n sa comanda.

33 Experiment discret e molt loable
34 ha fet, e gran, de ma voluntat ferma
35 mes no-m desplau pus en ella-s refferma
36 lo seu voler e virtut inextimable;
37 recordant vos no tengau deffiança
38 en lo promes, qui es cosa deguda,
39 e suplich vos de pietat moguda
40 complir vullau mon desig sens tandança.

41 Ley sou d'amor, que teniu la balança,
42 amant a çell segons que es amable.
43 Feyt juy primer si es cosa durable,
44 temprant amor segons que vol temprança.

Note:

2. *'entendre*: infinito sostantivato, nel senso di “intelletto”, “capacità di comprensione per mezzo dell’intelligenza”.

3-4. *e entenen, traballe a comprendre / e satisfes al grat e valer seu*: la poesia si snoda attraverso le enunciazioni teoriche, che vengono interrotte in un modo immediato al verso successivo.

5-6. *mes jo 'n un punt, oynt vostre parlar / sens veura res*: fine della teoria, con il *mes* avversativo che segna uno stacco deciso rispetto ai versi precedenti, riportandoli dentro i confini della esperienza personale. A ben vedere però, il “caso” che il soggetto si accinge a raccontare sembra solo un pretesto per esporre la sua posizione sull’amore, che infatti si svolgerà da qui fino alla fine della poesia. Ad essere precisi, non di caso si tratta (il termine compare nella poesia precedente, come abbiamo visto, al v. 5, ad indicare la particolare vicenda che il soggetto intende raccontare, ma neanche lì il termine deve essere inteso in un senso letterale e “medievale”), dal momento che questa forma semplice, nella formulazione di Jolles (Jolles, A. 2003, pp. 57-116 e pp. 379-399), scaturisce da un criterio di valutazione delle azioni presentate, e da una domanda che riguarda la loro opportunità e il loro rispetto di una norma; nel caso quindi, si realizza l’azione del pesare, per lo più tra due soluzioni possibili e contrapposte (si pensi alla casistica delle tenzoni). La nostra poesia sembra più vicina alla forma artistica della novella, tanto più che essa contiene la risoluzione della situazione descritta. Eliminando dunque il caso e risolvendolo, la novella presenta un avvenimento nella sua unicità, senza più intenderlo come generale. Aggiungiamo che qui il gusto del racconto è subordinato all’intenzione didascalica ed esemplare, tipica del genere novellistico propriamente detto. *Sens veura res*: il tema è quello tipico dell’innamoramento *per udita*, senza la partecipazione della vista.

9. *Sercant remey*: clausola tipica del racconto.

11-12. *ab quin poder haveu potut lligar / ma voluntat en tan aspra cadena*: interrogativa indiretta. Il poeta ricorre ad un lessico letterario, ma la sua sintassi è lineare e mai complicata.

13. *me fonch dit sert esser sola virtut*: l’impiego del discorso indiretto e l’uso di subordinate sembrano avvicinare la poesia alla scioltezza della prosa, all’insegna di una discorsività non ellittica, e anzi consequenziale e piana.

15-16. *d'on se segui, vent vos sobra l'estrada, / bellesa-m pres ma vida hi salut*: «da cui ne conseguì, vedendovi sulla strada, che la bellezza mi prese la mia vita e la salute»; prosegue il racconto, sempre con una sintassi rapida e sciolta, che disegna con precisione una situazione certo non originale, ma ora rivissuta con toni più vicini alla commedia che non alla lirica. *D'on*: pron rel. con funzione consecutiva (Jensen, F. 1994, p. 140, e Moll, F. De B. 1952, p. 398-399).

17-20. *Après que vist hagui tanta bellesa, / me esforsi en dir li mon voler; / la qual respos, ab molt disert saber, / no donar lloch a deguna promesa*: proposizione temporale ad inizio di periodo; il periodo successivo si apre con una proposizione subordinata relativa, che ha per oggetto l’infinito di segno negativo (*no donar*), che riproduce in forma indiretta il discorso pronunciato dalla donna. In questi pochi versi sono compendiate, con facilità espressiva, l’inizio e l’epilogo della vicenda amorosa; la

dama che rifiuta l'amore del suo spasimante non viene accusata di crudeltà, e anzi le viene riconosciuto un contegno fiero e degno di rispetto.

22. *dient m'ab ver era molt apartada*: discorso trasposto o indiretto (Marchese, A. 1983, p. 164) che riproduce le parole della donna, come ai vv. 20 e 21.

24. *e de tals fets perdes tota fiança*: prosegue il discorso della donna riportato in forma indiretta dal protagonista maschile; notevole è la vivacità della costruzione dei periodi.

25. «*Bella sens par*», *li digui pres hun moment*: discorso diretto con *verbum dicendi* e avverbio temporale. La poesia non racconta nulla che non sia già stato detto dalla tradizione da cui proviene; a cambiare sono i modi dell'espressione, la forma, che vuol dire una nuova lingua poetica. Le variazioni formali danno agli oggetti consueti della poesia un contorno nuovo, incidendo sulla sua stessa sostanza.

29-30. *Contenta fos de tan justa demanda / e yo content de la sua offerta*: Conclusione e soluzione della vicenda: entrambi hanno trovato un accordo che li soddisfa, dal momento che, superando il desiderio, pone l'uno al servizio dell'altra; si tratta di una versione onesta e cortese dell'amore, che rientra nelle molteplici caratterizzazioni che, di questo sentimento, il Medioevo ha elaborato e trasmesso all'età moderna. *Contenta* e *content* portano nella poesia una sfumatura colloquiale, riconducendo il sentimento ad un tono dimesso, ad una comune e condivisa visione di un orizzonte tutto sommato pacificato, e privo di contraddizioni interiori, come in una commedia borghese, nella quale i contrasti si risolvono in una mite e saggia accettazione della realtà.

37. *recordant vos no tengau deffiança*: il soggetto si rivolge direttamente alla donna, sollecitandola a rispettare il loro reciproco accordo. Il testo presenta, come si è visto, una molteplicità di soluzioni discorsive, di volta in volta adeguate ad esprimere lo svolgersi della vicenda

4) Gabriel Ferruç⁷⁶

R. 64.2

La produzione poetica di Gabriel Ferruç, avvocato, si colloca nel periodo anteriore al decennio 1420-1430, periodo durante il quale fu compilato il canzoniere Vega-Aguiló, che ci ha trasmesso le sue composizioni. Il suo *Plant fet per la mort del rey En Ferrando en persona de la Reyna* (R. 64.5) è un componimento di circostanza, scritto poco dopo la morte del monarca, nell'aprile del 1416: la sua originalità sta nel fatto che esso è posto in bocca alla regina vedova, Eleonora d'Alburquerque, e questa scelta stilistica dona al lamento funebre della donna un tono drammatico e un commosso patetismo, come testimoniano gli accorati versi iniziali (vv.1-8): «Us plants crusels ab gemechs dolorosos, / expendins critz per sobres gran tempesta, / rompen ma fas e-ls cimbels de ma testa, / torcen les mans, ploran entre-ls plorosos, / vuelh començar arrepan me la cara / ffinis de ma sanch veyà cobrir la terra, / baten ma-ls pits, car greu dolor m'aferra / per mon senyor, ferits de mort amara».

Sancta dels sans, excelhens e suprema (R. 64.4) è un poema mariano che possiede una notevole scioltezza e semplicità di linguaggio (vv. 3-8: «vos etz sendiers en lo qual se demostra / l'auta saluts d'on porten diadema / trestug li san, car vos fos la mays digna / en tot lo mon, humils, pros e benigna, / e per ço us vench de l'auta jerarchia l'angels de patz, disens: Ave Maria!»), cui non fa da ostacolo, quindi, la natura teologica e dottrinarla.

Il nostro poeta partecipa anche a due tenzoni: la prima, con il pittore Gabriel Móger (*Seny'En Ferruç, vos qui tenit procura* R. 112.1=64.6), si presenta come una dura contrapposizione tra i due protagonisti, scatenata dai commenti offensivi rivolti da Ferruç alle donne maiorchine, colpevoli di indossare cappelli piumati che le facevano rassomigliare a galline. La difesa di Móger, che era maiorchino, è molto animosa, arrivando egli a invocare una pubblica punizione per il suo rivale e apostrofandolo con termini duri e animosi.

L'altra tenzone (*Amichs Garaus en cuy fis prets s'agença Rialc* 64.1=105.2) è quella sostenuta con il poeta Guerau de Massanet: si dibatte se, nelle contese tra avversari, sia preferibile il duello privato, praticato, in particolare, dalle classi nobili e da quelle militari, o il ricorso ad un giudice, e quindi alla legge.

Ferruç che era, come ricordiamo, avvocato, sostiene la seconda pos-

⁷⁶ Riquer, M. de 1984, vol. II, pp. 126-132.

sibilità, mentre il suo interlocutore la prima: non riuscendo a trovare un accordo, come era frequente in questo tipo di contese verbali, i due scelgono di affidare il verdetto ad un avvocato molto illustre, Jacme Ripoll, notaio di Barcellona, professore di diritto, autore di poesie in catalano e in latino e di un commento ai “*flors tolosanes*”, cioè al codice poetico del Concistori de Tolosa: costui, nella sua sentenza, dà ragione a Gabriel Ferruç, con cui condivideva la cultura giuridica, difendendo le ragioni della legalità contro quelle della forza bruta.

Di tutt’altro tono è la danza qui riportata: il genere della *dança* infatti, è per sua natura incline a modi popolareggianti, ed è distante dalle tendenze proprie della poesia cortese; tuttavia, essa la presuppone come inevitabile termine di confronto⁷⁷.

Qui infatti, la donna che pronuncia la danza e che motteggia il suo corteggiatore, allude al comportamento del *fin amoros leyal* (vv. 21-24: «Si voletez usar la sopa / del fin amoros leyal, / no us diray pus a cabal: / Tostemps vena con hom sopa»), da lei additato come esemplare, e anzi suggerito all’uomo come l’unico rimedio per sottrarsi alle sue burle.

Riquer sottolinea l’atteggiamento disinvolto della protagonista femminile, che si serve di un lessico colloquiale e vivace, e ritiene che questa composizione sia di gran lunga meno convenzionale della tenzone qui di seguito riportata, dello stesso autore: se la tenzone infatti è legata, come vedremo tra poco, ad una gara e ad un premio poetico, la danza ha una ispirazione più libera, ed anche il suo schema metrico le conferisce una agilità quasi elementare.

⁷⁷ Formisano, L. 1990, pp. 53-67.

Edizioni: Martín de Riquer, «Gabriel Ferruç y Guerau de Massanet, poetas catalanes del siglo XV», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 27, 1951, pp. 148-176, 234-257.

Metrica: a7'b7b7a7'c7'd7d7c7', *dança* formata da un *refrany* di quattro versi (cddc), due *coblas singulars* di otto versi, e una *tornada* di quattro (Parramon, 219:434)

1 Pus flach sou que nulha stopa,
2 belhs amichs, si Deus me sal,
3 Per que us pux dir a cabal:
4 «Tostemps veniu con hom sopa».

5 Pus que·m vegetz arresada
6 dins mon hostal cascun jorn,
7 vos per que us metets en torn
8 no volon pendre jornada?
9 Sert, no voletz vent en popa
10 per traure·n un bon jornal,
11 per que us pux dir a cabal:
12 «Tostemps veniu con hom sopa».

13 Vostra belha perlaria
14 no la preu ges una glan,
15 abans, senyer, vos coman
16 ala diables tota via.
17 Car vos rebugats la copa
18 Qui us pot relevar de mal,
19 per que us pux dir a cabal:
20 «Tostemps veniu con hom sopa».

21 Si voletz usar la sopa
22 del fin amoros leyal,
23 no us diray pus a cabal:
24 «Tostemps vena con hom sopa».

Note:

1. *Pus flach sou que nulha stopa*: «Siete più fiacco di una stoppa».

3. *cabal*: il termine ha vari significati legati all'idea di "proprietà" e di "quantità", tra cui quello di "proprietà consistente in bestiame", quello di "quantità di denaro o di altro bene che si possedeva", e quello di "capitale". *A cabal*: "per un tot sol" (*DCVB II*, p. 764), ma suggerirei di tradurre liberamente l'espressione della donna con un colloquiale "in quantità". Riquer traduce "con razón". Forse si può intendere anche "per una volta", restando più fedeli al senso letterale.

4. *sopa*: "bocí de pa xopat de líquid" (*DECLC VIII*, p. 74); corrisponde alla nostra zuppa, per lo più con il pane. Si tratta di una parola diffusa presso tutte le lingue romanze, di origine germanica; tuttavia, nel nostro testo essa assume un significato preciso, correlato al motteggio che la donna rivolge al suo corteggiatore. "Estar fet una sopa" o "anar mullat com una sopa", significano entrambi "essere ubriaco fradicio" (*Diccionari Català Italià*, 1992, p. 1082), e "com una sopa" o "fet una sopa" corrispondono a "completamente ebbro" (*Gran diccionari de la llengua catalana*, 1998, p. 1567); malgrado questo significato non sia attestato nel nostro periodo, tuttavia si può agevolmente intendere il ricorrente «hom sopa» del testo di Ferruç nel senso di "ubriaco", che ben si addice al contesto e a cui ci conduce il senso dell'insieme. La formula della donna è rapida e colloquiale, ai limiti della gergalità: il suo lessico, soprattutto nel ritornello, si affida a battute fulminee e istintive. Riquer, nella sua edizione, traduce l'intera espressione «Tostemps veniu con hom sopa» con: "Siempre llegáis cuando se cena", «Ti presenti sempre quando si cena», ritenendo che si tratti di una espressione proverbiale, che doveva essere molto popolare, e che probabilmente si riferiva alle persone importune e moleste.

5-6. *Pus que-m vegetz arresada / dins mon hostel cascun jorn*: «Poichè mi vedete preparata nel mio ostello ogni giorno»; è evidente che con il termine "hostal" la donna alluda non al luogo in cui vive, ma a quello in cui lavora e in cui l'uomo può vederla ogni giorno; potrebbe essere uno spazio coperto per la conservazione degli attrezzi agricoli, o una stalla dove ella badava agli animali, ma si tratta solo di ipotesi, dal momento che dal testo non emergono indizi chiari per attribuire alla locutrice una collocazione sociale precisa. Tuttavia, non è affatto privo di interesse il fatto che qui si alluda ad un luogo caratterizzato, che non rientra nella topica degli incontri amorosi, e che sembra suggerire uno scenario concreto, abitato e reso vero dalla presenza quotidiana della donna.

7. *vos per que us metets en torn*: proposizione interrogativa diretta con *vos* iniziale pleonastico e colloquiale.

8. *pendre jornada*: probabilmente nel senso di "darsi da fare", "prendere l'iniziativa".

9-10. *Sert, no voletz vent en popa / per traure-n un bon jornal*: «certo non volete vento in poppa per trarne una buona giornata»; la nostra locutrice, indispettita dall'atteggiamento dell'uomo, ricorre ad un linguaggio metaforico ed allusivo, ma che ha il suo universo di riferimento nella vita reale.

15-16. *abans, senyer, vos coman ala diables tota via*: espressione di tono schiettamente popolare.

17. *Car vos rebugats la copa*: quale sia questa coppa, ella lo dirà più avanti, suggerendo all'uomo l'unico modo per sottrarsi alle sue burle, e diventare degno del suo amore e della sua considerazione.

21. *Si voletz usar la sopa*: ritorna la "sopa", che qui potremmo rendere con il suo significato letterale, ma anche con un più libero "la ricetta"; forse la *copa* cui la donna allude al verso 17 contiene, nel linguaggio condito di metafore popolaresche di cui ella fa uso, proprio questa *sopa*, che dovrebbe rendere l'uomo un amante leale.

22. *del fin amors leyal*: è il "tipo" dell'amante cortese.

5) R. 64.3

Anche questo testo, come il primo della nostra raccolta, è una tenzone, e reca appunto, nella rubrica che lo precede, il titolo di *Requesta d'amor tançonada*.

Si tratta, come indica la stessa rubrica, di una richiesta d'amore dialogata tra un protagonista maschile e la propria innamorata, in cui ciò che appare notevole è, senza dubbio, la benevolenza di quest'ultima nei riguardi dell'uomo⁷⁸: diversamente infatti, dalle *midons* cantate dai trovatori, lontane dal mostrarsi compiacenti in modo esplicito ai loro corteggiatori, e invece padrone di un'arte della dissimulazione molto sottile; e diversamente anche dalle pastorelle degli omonimi componimenti, spesso ritrose e comunque pronte a condividere con i loro amanti occasionali una esperienza solo sessuale, la *Reyna de pretz* della poesia di Ferruç partecipa degli stessi nobili sentimenti dell'uomo, che infatti è da lei apostrofato in termini ossequiosi e riverenti, e ne accetta la proposta d'amore, purchè egli, comportandosi in modo degno, meriti di essere da lei corrisposto.

Nella rubrica si legge che la *Requesta* «ganyà la joya», cioè «guadagnò la gioia», vale a dire che concorse e fu premiata in una gara poetica: si tratta, in effetti, di una poesia dal tono e dal linguaggio convenzionali, priva di autentica originalità, e anzi per gran parte monotona.

La monotonia è accentuata dalla presenza delle rime *capfinides*, che costringe l'autore ad esprimersi in modo ripetitivo nei primi quattro versi di ciascuna strofa, al termine dei quali si trova un verso monosillabico, che la rubrica dei manoscritti J, N e K denomina "empelt", e che rima con la parola finale del verso precedente e con quella del secondo verso.

⁷⁸ Riquer, M. de 1984, vol. II, p. 128-129.

Lo scambio delle voci qui presente, comunque, costituisce, al di là della convenzionalità dell'insieme, l'oggetto del nostro interesse.

Il personaggio maschile esordisce elencando le virtù della dama, qualificata come *Reyna de pretz*, secondo lo schema proprio della *captatio benevolentia*; la dama si rivolge all'uomo chiamandolo *Franchs scudiers*, ed esortandolo da subito ad adottare un linguaggio chiaro e non oscuro.

Ella esige un comportamento linguistico non ambiguo, e sollecita il suo interlocutore ad abbandonare ogni indugio. La sua virtù principale, quindi, sembrerebbe essere la concretezza, laddove le parole dell'uomo risultano sì lusinghiere, ma non ancora chiare.

La dama coglie nel segno (v. 36: «ensenh me prest que vol, si no yeu calh»): alla ritrosia dell'uomo (giacché poco efficaci ed esplicite sono giudicate, sin qui, le sue parole) corrisponde, da parte della dama, la minaccia del silenzio e del rifiuto, quindi, di una risposta al suo amore.

Degna di interesse appare questa attenzione che la donna rivolge ai modi espressivi del suo interlocutore: ci troviamo di fronte ad una serie di interventi metalinguistici, ed il linguaggio stesso sembra essere sottoposto a continue sollecitazioni, perché sveli infine la sostanza che racchiude.

Tale sostanza assume contorni definiti al verso 51, laddove il personaggio maschile, abbandonando le cautele, pronuncia la sua richiesta d'amore in una serie di versi, fino alla fine della stanza, in cui davvero la lingua sembra essersi liberata degli impacci, e procedere con dolcezza, senza più alcuna tentazione di inganno e di travestimento.

Nella *tornada* invece, la richiesta del servizio amoroso assume toni più formali e solenni, mentre la *tornada* pronunciata dalla dama si chiude su un tono cortese e ben disposto: che l'uomo operi sempre in modo degno, cosicché ella possa non rendere vana la sua sofferenza amorosa, e anzi ricompensarla. Risulta evidente come la tenzone, malgrado una struttura metrica complessa ed elaborata, presenti però una sintassi lineare, in cui prevale la coordinazione, e sia quindi di lettura molto gradevole.

Edizioni: Martí de Riquer, «Gabriel Ferruç y Guerau de Massanet, poetas catalanes del siglo XV», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 27, 1951, pp. 148-176, 234-257.

Rialc: testo di M. de Riquer

Metrica: a10b10a10b10b1c10'd10c10'd10e10'e4' (Parramon, 110:1); canzone tenzonata di cinque *coblas singulares* di undici versi e due *tornadas* di sei versi. *Rims capfinitis* nei primi quattro versi di ciascuna cobla.

Requesta d'amor tançonada per en Gabriel Ferruç ab la qual ganya la joya

- 1 Reyna de pretz, doctrina dels saubens,
- 2 saubens en be, ignoscenta de mals,
- 3 mals expelhins ez abrassants tots bens,
- 4 bens de virtuts, victorios senyals,
- 5 tals
- 6 que tots celhs qui lo vostra nom reclama
- 7 se vey arditz, cortes, ffranch ez humil,
- 8 e quant mays celh qui 's ences de flama
- 9 de vostr'amor se deu mostrar gentil
- 10 en totz sos fayts per quez a vos servescha
- 11 e no parescha.

- 12 Ffranchs scudiers, vostra parlar vey belh,
- 13 belh amb belhs mots, mas scur me perlats:
- 14 parlatz me clar e no-m fassats simbelh,
- 15 simbelh ne ffrau no y haja ne baratz.
- 16 Ffatz
- 17 me par tot celh qui fa 'lguna demanda
- 18 e no conclou la fin de son deman,
- 19 e si stats a la mia comanda,
- 20 ja no veyretz que us fass'algun semblan
- 21 ne mal ne bo, pus que no us say entendre
- 22 ne ges compendre.

- 23 Si platz a vos, senyora, qu'yeu reclam,
- 24 reclam de patz per la virtut que-n naix,

25 naix us cossirs en me, per que m'enflam,
26 fflam per ardor qui prest m'a pausat quaix
27 baix
28 qu'ieu no say hom qui sentis de tal cargua
29 qui no peris desesperat d'esper,
30 mas vos, qui etz de mos mals fina darga,
31 m'aurets merce, car mos cors la requer
32 e no-n tem ges, pus ets tan graciosa
33 e valarosa.

34 Franchs scudiers, lo vostra gran treballh
35 treballh de cor e cors vulh que m'enseny;
36 ensenh me prest que vol, si no yeu calh,
37 calh ses parlar, honestats me-n destreny.
38 Ffeny
39 xaschus aymans ques ab granda ffranquesa
40 vol ben servir ez amar de cor pur;
41 ja no-m pendretz ab ten granda flaquesa,
42 pus ferma suy que nulh valhegat mur,
43 y ab tot ayço ma voluntat es ferma
44 que ges no merma.

45 O fflors del mon, lesta de les milhors,
46 millor en seny e millor en virtutz!
47 Virtuts vos say, dona d'autes valors;
48 valors sap tuig, dona, que 'n vos relhutz.
49 Lutz
50 de gran beutat quez en vos se presenta
51 me fay ardir far requesta d'amor,
52 sopleyan vos, ses pença fraudolenta,
53 pendre vulhats me per ffranch servidor
54 ffasens de vos a me dolça profferta
55 si us platz sperta

56 Belhs aurifflams, actenets a ma 'ntenta,
57 qu'ieu vos offir de far tanta d'onor,
58 ab ferm voler ez ab pensa jausenta,

59 con li san rey feren al meu Senyor,
60 y en aycest jorn da me vos fau oferta
61 ab carta certa.

62 Ffranchs scudiers, si Amors me turmenta,
63 be-m playre far sos comans ses error;
64 ffaytz adonchs vos quez elha m'o cossenta
65 en vos obrar fayts de granda valor,
66 ez yeu feray que no sera deserta
67 vostra sofferta.

Note:

1. *Reyna de pretz, doctrina dels saubens*: L'*exordium*, insieme con la *salutatio*, sono i luoghi deputati della *captatio benevolentia*. Il poeta ricorre ad un lessico religioso, dal tono molto elevato; le sue parole sembrano rivolgersi alla Madre di Dio. *Reyna* infatti, è appellativo sovente rivolto a Maria, e il termine *doctrina*, in funzione appositiva, ricorre in testi liturgici; in ambito profano tuttavia, il termine non è affatto sconosciuto: Joan Berenguer de Masdovelles, *Lo temps present de bella primavera* (R. 103.90), vv. 1-4: «Lo temps present de bella primavera / m'ansen tan fort, que pens an amor fina, / e gens no guos passar la gran doctrina / de la qui tanyn que-m digu': «Amich, arrera»; *Perque mos vulls no pobliquen lo dan* (R. 103.20), vv. 33-36: «En çert e ferm, vos dich, creura podeu / que mon voler en vos amar se fina, / sens que no-m plau passar vostra doctrina, / ans vull agau en mi lo que volrreu»; Lluís Icart, *Belha ses par, en pretz e laus s'abonda* (R. 83.2), vv. 9-12: «Senyora pros, vos etz la medicina / dels meus affanys, qui-m fan lo cor pertir: / mos gays desirs, no-m lexets plus languir, / car per tostemps vulh fer vostra doctrina»; *Parlar d'amor no pusch si no planhen* (R. 83.9), vv. 5-8: «Servida l'ay e tostemps servire, / complen sos mans e tenens sa doctrina / e quant me pes que de mi li sove, / tan plus me vey lonhatz de s'amor fina».

2. *ignoscenta de mals*: la caratterizzazione della donna si svolge in termini religiosi, con una esclusiva predominanza delle sue virtù morali.

4. *victorios senyals*: lessico enfatico, anche questo di ambito religioso.

6. *reclama*: si tratta di una vera e propria invocazione. Si leggano, ad esempio: *Cançoner sagrat de vides de sants, Cobles fetes en laor del glorios cavaller sent Lazer* (R. 0h.25, 0h.25a), *Oracio*, vv. 6-8: «Suplich vos, beneyt, puix Deu tan vos ama / que sempre accepta los prechs que li feu, / que vos per aquell pregueu qui us reclama»; Joan Vidal, *Parlar de vos, alta senyora nostra* (R. 194.1), v. 9: «Refugi sou a qui totom reclama»; Andreu Febrer, *Doloros critz ab votz brava, terribla* (R. 59.7), vv. 41-44: «Mayres de Dieu, a vos sola reclama, / qu'etz segurs ports de la nostra natura, / lo poble christ, que-l quartetz de pressura / de l'Inimich qui-ls peccadors aflama».

7. *se vey arditz, cortes, ffranch ez humil*: sono gli attributi propri dell'uomo cortese. Anche qui, come nella tradizione trobadorica, è la dama che, con il suo stesso valore, accresce le qualità morali di colui da cui è amata e le rende manifeste.

14. *simbelh*: “atractiu enganyós; cosa que es mostra per atraure qualcú” (DCVB III, p. 148).

29. *desesperat d'esper*: sequenza allitterante e gioco di parole.

30-31. *mas vos, qui etz de mos mals fina darga, / m'aurets merce, car mos cors la requer*: «ma voi, che siete dei miei mali prezioso scudo, avrete pietà di me, perché il mio cuore la richiede». Ancora una sequenza allitterante, in cui si susseguono gli effetti fonici dati dalla ripetizione della consonante *m* con le vocali *a* e *o*. *Dargua*: “escut ovalat o de forma de cor [...] que s'usava en l'Edat Mitjana per parar cops i cobrir el cos” (DCVB I, p. 180).

36. *si no yeu calh*: «altrimenti taccio». È la minaccia del silenzio.

44. *que ges no merma*: «che non s'indebolisce» (DCVB VII, p. 377, s.v.: *minvar, disminuir*).

49-50. *Lutz / de gran beutat quez en vos se presenta*: ci risulta più familiare, a que-

sto punto della tenzone, il ricorso, da parte del protagonista maschile, ad una serie di termini di natura religiosa per connotare la donna.

51. *me fay ardir far requesta d'amor*: è finalmente resa esplicita ed ufficiale la richiesta d'amore da parte dell'uomo, com'era nelle intenzioni della dama.

54. *ffasens de vos a me dolça profferta*: «offrendovi dolcemente a me»; verso di spontanea voluttuosità, che spicca per la sua unicità in una poesia, per il resto, priva di fremiti sensuali.

56. *Belhs aurifflams*: in tutte le sue poesie, tranne nella danza, Ferruç ricorre al *senyal* "Belhs aurifflams", locuzione che sembra provenire dalle canzoni di gesta francesi, dove contrassegnava lo stendardo di Carlomagno, ma che qui appare svuotata del suo valore, e sembra riferirsi a una cosa preziosa o a una ardente fiamma. Del resto, il *franchs scudiers* della *Requesta* si dichiara acceso dalla fiamma dell'amore, e dunque lo pseudonimo ha qui una connotazione erotica e sentimentale. Il *senyal* inoltre, non si riferisce solo alla donna amata, perché Ferruç lo impiega anche rivolgendosi alla Madre di Dio (*Sancta dels sans, excelhens e suprema*, R. 64.4), e anche per l'apostrofe che Leonor d'Albuquerque rivolge al marito defunto (R. 64.5). Si tratta quindi, di una sorta di firma o *segnatura* di Ferruç stesso, a cui egli ricorre a garanzia della paternità della propria opera. Evidentemente, *Belhs aurifflams* doveva essere, almeno all'inizio, nelle intenzioni del poeta, un *senhal* amoroso, rivolto ad una dama concreta, che solo in seguito aveva assunto questo carattere di firma e di timbro autoriale, come ipotizzato da Riquer (1984, p. 132). Pierre Bec include nella sua antologia *Burlesque et obscénité chez les troubadours* una canzone anonima dedicata a *N'Auriflama* (P. C. 461/68, ed. Meyer), sottolineando come lo pseudonimo che evoca la luminosità della dama come una sua caratteristica peculiare sia molto frequente presso i trovatori: «l'évocation de la dame étant souvent associée à l'idée de lumière» (Bec, P. 1984, p. 218). Occorre aggiungere, d'altra parte, ritornando a Ferruç, che il fatto che uno stesso *senyal* si trovi in contesti così differenti, come sono appunto quello di una poesia mariana e quello di una poesia amorosa, indica una certa commistione di registri, tipica della cultura medievale, in cui il sacro e il profano non erano sempre chiaramente distinti, e anzi si trovavano spesso uniti in suggestive combinazioni, a dimostrazione di come «la poesia religiosa possa essere influenzata da quella profana, di come nella letteratura del medioevo non esistano compartimenti stagni» (Vàrvaro, A. 1984, p. 104).

59. *con li san rey feren al meu Senyor*: «come fecero i Re Magi verso il mio Signore»; continua il ricorso alla sfera del sacro.

6) Joan Fogassot⁷⁹

R. 67.4

Notaio di Barcellona sin dal 1453, si conservano i suoi protocolli relativi agli anni tra il 1476 e il 1479; nel 1453 è inviato alla corte di Napoli, in una ambasceria in rappresentanza della classe mercantile di Barcellona; sempre per motivi commerciali, è presente alla corte del duca di Borgogna, ed è anche messaggero presso il sovrano Renato d'Angiò.

Possediamo una dozzina di poesie di questo autore: quelle di contenuto amoroso non sono molto originali, e anzi presentano un tono convenzionale. Si legga, ad esempio, *Ploren mos ulls lagremes no lensants* (R. 67.7), in cui la rubrica spiega che fu composta «per una senyora, la qual per raó de les morts se n'havia anat fora Ciutat e no sabia dretament on iria», ma in cui la sofferenza descritta risulta priva di accenti autentici, predominando l'enfasi retorica.

Per lo cami breu, sens peril, drosera (R. 67.6) è un'opera allegorica sulla penitenza, con personificazioni nelle prime due *coblas*, cui seguono considerazioni di natura devota, prive di vero interesse.

Joan Fogassot prende parte ad una serie di tenzoni con altri poeti, secondo un costume e una pratica abbastanza diffuse all'epoca: tra queste, *Qual voleu mes, e sou de bon acort* (R. 67.12=140.4) con il poeta Joan Pucullul, sul tema se sia più grave perdere la propria amata o un amico.

Fogassot sostiene la prima posizione, riservando al suo interlocutore la difesa della seconda: questi tenta di dimostrare la superiorità dell'amicizia sull'amore, facendo ricorso all'autorità di Salomone, di Socrate e di Virgilio, e apparendo quindi più arguto e originale delle posizioni schierate da Fogassot. Non riuscendo a pervenire ad una soluzione, i contendenti rimettono il verdetto a due giudici, Ramon de Cardona, indicato da Joan Fogassot, e Leonard de Sors, designato da Pucullul, e che ritroveremo più avanti. Questo dibattito si colloca intorno al 1450, in un'epoca in cui Fogassot non era ancora diventato notaio.

La tenzone con Antoni Vallmanya (vedi qui di seguito) risale al periodo tra il 31 maggio del 1454 e il 27 giugno del 1458.

Prima del 1458, Joan Fogassot risponde ad una tenzone proposta da Pere Vilaspinosa (*Tant fort treball me dona'l pensament*, R. 202.3, 202.3a = 158.1, 158.1a = 67.14), scrittore e, in seguito, notaio di Valenza, sul seguente argomento: se sia preferibile una dama brutta, ma forni-

⁷⁹ Riquer, M. de 1984, vol. III, pp. 102-108.

ta di senno, o una dama bella, ma del tutto priva di senno.

Fogassot dichiara di preferire una dama virtuosa anche se non dotata di bellezza, dal momento che una dama assennata è cosa rara a trovarsi, e perciò stesso preziosa, mentre il suo interlocutore sostiene il primato della bellezza, giacché essa è fonte di piacere e di conforto per l'uomo.

I due, non riuscendo, come avveniva di solito, a trovare un accordo, eleggono un giudice, Joan Salom, il quale, nella sua sentenza, attribuisce la vittoria a Joan Fogassot.

Nel 1475, il nostro poeta è scelto come giudice in una tenzone tra un certo Ricard contro due interlocutori, Pere Saguda e Joan Sacoma (. . . [v]olguer[a en] companyia, R. 67.2).

Rey virtuos, senyor d'insigna terra (R. 67.9) è una canzone dedicata al Magnanimo, in cui il poeta lamenta la lunga assenza del sovrano dai suoi domini spagnoli, e gli chiede di farvi presto ritorno.

Il desiderio del ritorno del sovrano era ampiamente diffuso nelle corti e nei consigli cittadini dell'epoca, e dunque egli, descrivendo la gioia e l'esultanza della gente pronta ad accogliere il proprio re, si fa interprete di un sentimento condiviso.

Qual orador te lengu'axi diserta (R. 67. 8) si lega ancora al tema del ritorno di Alfonso il Magnanimo presso i suoi sudditi spagnoli: la poesia infatti, con la quale il nostro ottenne un premio nel 1454 nella Chiesa di Sant'Anna a Barcellona, è dedicata alla presentazione della Madre di Dio al Tempio, e contiene una preghiera rivolta a Maria, perché possa ottenere il ritorno del re lontano («ffamos just rey, qui tot vesall enyora, / enyor mortall passam, com tant s'absenta; / absent dels seus, als estrayns se presenta; / present lo-ns feu ab la reyna, senyora», vv. 30-32).

Joan Fogassot è autore anche di un *Romanç sobre la presó o detenció de l'il-lustríssimo senyor don Karles, príncep de Viana e primogènit d'Aragó* (*Ab gemechs grans, plors e sospirs mortals*, R. 67.1), sulla prigionia del principe Carlo di Viana ad opera di Giovanni II a Leida, nel dicembre del 1460. Le dieci strofe, di venti versi ciascuna, sono chiuse da citazioni in latino, tratte dalle Sacre Scritture: il poeta vi immagina di vedere la città di Barcellona in preda allo sgomento, e i suoi abitanti abbandonarsi ai pianti e alla disperazione; l'improvvisa apparizione della Fama annuncia la prigionia del principe, spiegando la causa di tanto dolore. Segue la spiegazione delle circostanze di tale prigionia, voluta dal re Giovanni «qui certament és informat de fals» (v. 52): il nostro poeta, quindi, si esprime a favore di Carlo, senza però accusare Giovanni II.

Quando egli scrive il *Romanç*, la prigionia di Carlo era sul punto di terminare; avuta notizia della sua liberazione, Fogassot compone un'altra poesia, *Sobre la liberació del dit senyor Primogènit* (*Infinits mals divisio-ns aporta*, R. 67.5), in cui spiega che il principe era stato ingiustamente imprigionato a causa delle divisioni scoppiate nella città

di Barcellona: egli auspica, perciò, una unione di tutti gli abitanti della grande Catalogna, e li esorta a rallegrarsi e a ringraziare Dio per l'avvenuta liberazione del loro principe.

Per molti versi interessante la nostra poesia *Ffins aci me 'veu mostrada*, dal momento che la sua ispirazione sembra essere più schietta e lontana, quindi, dai toni didascalici e dai luoghi comuni d'abitudine diffusi nella produzione del nostro notaio.

Si tratta di una *dansa* di stile popolareggiante in cui l'uomo, pur smarrito di fronte all'improvviso mutamento nel comportamento dell'amata, che ora gli nega quei cenni di assenso che prima gli aveva concesso, proclama però la sua volontà di continuare a servirla con fermezza, perché questo è il compito e il primo dovere di ogni buon amante. L'esile trama narrativa si dipana tra le frequenti e cadenzate riprese ritmiche e lessicali, tipiche di questo genere poetico, conferendo un tono estremamente godibile all'insieme.

La *dansa* è un genere parafolklorico, con un registro lirico-coreografico⁸⁰: qui ci interessa perché la vocazione schiettamente lirica, di canto dell'io che esprime il proprio stato d'animo, è però inserita entro una esile cornice narrativa.

Il mutato atteggiamento della donna, infatti, sottintende un vissuto solo alluso, ma che costituisce l'occasione del canto, o il suo pretesto.

E non manca anche la circostanza dell'incontro tra i due protagonisti, che fa balenare una complice intesa, della cui attuale scomparsa l'innamorato si chiede incessantemente il perché.

Alcuni poetemi, dunque, si organizzano in funzione di una durata e di uno sviluppo, e la dominante lirica interferisce con quella narrativa.

⁸⁰ Bec, P. 1990, pp. 121-135.

Edizioni: Miriam Cabré, Rialc 2000.

Metrica: a7 b7^b7^a7c7'd7d7c7', *dança con refrany* di quattro versi (cddc), tre *coblas singulars* di otto versi e una *tornada* di quattro. Le parole in rima ai versi 3 e 4 ritornano negli ultimi due versi di ogni stanza e nella *tornada* (Parramon, 219:436).

1 Ffins aci me 'veu mostrada,
2 senyora, gran voluntat;
3 ara visch molt congoxat,
4 car res que fassa no us agrada.

5 Incessantment stich pensant
6 quin pot esser lo perque,
7 car, tant com puch sentir ne se,
8 no crech qu'en res sia culpant,
9 car may pensi fer vos arrada,
10 ans vos vull be ab leyaltat;
11 si be visch molt congoxat,
12 car res que fassa no us agrada.

13 No ignorau lo bon voler
14 que·m mostras en aquell die,
15 com stant vos ab companyia
16 me donas senyal molt ver.
17 Me voluntat teniu ligada
18 e ja·m trob deslibertat,
19 si be visch molt congoxat,
20 car res que fassa no us agrada.

21 Tant me plau vostre bon gest
22 que may volrie 'sser absent;
23 instimable pensament
24 me te lavors e·m trau de cest.
25 De gracies vos veig dotada,
26 ab gran desdeny agraciat,
27 mes poch temps ha visch congoxat,
28 car res que fassa no us agrada.

- 29 Ab pensa visch deslberada
 30 de servir vos ab fermetat,
 31 si be visch molt congoxat,
 32 car [res] que fassa no us agrada.

Note:

1-4. *Ffins aci me 'veu mostrada / senyora, gran voluntat; / ara visch molt congoxat, / car res que fassa no us agrada: fins aci* segnala, da subito, una durata temporale, una situazione che si è conservata sino al momento attuale, quello in cui il soggetto ne constata la fine. Tale constatazione è ribadita nei versi che seguono, dove il ritorno costante del ritornello sottolinea la consapevole perdita, da parte dell'uomo, dei favori della sua dama. Si noti come la ripresa degli ultimi due versi del ritornello nelle tre *coblas* e nella *tornada*, avvenga con leggere variazioni per il primo di questi due versi, riproducendo il secondo esattamente il verso del modello; così, in luogo di «ara» avremo la locuzione avversativa «si be» nella prima e nella seconda *cobla* e nella *tornada* (Moll, F. De B. 1952, p. 402) mentre nell'ultima *cobla* c'è una variazione più significativa, introducendo il poeta una determinazione temporale a cui si accompagna un mutamento del tempo del verbo principale, che da passato remoto è diventato passato prossimo. Questo genere poetico si basa, per solito, su una sintassi elementare e su procedimenti come il parallelismo e gli echi verbali e tematici, che attenuano il peso del contenuto, puro pretesto da cui si sviluppano e prendono corpo gli effetti ritor-nanti del ritmo e del suono.

6. *quin pot esser lo perque*: interrogativa indiretta. Sintassi rapida e quasi ellittica.

8-9. *no crech qu'en res sia culpant, / car may pensi fer vos arrada*: l'innamorato che dichiara di non avere commesso alcuna colpa nei confronti della donna da lui amata, e di non potersi spiegare, quindi, l'atteggiamento ostile di questa nei suoi confronti, è motivo diffuso.

15-16. *com stant vos ab companyia / me donas senyal molt ver*: evidentemente convenzionale questo riferimento all'incontro con la dama, ma esso introduce una dimensione temporale e circostanziale nella lirica. Si profila infatti una circostanza, che delinea un movimento prospettico, tenue eppure in grado di increspare la superficie del canto.

17-18. *Me voluntat teniu ligada / e ja-m trob deslberat*: «La mia volontà tenete legata / e già mi trovo soggiogato»: altro motivo ricorrente, questo dell'innamorato che perde la propria libertà a causa del suo amore e che si compiace di questa condizione.

25-26. *De gracies vos veig dotada, / ab gran desdeny agraciat*: è la sprezzatura, la capacità di dissimulare le proprie qualità, facendole apparire del tutto naturali, anche se sono il frutto di un abile calcolo. Le allitterazioni e la figura etimologica (*gracies / agraciat*) conferiscono al verso un ritmo svelto e ampio.

7) *Lluís de Requesens*⁸¹

R. 145.

Inserito da Martí de Riquer tra i poeti minori della prima metà del 1400, insieme, tra gli altri, a Lluís de Villarasa, Martí Garcia e Francí Guerau, Lluís de Requesens fu autore di cinque *cobles esparses*, tre canzoni, e due sirventesi.

In una delle *cobles* (*Nunque dire qui es la que jo ham R. 145.7*), egli ripropone il vecchio *topos* trobadorico del segreto amoroso, che impone di nascondere il nome della dama da lui amata, per poi infrangerlo clamorosamente al v. 9, dove appunto si legge: «Margarita, no vullés pus de mi».

In un'altra *cobla* Requesens, sin dal primo verso (*No vull anar en loch un dones sien R. 145.5*), dichiara la sua condizione di sofferenza, provocata dall'impossibilità di vedere l'oggetto del suo amore.

Il medesimo incipit negativo ricompare in un'altra *cobla* (*No vull saber, de res no vull apendre R.145.6*), dove è anzi raddoppiato, a sostegno di uno stato d'animo incline ad un compiaciuto isolamento dal mondo e dai suoi inganni: sullo sfondo ancora l'amore, rappresentato dagli *hulls fallaguers* della sua amata.

Retorn, retorn nostra bona 'mistat (Rialc 145.8) è, invece, una preghiera rivolta alla sua dama, perché sia di nuovo disposta a farsi amare dal poeta come un tempo.

Il nostro è inoltre autore di un sirventese contro i preti (*Ans de molt temps veureu los confesos Rialc 145.1*), i quali, a suo dire, ingannano le donne durante la confessione, facendo loro credere che, se hanno compiaciuto un uomo, hanno commesso peccato e non guadagneranno, perciò, la beatitudine.

L'interesse della poesia risiede nel fatto che, in essa, il poeta sembra difendere una visione libera dell'amore, e questo potrebbe aver motivato, secondo Riquer, la censura operata dal canzoniere catalano di Parigi, dove il nostro sirventese risulta infatti cancellato e illeggibile.

Lluís de Requesens sostenne anche un ampio dibattito poetico con Joan Berenguer de Masdovelles (*Dones d'un senyn, dues son, he bondat R. 145.10*), dove si contrappongono due concezioni dell'amore: quella secondo cui ad un cavaliere meglio si addice l'amore per una dama nobile, sostenuta da Masdovelles, e quella, fatta propria dal nostro poeta, secondo cui per un cavaliere è invece preferibile l'amore per una dama semplice.

Il sirventese qui preso in esame è, senza dubbio, il componimento più

⁸¹ Riquer, M. de 1984, vol. III, pp. 52-54.

interessante tra quelli di Requesens: Riquer ne sottolinea, in particolare, il tono e il linguaggio liberi, evidenti sin dai primi versi, nei quali il poeta dà prova di una notevole spregiudicatezza verbale.

Sempre Riquer inoltre, identifica il nostro con un Mossèn Lluís de Requesens, di cui si hanno notizie pittoresche: suo padre infatti, che aveva lo stesso nome del figlio, già vedovo e avanti negli anni, sposò una sua parente monaca. Alla morte dell'uomo, sorse una contesa tra la vedova e i figli del primo matrimonio, tra i quali un Lluís de Requesens, cameriere di Alfonso il Magnanimo, che subì un agguato da parte di uomini armati e coperti di barbe finte, mandati dalla matrigna: esiste la possibilità, scrive Riquer, che costui fosse proprio il nostro poeta.

Nel *Diccionari* di Bou⁸² leggiamo, invece, che Requesens era figlio, forse, del governatore di Catalogna e cameriere del re Alfonso il Magnanimo; anche Bou, inoltre, ritiene significativamente la nostra poesia tra quelle più riuscite di Requesens.

Il nostro interesse per questo testo, invece, deriva innanzitutto da considerazioni di carattere formale: *No ha molts jorns, parlant ab una dona*, infatti, risulta analizzabile come testo narrativo, pur essendo formalmente lirico, ed è quindi passibile di essere sottoposto a nozioni propriamente narrative, come quelle di pausa e di ordine cronologico.

Assistiamo, cioè, a un “prima” e a un “dopo” nello svolgersi di una vicenda che ci viene raccontata dall’inizio ai suoi successivi sviluppi.

L’*incipit* è narrativo, e funge da cornice, situando la storia entro una prospettiva temporale, pur se vaga e convenzionale.

Cornici di questo tipo, contenenti vaghe e stereotipe indicazioni temporali, si incontrano in generi come, ad esempio, la *pastorella*, componimento lirico-narrativo, che rifunzionalizza i tratti della lirica cortese, narrativizzando e temporalizzando l’universo lirico, e riportandolo ad un registro meno aulico, che vuole anzi essere il rovescio della cortesia e dei suoi valori. D’altra parte, anche la nostra poesia si allontana dai valori cortesi, sia per la condizione sociale della dama, che pure rivendica la sua onestà, sia per la natura apertamente sessuale di questo amore, sia, infine, per il tono scanzonato della vicenda.

Se è vero che dare una cornice alla tenzone e al dialogo tra due personaggi equivale a svelarne l’artificiosità, per cui il contrasto raccontato diventa un espediente stilistico vivacizzante⁸³, è anche vero che nella nostra poesia la voce del personaggio maschile interviene lungo tutte le strofe a descrivere e a commentare la situazione di cui è protagonista, fungendo così da narratore autodiegetico.

⁸² Bou E. p.

⁸³ Arveda, A. 1993, p. xliii.

Il punto di vista coincide dunque con la sua versione dei fatti, mentre gli interventi dialogici si riducono alla quinta e alla sesta strofa: si tratta, nel primo caso, della proposta che l'uomo rivolge alla dama per ripagarla nel modo più giusto dei favori concessigli, a cui segue la sdegnata risposta di questa, ricca di accenti risentiti e patetici.

L'ultima stanza infine, riporta ancora in forma diretta le parole dell'uomo, ma contiene soltanto l'indicazione della soluzione a cui egli giunge per risolvere la questione, attribuendo il giudizio a «una dona qui es en mig la plassa», perché possa liberamente giudicare la contesa sorta tra loro due.

Le parti dialogate sembrano essere meno vivaci di quelle non dialogate: in queste ultime infatti, si alternano descrizione e narrazione con un ritmo immediato, e con una notevole abilità nell'utilizzare la successione delle stanze come i momenti successivi di una storia che procede a tappe, rapide ma lineari.

La poesia ricorre ad una sintassi conversativa, che riproduce il parlato; sul piano della tecnica compositiva, c'è da osservare come le parti dialogate siano sempre introdotte da enunciati narrativi, a conferma della prevalenza di questo modulo discorsivo sul dialogo puro, privo di introduzioni narrative.⁸⁴

La consapevolezza della compresenza di registri differenti da quello propriamente lirico, se da un lato ci ha spinti ad un'analisi sulle forme della letteratura, dall'altro nulla toglie, però, al piacere della lettura, che in certi tratti si rivela decisamente gustosa.

⁸⁴ Su queste figure del discorso, e anche sulla presenza di un narratore autodiegetico, si veda Genette, G. 1976, pp. 218-220 e pp. 291-297.

Edizioni: Baselga, *El cancionero de Zaragoza*, p. 62; Jaume Turró, *Rialc* 2000.

Metrica: a10'b10b10a10'c10'b10b10c10' (I); a10'b10b10a10'a10'c10c10a10' (II, III); a10'b10b10a10'c10d10'c10d10' (IV); a10b10b10a10c10'a10a10c10' (V, VI); a10'b10'b10'a10'c10d10'd10'c10 (VI); sirventese di sette *coblas singulares* di otto versi e una tornada di quattro (Parramon 289:7, dove però mancano gli schemi delle *coblas* I e VI). Le *coblas* II, III e IV, e le *coblas* VI e VII sono *capcaudades*.

1 No ha molts jorns, parlant ab una dona
2 yo li digui que lo y volia fer,
3 e respos me que-m costara diner
4 si la volgues, si no, que-s fera bona.
5 E con yo viu que-n demanava paga,
6 ffuy refredat e perdi lo voler;
7 ab tot aço, ella hach tal saber
8 que-m retorna, parlan, parlan, la saba.

9 Dient qu'ella, per dret alt que avia,
10 volia fer tot lo que yo volges;
11 mas, pregave-m que negu no u sables,
12 car, si u feya, gran mal jo li faria.
13 E torna dir que del pagar volia
14 que fos jutge jo a ma voluntat,
15 e res no vol fins que u aja asajat,
16 e que miras l'obra quina seria.

17 Yo, que he vist sa bona cortesia
18 e fet aço que jo volia fer,
19 e he trobat en ella tant de pler
20 que, sert, vos dich que m'aura cada dia,
21 no dich qui es ne per res no u diria,
22 ans pens tots jorns com la pore pagar
23 a ma honor, que no-m puxa blasmar,
24 e que de mi ella contenta sia.

25 Pensant, pensant, jo he trobada via
26 en pagar la justamen sens engan,
27 dient axi: qual es lo menys afany

28 ab que ella diners guanyar poria.
29 Ella-m respos que, sertes, lo filar,
30 de que-n donan huyt diners per la liura
31 e a y mester sis jorns en acabar,
32 e mor de fam, que de ço no pot viura.

33 Com dix aço, me-n vench gran pietat,
34 e jo digui: «Dona, jo us vull pagar.
35 Vejam quant es lo temps que del filar,
36 ffortent, perduu, e sie us esmenat
37 comtant d'aço per temps e per porrata.
38 E, si voleu, digau m'o, que de grat
39 yo us pagare com hom justifficat,
40 ara, ara, si donchs la mort no-m mata».

41 Com ella viu que tan petit seria,
42 pres s'a plorar e dix: «Huda, mesquina!
43 Mala-m levi! A mi, qui so tan fina
44 me fan aço! Verament, ans morria!
45 E, gens de mi, no sa-n poran xuffar
46 negunes gents que tal mercat jo faça,
47 que jo no vench de tals ne de tal rassa
48 que 'xi us dejau vos de mi aressar».

49 Vives hoint nostre porffidiar
50 respos axi: «Yo, per ben avenir
51 de 'bdos les parts e per los mals cobrir,
52 vull que lexeu en aquets fets jutgar
53 una dona qui es en mig la plassa,
54 que d'aquests fets hom la pot coronar».
55 Som acordats, ans que no pladejar,
56 que tingam bo quesvulla qu'ella-n fassa.

57 A vos, donches, qui sabets be tal cassa,
58 me recoman, pus que m'avets jutgar,
59 e supplich vos que us vulla recordar
60 la amistat e que mon fet sa fassa.

Note:

6. *fuy refredat e perdi lo voler*: l'uso della congiunzione coordinativa *e* rende rapida la descrizione. *Voler*: è il desiderio tante volte cantato dai trovatori, codificato da Arnaut Daniel (*Lo ferm voler qu'el cor m'intra* P.-C. 0, 29), e ampiamente attestato nei poeti catalani; tuttavia, nella nostra poesia, il verbo assume una connotazione sessuale, già esplicita ai versi 2 e 4 (*volia, volgues*), divenendo il fulcro semantico della prima *cobla*.

8. *que-m retorna, parlan, parlan, la saba*: «che mi ritornò, parlando parlando, la voglia». Sembra quasi di avvertirla, questa voglia dell'uomo; si noti il ricorso ad una clausola tipica del registro orale, che compare anche al verso 25 (*pensant, pensant*). *Saba*: è la “voglia”; in realtà, il termine indica, propriamente, il gusto e il sapore di qualcosa, ma corrisponde anche, in senso figurato, al “suc vital, allò que dóna vida, que expressa vitalitat” (*DCVB IX*, p. 628).

15. *asajat*: è il gusto il senso dominante nelle prime due *coblas*, tutte all'insegna del soddisfacimento dell'appetito sessuale.

16. *obra*: termine del lessico cortese, convenzionalmente ricco di implicazioni alla creazione poetica dei trovatori, ma che qui contiene un'allusione solo sensuale. Il poeta, anche grazie al ricorso all'ironia, sembra procedere ad un consapevole abbassamento della *cortesía* e dei suoi valori, in nome di una spregiudicata etica del piacere mondano.

21. *no dich qui es*: il *topos* che impone l'obbligo di *celar* il nome dell'amata (cfr. lo stesso Requesens, *Nunque dire qui es la que jo ham*, R. 145.7), viene qui posto al servizio di una situazione insolita, dal momento che la dama della poesia non è la *midons* dei trovatori, ma una donna di gran lunga più raggiungibile, che però non vuole lo stesso che la sua identità sia rivelata.

27. *qual es*: interrogativa indiretta (Jensen, F. 1994, p. 853).

29. *Ella m-respos que, sertes, lo filar*: discorso indiretto; si veda come la poesia si svolga esattamente come un racconto.

30-31. *de que-n donan huyt diners per la liura / e a y mester sis jorns en acabar*: «con cui le danno otto denari a bastone e servono sei giorni per finire».

35-37. *Vejam quant es lo temps que del filar / ffotent, perdeu, e sie us esmenat / comtant d'aço per temps e per porrata*: «Vediamo quanto è il tempo che, fottendo, perdetevi del filare, e vi sia ricompensato, contando da questo momento a seconda del tempo e della giusta proporzione»; formidabile la trovata dell'uomo, che spicca non si sa se più per furbizia o per disarmante ingenuità.

40. *ara, ara, si donchs la mort no-m mata*: sequenza allitterante, che ha l'aspetto di una formula o di un detto popolare. Sembra proprio che l'intento dell'uomo, nonostante gli accenti sinceri delle sue parole, sia canzonatorio.

48. *que 'xi us dejau vos de mi aressar*: «che così voi dobbiate disporre di me», «che così dobbiate conciarvi». Il termine *aressar* ha, però, un significato più specifico: “guarnir, proveir quelcom de les coses necessàries al seu ús o al seu adorn: *com les dones se foren arreades e aparellades de la batalla*” (LLull Cont. 354,13) (*DCVB II*, p. 12).

49. *porffidiar*: «disputar, discutir prolongadament», (*DCVB* VIII, p. 757, dove è riportato proprio il verso di Requesens).

8) *Antoni Vallmanya*⁸⁵

R.: 183.3, 183.3a = 67.13

Di Antoni Vallmanya, notaio di professione ma anche abile rimatore e conoscitore degli autori classici e degli umanisti, possediamo ventidue poesie, alcune delle quali provviste di minuziose indicazioni circa la data e le circostanze della composizione; con la sua produzione, egli può dirsi il rappresentante più emblematico dei gusti della colta borghesia della seconda metà del XV sec., a cui apparteneva

La singolarità della produzione di Vallmanya consiste nel fatto che le destinatarie della sua lirica non sono le dame di corte, come avveniva nella poesia dei trovatori, ma le monache, delle quali egli era una sorta di amoroso confidente, galante ed abile com'era nel parlare, ma sempre lontano da situazioni che potevano essere compromettenti.

Talvolta sono le stesse monache ad avere la parola, per esprimere, con accenti esasperati, il loro dolore per la lontananza dell'amato, o la loro impossibilità di raggiungerlo per la condizione di clausura in cui vivono: in simili casi, il nostro poeta si assume l'incarico di trasmettere i versi all'amante lontano, per alleviare i tormenti della monaca di turno, dando così sfogo alla sua condizione di sofferenza.

Nella poesia *Quals mils de mi en tal ira cayguda* (R. 131.54), è proprio una monaca a prendere la parola, per protestare contro il suo «enamorat desconaxent», come leggiamo nella rubrica, dove la poesia è indicata con il titolo di *Obra de grat e de ingrati*; le maledizioni contro l'uomo assumono toni sempre più accesi, come in un *maldit* che culmina in un appello rivolto a tutte le donne, perché si tengano ben lontane da lui. *Només en vos virtut havets extrema* (R. 219.197) è un elogio alla fedeltà di una monaca da parte del suo innamorato, intriso di reminiscenze classiche e di paragoni con le eroine del passato, da Semiramide a Ipermestra.

Nella rubrica di *Sentir no pot un'amor tan encesa* (R. 211.49), leggiamo che essa fu composta da Vallmanya per conto di una monaca, perché fosse da questi trasmessa al suo innamorato. La donna si rivolge all'amato lamentando la sua assenza; ella dichiara che vorrebbe ricon-

⁸⁵ Riquer, M. de 1984, vol. III, pp. 186-195.

giungersi a lui, ma che la sua condizione di clausura glielo impedisce; pertanto, lo prega di continuare ad esserle devoto anche da lontano, e di non privarla mai del suo desiderio e della sua riconoscenza.

Ancios tot de l'amagat engan (R. 183.2), qui riportata dopo la tenzone, è la poesia con cui fu proclamata la *Joia de desconaxença*: lo stesso Vallmanya partecipa alla gara, ottenendo la vittoria con la poesia *L'ignorant porta 'b si un greu dan* (Rao 111.4), una composizione retorica e priva di originalità: questo induce a supporre che egli si fosse accordato con Bellit, l'ideatore della gara, per ottenere il premio poetico.

Lo schema metrico di questa poesia è molto complesso, con strofe di quattordici versi, i primi quattro con rime *capfinitz* e *encadenatz*, seguite da un verso di una sola sillaba, che riprende la rima del verso precedente; seguono quattro decenari con altre rime incatenate, un decenario con rima diversa e due quaternari che riprendono questa rima; infine, un *a-pariat* di decenari con nuova rima.

Tale struttura fu utilizzata da Vallmanya in tre delle sue *esparses*, ed è lo stesso schema che abbiamo incontrato nella *Requesta d'amor tençonada* di Gabriel Ferruç (vedi sopra), tolti gli ultimi tre versi, che mancano in quest'ultimo.

Mort me donau, senyora, vida mia (R. 183.8), è una *esparça* in cui il poeta lamenta l'indifferenza dell'amata nei suoi confronti, pregandola di donargli finalmente conforto, alleviando la sua condizione di estrema sofferenza.

La composizione più significativa del nostro poeta è quella che la rubrica indica con il titolo di *Obra intitulada Sort, feta per Antoni Vallmanya, notari, en laor de les monges de Valldonzella, on parla de una desconeixença a ell feta (Als desitjants a conseguir lo premi, Rao, 140:1)*: si tratta di una sorta di compendio dei temi a lui più cari, in cui la visione delle monache del monastero di Valldonzella è accompagnata da lodi nei loro confronti, e da paragoni con eroine dell'antichità, la personalità di ciascuna delle quali è spiegata in una nota in prosa.

Le fonti sono varie: l'*Eneide* di Virgilio, l'*Inferno* di Dante, il *De claris mulieribus* di Boccaccio, *I Trionfi* di Petrarca, ma anche le *Històries troianes* di Guido delle Colonne, le tragedie di Seneca, *Los Dotze treballs d'Hèrcules* di Enrique Villana e il *De laboribus Herculis* di Coluccio Salutati.

La cultura classica di questo autore è evidente anche nell'*Obra contra Fortuna adversa (Qual un de tants dir porà qu-ell no senta, Rao, 219:298)* in cui egli descrive la dea della Fortuna con tratti sgradevoli e topici, facendo riferimento al *Libre de Fortuna e Prudencia* di Bernat Metge e al noto trattato di Antoni Canals *Scipió e Aníbal*.

Con un'altra poesia, *Ingrat voler me fa d'amor complànyer* (Rao, 206:29), Vallmanya partecipa ad una nuova gara poetica, senza però,

questa volta, ottenere il premio: tuttavia questa lirica, nella semplicità della sua struttura e della sua ispirazione, è senz'altro migliore di quella per cui fu premiato, soprattutto perchè priva degli artifici metrici che tanto erano graditi ai giudici di queste gare, e interamente consacrata alla esaltazione della fedeltà ad amore, come nella tradizione provenzale, malgrado i tormenti che possono derivarne.

La rinuncia agli artifici stilistici e retorici, in nome di una struttura più lineare e di una ispirazione poetica più immediata, contraddistingue anche la poesia *Tots los delits d'amor veig lluny de mi* (Rao, 219:358), in cui il poeta si richiama ad una concezione dell'amore in cui il dolore che tale sentimento procura, e che assorbe interamente chi ne è afflitto, può essere alleviato soltanto dalla donna amata, dal momento che niente al mondo, per l'uomo innamorato, ha più importanza del suo bene e della sua benevolenza.

Vostres viltats me foren manifestes (R. 183.22) è un *maldit* pieno di indignazione in cui il poeta, in una sola *cobla esparsa*, esprime tutto il suo furore misogino in un tono disinvolto e risentito.

Un altro *maldit*, dal tono e dallo schema metrico più artificiosi e convenzionali, è la poesia *Per lo que veig de vos tot me reprench* (R. 183.12), mentre *Sou vos sens par, Verge, dona polida* (R. 183.20), è una composizione religiosa con cui Vallmanya partecipa a una gara poetica di soggetto mariano, celebrata a Valenza nel 1474, e in cui il ricorso alle rime *capfinitis* compromette la già esigua originalità dell'insieme.

Nella tenzone qui riportata con il notaio Joan Fogassot il nostro prende le parti di una *donzella*, parlando in suo nome e ponendo la questione se sia preferibile sposare un marito anziano e ricco, o uno giovane e povero, anche se nobile d'animo. La dama, per bocca di Vallmanya, dichiara di preferire la ricchezza, dal momento che la povertà è causa di infelicità e disonestà, di un futuro incerto e di continue tribolazioni; una esistenza agiata invece, consente non solo i privilegi di tale condizione, ma anche la possibilità di preservare la propria onestà, dal momento che una dama ricca non solo è amata e rispettata dal proprio marito, ma è tenuta in grandi onori da tutti.

Joan Fogassot invece, sostiene che è preferibile che ella sposi un uomo giovane e povero, poiché la giovinezza è fonte di piacere e bellezza e la povertà, lungi dall'essere una condizione spregevole, consente alle virtù di manifestarsi; d'altra parte, un uomo povero, a causa degli imprevisti rovesci della sorte, può vedere migliorata la propria condizione, soprattutto se ha vissuto in modo onesto e corretto, mentre un uomo anziano, che abbia vissuto nella ricchezza, non è immune dai vizi, e può sperperare il proprio patrimonio, portando alla rovina anche la propria moglie.

Il dibattito vero e proprio occupa venti strofe; i due contendenti, non

riuscendo a trovare un accordo, sottopongono la questione a due giudici, Joan Boscà, designato da Vallmanya, e Francí Bussot, scelto da Fogassot. Tuttavia, essendo trascorso del tempo senza che sia stata emessa la sentenza, la donzella si indirizza al «senyor rey de Navarra, loctinent general del molt alt senyor rei d'Aragó», il quale nomina giudice Joan de Bellafila. Il «signor re di Navarra» è Giovanni, fratello del Magnanimo: questo ci consente di datare la nostra tenzone tra il maggio del 1454, data in cui Alfonso il Magnanimo nomina Giovanni luogotenente generale in Catalogna, e la fine di giugno del 1458, data della morte

Il soggetto del dibattito è di natura topica, ma qui riveste interesse soprattutto il fatto che, a proporlo è, almeno nella finzione della *tenso*, una interlocutrice femminile, che si riserva il diritto di scegliere il tipo di marito ritenuto più adatto alla sua condizione e ai suoi desideri futuri.

Sul piano del genere, si assiste ad una tenzone vera e propria, cioè ad un reale ed effettivo scambio di battute tra due interlocutori, e non ad un testo scritto da un unico autore, il quale finge di dialogare con una interlocutrice (si pensi al testo di Ferruç, sopra riportato).

Le battute si legano tra di loro ad esempio attraverso il ricorso ad espressioni deittiche e a moduli iterativi⁸⁶, ottenendo una progressione incalzante e vivace, pur senza punte drammatiche.

Il nostro testo può dirsi, più precisamente, un sottogenere della tenzone, poiché è basato sulla reale interazione tra due poeti noti al tempo (Giunta, C. 2002, cap. II, *Le rime di corrispondenza*, 10. *Tenzoni fittizie*, pp. 255-262).

Se il lessico dell'uomo assume connotazioni via via sempre più spirituali, lasciando da parte elementi mondani come il *delit* e la *joventut*, cui pure si era appellato in un primo momento, quello della *donzella* rimane ancorato ad una visione di buon senso borghese e ad argomentazioni, come vedremo, più materiali.

L'uomo ricorre alla religione e ai precetti evangelici nel tentativo di intimorire la *donzella*, ma non sortisce alcun effetto; ella non solo non è spaventata, ma continua con convinzione a sostenere i suoi argomenti, certa della onestà della sua condotta e delle sue buone ragioni.

Pur mostrandosi saggio, ed evidenziando come la ricchezza possa essere sottoposta ai capricci della sorte, egli però non convince: la dama, infatti, rivendica a sè un migliore uso degli argomenti a suo favore, ri-

⁸⁶ Arveda, A. 1993, pp. IL-LVIII.

spetto al suo interlocutore che, a suo dire, si sarebbe dimostrato incapace di sostenere la sua tesi fino in fondo e con coerenza.

In particolare, ella lo rimprovera di essersi servito più volte dello stesso argomento, mentre lei è riuscita a trovarne sempre di nuovi a sostegno della sua scelta.

La concretezza della dama disegna un orizzonte domestico e familiare, capace di misurarsi con le difficoltà del vivere quotidiano, e di dare loro veste linguistica adeguata: la forza delle sue argomentazioni consiste nella apparente ristrettezza della sua visione, che però è la più autentica; ancora una volta, sembra spetti alla figura femminile una maggiore capacità di adesione alla realtà e alla sua vera misura⁸⁷.

⁸⁷ Arveda, A. 1993 pp. XXXII-XLVIII.

Edizioni: Valls, p. 67; Ramon Aramon i Serra, *Cançoner de l'Ateneu*, Barcelona, I.E.C., bozze di stampa [1953], p. 87.

Rialc: testo di Ramon Aramon i Serra

Metrica: a10b10'a10b10'a10b10'a10b10'b4'b4'c10c10, (Parramon, 74:2). Tenzone di venti *coblas doblas* di 12 versi, con *rims maridats* ai versi 1-8 (in realtà, le rime a e b sono le stesse in tutta la tenzone, cambiando solo la rima c), cui segue una *endreça*, composta di tre *coblas singulars* di dodici versi, e due *tornadas* di otto versi, con schema: a10b10'a10b10'a10b10'a10b10'b4'b4'c10^c10^ (Parramon, 74:4), e con *rims maridats*, le stesse della tenzone, ai versi 1-8.

Canço menada entre N'Anthoni Vallmanya notari en nom e per part de una donzella de una part e en Johan Fogassot notari de la part altra sobra tal cas: si la dita donzella ha a pendre marit, ab quals de aquests dos sera mills maridada: ab home veyll, rich e de gran estat o ab home jove pobre e de gentil estat.

Vallmanya, per part de la donzella

- 1 En Fogassot, pus sou enamorat,
- 2 deman vos yo, donzell'anamorada,
- 3 si prenc marit vell, d'onoros estat,
- 4 ab qui tostemp gran riques'es estada,
- 5 o jove bell, de grau gentil, honrat,
- 6 nodrint son cors ab pobresa honrada;
- 7 si fforsat m'es pendre still maridat,
- 8 ab quals d'aquests sere mils maridada,
- 9 que ben amada
- 10 e ben tractada
- 11 sia yo quant sere jus son poder
- 12 e que mon cors ne visqu'eb millor pler?

Joan Fogassot

- 13 Contra·l voler lo seny arremorat

14 de vos, galant, m'a l'arm'aremorada,
15 com sens consell no veu prest ap[ar]tat
16 la patent part qui deu ser apartada;
17 per que us ichnor, pus m'haveu nomenat,
18 prech me feu cert de vostra nomenada,
19 e no tardeu pendre·l jove de grat,
20 qui per dret juy de vos sentiü s'egrada,
21 car be stimada
22 e contentada
23 molt sereu mils, ab ferm leyal voler,
24 que del vell ple de tressor e d'aver.

Vallmanya, per part de la donzella

25 Vostre respost'a mon sentit torbat,
26 prenent tal part, e yo m'en so torbada,
27 car lo meu juy tostemps m'a consellat
28 prengua lo be ab qui·m so consellada;
29 e si dubtats qui us a ço intimat,
30 preneu conort car no us sere 'ntimada.
31 Riquesa vull, per que sera stimat
32 mon gentil cors e m'honor estimada,
33 car ben honrada
34 e repossada
35 viure millor, a mon pler e delit,
36 tenint hom vell, ab riquesa, marit.

Joan Fogassot

37 Algu no se, si ja no 's axorbat
38 e de raho tingua pens'axorbada,
39 qui vostre dit no haje cancellat,
40 car via te qui deu ser cancellada.
41 Diners haureu ab l'indispost rugat,
42 consentint li vostra carn no rugada,
43 mas no delit, car no 's en ell trobat,
44 sol obra tal en endispost trobada;

45 vos, abillada
46 pel vell, parlada
47 sereu granment per lo noble sentit:
48 quant mes val, donchs, lo donos e polit.

Vallmanya, per part de la donzella

49 Ffortivament vostre dit e 'scoltat:
50 sia ya, donchs, per vos ben escoltada.
51 Veu qu'en delit lo jov'es inclinat,
52 jo no y tindre calitat inclinada;
53 e si per ço mon cor no 's alegrat,
54 com pore dir sia d'ell yo 'legrada?
55 De fam e set mon cors sera 'bundat
56 e de treballs tostemps sere 'bundada;
57 mas, triumphada,
58 sere mostrada
59 entre les gents, prenent ples cascun jorn;
60 e parleu prou, qu'alre no-m plau al mon.

Joan Fogassot

61 Ufanos tayll vos te lo cor voltat;
62 al gran buffar vostra part es voltada,
63 car sol pels bens voleu sia lausat
64 vostre cors bell, e joventut lansada;
65 e, pus delit per vos es menyspresat,
66 molt menys frescor deu esser menyspresada.
67 En fict'amor es vostre still fundat
68 mostrant l'al vell, ves qui no sou fundada;
69 perden bascada,
70 no fent errada,
71 sempre sereu, e no basqueu de hon
72 no us defalra, si no us meteu entorn.

Vallmanya, per part de la donzella

73 Per hun tal pler pudent, leig, viciat,
74 perdre no-m vull, car no-n so viciada;
75 pel rich marit sera mon cors amat,
76 e, sens dubtar, altra no-n sera 'mada.
77 De plos, suspis, no tindre-l cor vexat,
78 la freturant ne viura molt vexada,
79 per lo mester lo seny tindra mudat;
80 en altr'amar jo no-m sere mudada.
81 Donchs, malmanada,
82 entacanyada
83 vida tindra aquell'ab pobretat,
84 e yo solas e goig ab honestat.

Joan Fogassot

85 Si be mirau lo que us e 'nunciat,
86 no us claror que deits may nunciada,
87 car mon ajust de bon zel es ramat
88 perque us cobriu de ten flaca ramada.
89 Lo vell preneu, postermos, heretat,
90 car part sa mort pensau ser haretada:
91 de mala fi vostre fet no 's mundat;
92 l'obra que dich de tots crims es mundada:
93 ben prosperada
94 pobra cassada
95 pot esser prest e l'aver augmentat,
96 els treballans de bona voluntat.

Vallmanya, per part de la donzella

97 D'advenint temps no sab negu son fat;
98 que, per mort greu, sia jo dita fada,
99 sol en parlar, lo cor m'a timorat,
100 en tant qu'eu visch en vida timorada.
101 Del qu'epres deits, lo seny no m'ha spantat,
102 car de tant poch no-m serie spantada;
103 viur'ab ell vull, que no 'b lo mal punt nat

104 qui sens rao batra la mal punt nada,
105 car barellada,
106 vituperada
107 tot jorn sera quant vindra de jugar,
108 avent perdut, l'ome, vil baçallar.

Joan Fogassot

109 Naturalment abans mor lo cascat;
110 ffiand d'aço, soportau ser cascada,
111 car, tant per tant, vuy es molt pus orat
112 l'om envellit ab la testa orada:
113 per esser veyll no-l veureu absentat
114 de vicis leigs, sa vida no 'bsentada,
115 e si pensau sol traure-n lo dotat,
116 be puch jurar no li sereu dotada.
117 O desestrada!
118 per bens liurada,
119 qui no sson fermes, ans tost poden baxar,
120 com fortunals dels quals no-s deu fiar.

Vallmanya, per part de la donzella

121 De vicis greus l'om jove sta fadat,
122 per l'u dels quals l'arma ten mal fadada,
123 cubdiciant en be ser avançat
124 dintre poch temps, mas no 'b sort avançada.
125 Per un gran obs sera cohenquinat
126 en bens furta per la cohenquinada;
127 per molts mesters viura desesperat,
128 ffent treballar la ffort desesperada,
129 qui, congoxada,
130 vida dampnada
131 ab gemechs, plants, tindra per son deport,
132 de tot aço puch yo pendre conort.

Joan Fogassot

133 Per lo qu'e dit lo jov'es desliurat,
134 car senectut de crims no 's desliurada;
135 arbitres bons fan lo flach prosperat:
136 Deu permetent, ssareu desprosperada.
137 Mas tot jorn veig lo rich qu'a malguanyat
138 empobrir se, pus coss'es mal guanyada;
139 si no lexau tal cami seperat,
140 del goig dels cels viviu molt seperada:
141 donchs, cogitada,
142 recogitada
143 sia per vos la via del bon port,
144 l'altra jaquint, qui·ns du 'n aterna mort.

Vallmanya, per part de la donzella

145 A, com vos veig ja de rao lunyat,
146 de la qual jo un pas no·m so lunyada!
147 Lo gran Senyor que m'avets allegat
148 ab sa merce o pot ffer, no 'llegada.
149 Pobretat es un grau vil, reprovat,
150 de gran virtut nemiga reprovada:
151 aquesta ffa, en hun punt no pensat,
152 la castedat perdr'eb sort no pensada:
153 desvergonyada
154 ez avilada
155 per ço viura axi publicament,
156 e yo 'b florins, casta, honradament.

Joan Fogassot

157 De vos puch dir ço d'on so inculpat:
158 ab titol just podeu ser inculpada,
159 car, si pensau Deu com ha ordenat
160 lo ssant aplech e ssa fi hordenada,
161 conaxareu vostre fet es malvat,
162 superbios, d'intencio malvada.

163 Grau de virtut en pobre s'es mostrat;
164 bona muller lavors es clar mostrada,
165 mas, voregada,
166 teniu pensada,
167 compte levant, pus ajau bastament,
168 be trobareu algun disposat placent.

Vallmanya, per part de la donzella

169 Casta vivint, com vos e jo smentat,
170 plena de bens puch esser jo smentada,
171 ceptre portar de cors molt abonat;
172 ffent bens a molts, mils sere yo abonada,
173 e si tinch ffill, ssera be collocat,
174 e 'n bona part ma filla collocada;
175 almoynes fent, lo goig aure guanyat
176 de paradís e gloria guanyada;
177 mas l'anfrescada
178 pendra volada
179 ab un tecayn, per pobresa qu'haura,
180 qui 'n loch public la vida guanyara.

Joan Fogassot

181 Vostre perlar, granment sofosticat,
182 mostre be 'n vos raho sofisticada:
183 l'ergument fet damunt ja l'e soltat;
184 riquesa gran pot ser per crims soltada,
185 e-l pobr'humil per Deu es axalçat
186 e 'n un moment sa cas'es axalçada.
187 Lo rich qu'es vell no us sera companyat
188 sino poch temps, o mal acompanyada!
189 Ben afillada
190 e consolada,
191 esta, veureu, la vida passera,
192 car be 's dit rich lo content del que ha.

*Com lo dit Vallmanya per part de la dita donzella pren jutge
per sa part mossen Johan Boscha, ciutada de Barcelona*

Vallmanya, per part de la donzella

193 En vostre dir conech que sou cansat
194 (de mi us fas cert may serie cansada),
195 car ja us serviu d'argument replicat;
196 una rao may jo us e replicada,
197 per que mon seny a ja deslberat,
198 e 'nsemps jo 'b ell estich deslberada,
199 veure la fi ab cor molt animat
200 de nostre cars, e 'b maner'animada.
201 Donchs, judicada
202 e declarada
203 vull sia prest, abans vuy que dema,
204 pel virtuos mossen Johan Boscha.

*Com lo dit Johan Fogassot elegeix jutge per sa part Ffranci
Bussot, ciutada de Barcelona*

Joan Fogassot

205 Ab sarrayns par ajau praticat,
206 tenint en fets lur secta praticada;
207 vos replicau ço que us e derotat,
208 tota color vos he yo derrotada,
209 per que 'b gran pler per mi es acceptat
210 lo juy del qual haveu vi'acceptada:
211 jur vos ma fe granment fuy contentat
212 l'ora que viu de tal sou contentada,
213 d'on mes posada
214 no us sera dada;
215 mes, per ma part, adjunct dat li sera
216 Ffranci Bussot, qui-l dret discernira.

Cobla tramesa per lo dit Vallmanya en lo dit nom al dit Johan

*Boscha pregant lo vulla prendre carrech de la dita judictatura
per part de la dita donzella
Vallmanya, per part de la donzella*

217 Mossen Boscha, pus sce que sots tocat
218 del Gay Ssaber, jo qui no-n so tocada
219 vos fas uns prechs: per vos si'abrassat
220 aquest meu cars, e ma part abrassada,
221 e que-l jutgeu ab cor molt repossat,
222 dret mitjençant, car jo-n visch reposada,
223 e mes per vos a mi si'assignat
224 loch, die, temps e cert'hor'assignada,
225 que promulgada,
226 sentenciada
227 per vos sera nostra tenço present,
228 per talqu'hojr se pugua clarament.

*Cobla tramesa per lo dit Joha Fogassot al dit Ffranci Bussot
per la dita raho
Joan Fogassot*

229 Ab tot fins vuy no haj'axecutat
230 per vos null pler, ne feyn'axecutada,
231 mossen Franci, segons es dalt narrat,
232 jutge us e pres en la causa narrada,
233 suplicant vos a qui dret a menat
234 doneu lo pris e rao ben manada,
235 e dins breu temps sia sentenciat,
236 car la tanço tan prest sentenciada,
237 per mi loada
238 e 'mologada
239 sera, us offir, ab voler molt content,
240 sentença tal sens tot si purament.

*Suplicacio per part de la dita donzella presentada a
l'illustrisimo senyor Rey de Navarra [etc.]*

241 Havent recors, segons es estilat
242 en vostra cort, yo qui no so stilada,
243 mes a d'un any fonch mon cors molt instat
244 prengues marit, per mos amichs instada:
245 home vell, rich e de grau ben honrat,
246 o jove bell ab pobresa honrada;
247 prenent acort, per mi fou demanat
248 a 'N Foguassot, essent pus demanada,
249 ab qual amada
250 e ben tractada
251 ffora millor d'aquests, a son parer,
252 vivint mon cors mils ab ell a mon pler.

253 Responent m'ell al quesit preposat,
254 ffundant rao per sa part prepossada,
255 entre nos dos havem prou altercat;
256 fforen alets, ab forma no 'ltarcada,
257 al modern cas, ab pacte declarat,
258 jutjes soscrits perque fos declarada
259 nostra tenço; e fonch per mi posat
260 Johan Boscha, e, per ma part, posada
261 no fonch pus dada
262 ne presentada,
263 mes per adjunt ell dona per sa part
264 Ffranci Bussot, qui d'amor sab tot l'art.

265 Ffonch per ells dos lo dit juy acceptat
266 liberalment, ab maner'acceptada,
267 e voltes mil fonch per mi congoxat
268 lo dit Boscha, com fos jo congoxada,
269 sentenciar volgues, e may curat
270 d'alre menys s'es, mes jo m'en so curada;
271 Per que, senyor, ab cor humil prostat,
272 supplich vos molt, ab manera prostada,
273 perque finada
274 si'ecabada
275 nostra tenço, jutjes vos hi mudeu,

276 e 'b pena fort declarar li maneu.

277 Lo senyor rey mana sia mudat
278 jutg'e-l dit fet, substança no mudada,
279 per dues parts volent sie 'mposat,
280 de mil florins per pena imposada,
281 que, rellexada
282 ffeyna cuytada,
283 molt prest declar qual dels pertits pendra:
284 so es miser Johan Bellafilla.

Joan Fogassot

285 Lo rey molt just, per tal sia spetxat
286 nostre gran fet per santensa spetxada,
287 doctor valent jutge·ns hi a signat,
288 ab pena ffort la cause·ns a signada;
289 donques, donada
290 presta jornada
291 sia per vos, per vostra cortesia,
292 donant lo dret a qui millor part tria.

Note

13. *arremorat*: “agitato violentemente, eccitato” (DCVB II, p. 19), in riferimento al senno della dama, che agli occhi dell’uomo appare turbato, sconvolto al punto da turbare anche lui, che non vede subito fatta la sola scelta possibile, quella a favore dell’uomo di umile condizione.

17. *ichnor*: il termine non ha senso. Forse il termine esatto è ‘ignor’, corrispondente alla prima persona singolare del verbo *ignorar*. Tale congettura potrebbe essere confermata dal verso seguente, in cui Fogassot prega la dama di renderlo certo della sua *nominata*, e anche dalla *cobla* successiva, dove la *donzella* dice all’uomo: «si dubtats qui us a ço intimat», richiamandosi alla incertezza espressa precedentemente dal suo interlocutore.

31. *Riquesa vull*: la scelta della *donzella* è chiara ed esplicita, ed anche ampiamente motivata.

41. *Diners haureu ab l’indispost rugat, / consentint li vostra carn no rugada*: non mancano accenti misogini nelle parole dell’uomo, che sembrano tratte da un *maldit*, in cui spesso gli uomini traditi accusano le proprie dame di concedere i loro favori ad uomini riprovevoli nell’aspetto o spregevoli moralmente; così, ad esempio, Francí Guerau, *Un gran enuig dins mon cor sent causar* (R. 79.6), vv. 15-16: «en vostre cors volgues donar peatge / al qui per vos no·s devia stimar», e vv. 19-20: «vostre secrets abominablement, / comunament, a hom irregular»; Ausiàs March, *Vos qui sabeu de la tortra·l costum* (R. 94.128), vv. 9-16: «E no cuydeu, dona, que be us escaygua / que, puy agues tastat la carn gentill, / ha mercader liuras vostre cors vill; / e son dret nom En Johan me pens caygua. / E si voleu que us ne don conexença: / sa faç es gran, ab la vista molt losca, / sos fonaments son de lagost o mosca; / cert no merex draps vendre de Florença»; Pere Joan de Masdovelles, *Temps es stat que m’anaveu pastar* (R.104.5), vv. 11-14: «Mudada us sou de que haveu sotsmes / vostre bell cors a molt fat bacallar; / mudada us sou ab coratge golos, / sercant vilans qui us umplen la lance·ra».

51-52: *Veu qu’en delit lo jov’es inclinat, jo no y tindre calitat inclinada*: «Vedo che il giovane è incline al piacere, io non vi sono incline nella mia natura»; non le interessa il piacere, che sembra interessare l’uomo giovane, ma, come vedremo, le sta a cuore un futuro sicuro, garantito dalla ricchezza dell’uomo più vecchio.

61. *Ufanos tayll*: “comportamento vanaglorioso, vanitoso” (DCVB X, p. 592).

66-67. *e, pus delit per vos es menyspresat, / molt menys frescor deu esser menyspresada*: «e, poiché il diletto è da voi disprezzato, / molto meno deve essere disprezzata la freschezza»; se ella mostra di non interessarsi al piacere, che apprezzi almeno la giovinezza! Si ricordi che, nella civiltà trobadorica, la giovinezza (di cui *Joven* era la personificazione) era considerata un valore supremo, cui si ricollegavano gli altri valori della *cortesía*.

69-72. *perden bascada, / no fent errada, / sempre sereu, e no basqueu de hon / no us defalra, si no us meteu entorn*: la sintassi della poesia è, in quasi tutte le strofe, ellittica, procedendo senza nessi logici, ma per associazioni di senso, soprattutto nei versi finali di ciascuna *cobla*; evidentemente, la presenza di uno schema metrico così serrato

sembra sacrificare la chiarezza espositiva e l'uso di un linguaggio scorrevole, privilegiando gli effetti di tono e di ritmo. La traduzione potrebbe essere: «perdendo le preoccupazioni, sempre starete senza commettere sciocchezze, e senza affannarvi non vi mancherà niente, se non vi mettete in mezzo»; anche così, la sintassi e il senso non sono proprio lineari. La clausola incidentale *si no us meteu entorn* è priva apparentemente di valore semantico.

86. *no us claror que deits may nunciada*: «lo splendore che dite non vi (fu) mai annunciato»;

87-88. *car mon ajust de bon zel es ramat / perque us cobriu de ten flaca ramada*: «poichè la mia scelta di buon zelo è cosparsa, perchè voi la copriate di così miseri rami». I due interlocutori procedono ciascuno nella dimostrazione di una tesi, ricorrendo talora ad affermazioni di carattere generale, non sempre chiare. *Ajust* è sostantivo che ho tradotto in un senso figurato; letteralmente, potrebbe significare anche “unione” (DCVB I, p. 385).

89. *heretat*: l'eredità potrebbe essere uno dei motivi che inducono la *donzella* a sposare un uomo avanti con gli anni, e in preda ai malanni dell'età.

91-92. *de mala fi vostre fet no 's mundat; / l'obra que dich de tots crims es mundada*: il lessico dell'uomo si carica di connotazioni religiose.

93-96. *ben prosperada / pobra cassada / pot esser prest e l'aver augmentat / als treballans de bona voluntat*: sintassi incalzante e lapidaria, elementare nelle sue costruzioni binarie e sintetiche, anche se non sempre elegante nelle tessiture dei periodi. Traduco letteralmente: «molto fortunata la povera sposata può presto essere, e l'avere (essere) aumentato a coloro che si danno da fare con buona volontà».

103-104. *viur'ab ell vull, que no 'b lo mal punt nat / qui sens rao batra la mal punt nada*: di nuovo il tono perentorio incontrato sopra (v. 17); alla *donzella* non mancano i buoni motivi per non voler sposare un uomo *mal punt nat*, un povero disgraziato.

111-112. *car, tant per tant, vuy es molt pus orat / l'om envellit ab la testa orada*: anche l'uomo anziano non è immune da vizi, e l'età non lo salvaguarda dal commettere follie.

118-120. *per bens liurada, / qui no sson fermes, ans tost poden baxar, / com fortunals dels quals no-s deu fiar*: l'uomo si mostra saggio, evidenziando come la ricchezza possa essere sottoposta ai capricci della sorte, che può mutare all'improvviso e in modo imprevedibile.

122. *l'arma ten mal fadada*: «anima così sottoposta a influenze negative», «stregata» (DCVB V, p. 693); il termine è in Ausiàs March, *Ja no esper que sia 'mat* (R. 94.35), vv. 25-26: «Qui es aquell tan malfadat / que sens esper li fall conort».

125-126. *Per un gran obs sera cohenquinat / en bens furtar per la cohenquinada*: non ho trovato il termine *cohenquinat* sui vocabolari da me consultati; esiste in latino il verbo *coinquino*, segnalato come corrispondente del catalano *ensutzó* nel *Diccionario Latín-Catalán y Catalán-Latín*, 1987. *Coinquino* corrisponde ad “inquino”, ma ha anche un significato traslato, e cioè “corrompo”, in specie in riferimento ai vizi (*Dizionario Latino Italiano*, 1975, p. 517), e dunque con una sfumatura morale. Anche il catalano *ensutzir*, “insozzare”, potrebbe assumere una connotazione morale, ma forse l'autore ha preferito ricorrere ad un latinismo per accrescere l'effetto delle sue parole,

accentuando il senso di corruzione cui sono indotti dalle necessità i coniugi privi di mezzi. La traduzione allora sarebbe questa: «Per un grande bisogno si corromperà rubando ricchezze per la corrotta», ma il qui postulato ricorso, da parte di Vallmanya, a termini latini, andrebbe meglio indagato e verificato anche in altri contesti.

140. *del goigs dels cels viviu molt seperada*: prosegue il riferimento alla sfera del sacro da parte dell'uomo (cfr. anche più oltre, vv. 143-144), per indurre la donna a fare la scelta da lui ritenuta più giusta.

149. *Pobretat es un grau vil, reprovat*: «la povertà è una condizione vile, degna di riprovazione», dal momento che le ristrettezze economiche potrebbero indurre una donna ad abbandonare il cammino dell'onestà, per seguire quello del vizio.

163. *Grau de virtut en pobre s'es mostrat*: è evidente che l'uso di espressioni religiose, da parte dell'uomo, è strumentale alla dimostrazione della validità della propria posizione.

165. *mas, voregada*: anche *voregada* non risulta attestato;

172-176. *ffent bens a molts, mils sere abonada, / e si tinch ffill, ssera be collocat, e 'n bona part ma filla collocada; / almoynes fent, lo goig aure guanyat / de paradis e gloria guanyada*: ancora argomenti convincenti a favore della scelta di un marito ricco.

192. *car be 's dit rich lo content del que ha*: affermazione proverbiale, ispirata al buon senso ma che non convince la *donzella*.

213-214. *d'on mes posada / no us sera dada*: il termine *posada* riveste molteplici significati (DCVB, VIII, 785-786, e DECLC VI, p. 743). Tuttavia, il contesto suggerisce un significato non marcato, come, ad esempio, quello di 'condizione': «dunque non vi sarà imposta un'altra condizione». lo stesso termine compare più oltre, nella *supplicacio* della *donzella*, vv. 260.

230. *ne feyn'axecutada*: «né svolto alcun compito».

243-244. *mes a d'un any fonch mon cors molt instat / prengues marit, per mos amichs instada*: «più di un anno fa il mio cuore fu spinto fortemente a prendere marito, richiesta dai miei amici».

281-282. *que, rellexada / ffeyna cuytada*: «che lasciata la contesa urgente», perché il giudizio passa ora ad un nuovo giudice.

9) R. 183.2

Ancios tot de l'amagat engan è la poesia con cui fu proclamata, come abbiamo detto, la *Joia de desconaxença*, una gara poetica allestita dal *Consistori* di Barcellona, i cui i contendenti dovevano comporre, appunto, sul tema della *desconeixença*, e cioè della ingratitudine della propria dama.

La poesia fu pronunciata solennemente dal chirurgo barcellonese Martí Bellit, ideatore del premio poetico, il quale aveva chiesto a Vallamnya di mettere in versi la sua dolorosa esperienza amorosa, da cui aveva avuto origine il premio, senza dubbio perché egli era incapace di farlo da sè.

Nella poesia, la dama manda a Bellit un messo per comunicargli la fine del suo amore: l'uomo, appreso che ella ama un altro, è colto dalla disperazione e, mentre vaga affranto, entra in un giardino pieno di fiori e profumi, allietato dal canto degli uccelli; qui vede una dama insieme a due *galants*, due spasimanti, l'uno dal volto triste e affranto, e l'altro invece dal volto lieto.

Egli comprende che l'amante dal volto triste è quello che la donna ha rifiutato; tale scena gli ricorda la sua vicenda, e così decide di istituire un premio per chi componga versi sulla ingratitudine delle donne: al migliore dei contendenti sarà concessa la vittoria⁸⁸.

Al di là della occasione che sovrintende a questa poesia, quel che ci interessa rilevare è che essa sia oramai divenuta non più luogo in cui si esprime la soggettività, bensì racconto: l'uso delle strutture liriche risulta unito ad un abile impiego dei procedimenti discorsivi e delle clausole proprie della narrazione, spingendosi la lirica verso una oggettività che non è solo dei contenuti, bensì anche delle forme linguistiche che li rivestono. L'esperienza condensata dei trovatori, la trama entro cui l'io continua a ripetere un movimento centripeto e denso, verso sé stesso e a sé stesso, ora si distende e muove verso l'esterno. La spirale che avvolgeva l'io diviene linea, non più momento ma evento, nel quale gli istanti cedono il posto alle durate.

⁸⁸ Riquer, M. de 1984, vol.III, pp. 188-190.

Edizioni: Ed. Amédée Pagès, *La poésie française en Catalogne du XIIIe siècle à la fin du XVe*, Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1936, Paris, Champion, 1912, p. 347.

Rialc: testo di Pagès.

Metrica: a10b10'b10'a10c10'd10c10'd10, *libell* di dieci strofe *singulars* di otto versi e una *tornada* di quattro (Parramon, 211:26).

1 A[n]cios tot de l'amagat engan,
2 ficte, causat contra la pensa mia
3 dintre lo cor d'aquella que servia,
4 covench a mi congoxar de mon dan
5 en aquell jorn que 'b manera pensada
6 a mi trames dient l'embaxador
7 d'ella tingues l'esperança lunyada
8 e mes avant no fos son amador.

9 L'uhit parlar dona un tal espant
10 que dolor gran occupa mon entendre,
11 vent m'en perills, sens poder me·n deffendre,
12 quasi semblants com dins *Infern* lo Dant.
13 A mi·s tolque la paraula 'n tal hora,
14 e l'uis dels ulls perdi 'n fort poch espay
15 en aquell punt, quant me viu luny e fora
16 d' Amor e Grat, qu'ells servir falli may.

17 Arbitrant jo mon cor enamorat
18 colpa no 'ver e menys causa dubtosa,
19 de mi perdut qu'ella fos piedosa
20 l'ani pregar e n'hagues pietat
21 e no volgues vanament axi creure
22 altri qu'a mi, pus leyalment l'amas;
23 per ço l'amor partanyi'a mi deure
24 e merexer d'ell'aver lo percas.

25 Callat mon dir, son parlar sobrevench
26 e pus novell que may acostumave,
27 alt donant veus e contra mi surrave
28 en guisa tal qu'ab furia m'empench.

29 Apres me dix, ab paraula no clusa:
30 «Altre que tu me pres digne d'amar.
31 Lo qual me plau, e no fall qui tal usa,
32 que·l mal tractat consemblant ha tractar».

33 Si dolor greu cascun amant lengueix
34 e 'b tant esforç son be tolre·s conegua,
35 poch anar sab, que·l sehy perdre no degua;
36 vivint segur, sa culpa no u mereix.
37 Semblant m'a pres, vençut jo per gran ira,
38 revocat tot de mon preposit vist,
39 de seny fallit, corregui mes que vira,
40 tot furios, defora, perdut, trist.

41 Estrany ja fet lo meu seny conegut,
42 regint me sol pel estint de natura,
43 mon partir va me dugu'en tal ventura
44 hon ma dolor devenir me feu mut
45 per lo trobar lo meu fat, cos'incerta,
46 d'un clos jardí tot cayrat entorn pur,
47 en lo qual viu la porta sol'uberta
48 e parlaments hoy dins e murmur.

49 Fet ignorant jo del trobat jardí
50 e redubta[n]s dintr'aquell fer l'espassa,
51 tot avorrit de l'hojr, prengui trassa,
52 e per l'ubert ab lent pas dins entri,
53 e viu delits pendr'aucells ab gran ayre
54 e lur xant fer, molt gracios d'uhir;
55 arbres e flors e gesmins per tot cayre
56 entrelliçats de verdor viu luhir.

57 Tardat poch temps, un sospir hoy fort
58 qui d'amant cor exir prengui suspita,
59 e, prest, un ris del loch qu'amor habita,
60 a parer meu, mostrant final deport.
61 Per l'escoltat, veure tal maravella

62 fins al mig loch intrar deslibere,
63 hon viu estar una bella donzella
64 ab dos galants, l'un contentant molt be.

65 Ab un trist gest e tot mudat esguard,
66 dos passos luny, l'altre galant viu dolre,
67 merce clamant .son be no.s degues tolre,
68 ne dar li mort per lo vengut mes tard.
69 Fet[s] aquests prechs desdenyant ab gran pena,
70 ella-l respos ab fort aspre gosar:
71 «Pus dolor tal Amor en tu ordena,
72 vers t'en d'aqui; no.t vull pus escoltar».

73 Dolent me ferm d'aquell amoros dol
74 que-l descontent fey'ab sa trista vida,
75 vent Pietat qu'axi stav'adormida
76 dins lo cor dur d'aquella qu'ell be vol,
77 me vench record lo cas de ma partença,
78 que sens fer mal m'aymia.m te 'n oblit;
79 me so dispost que, de desconaxença
80 ella reptant, un vers ne sia dit.

81 Retret d'amor e d'aymi'avorrit
82 pus me trob vuy, e luny de Conaxença,
83 pris n'e posat e Vostra Reverença
84 suplich que-l do al qui mils haura dit.

Note:

1. *Ancios tot de l'amagat engan*: comincia l'antefatto, che introduce la *narratio* di una esperienza negativa ma non insolita per l'amante cortese, di fatto sempre sottoposto a prove che hanno come fine quello di saggiare le sue qualità di innamorato perfetto.

5. *en aquell jorn*: prospettiva memoriale e temporale proiettata nel passato, con conseguente moltiplicazione dei livelli del testo, che alterna la narrazione alla descrizione e al dialogo, in un fitto intreccio di tempi e modi di volta in volta differenti.

11. *vent m'en perills, sens poder me-n deffendre*: all'annuncio datogli dal messo della dama, il poeta si sente in preda al pericolo, quasi assediato da nemici esterni.

12. *quasi semblants com dins Infern lo Dant*: il poeta rievoca l'immagine del pellegrino Dante sperduto nella selva dell'Inferno; l'aver subito l'abbandono da parte della dama da lui amata, produce un senso di smarrimento fisico e psicologico di cui avvertiamo, però, la natura convenzionale e fittizia. Significativo il richiamo antonomastico a Dante, la cui presenza, come vedremo, si avverte anche in altri luoghi del nostro testo.

13-14. *A mi-s tolge la paraula 'n tal hora, / e l'uis dels ulls perdi 'n fort poch espay*: il verso ha una costruzione incalzante, anche se distante dalla estrema sintesi dantesca (ad esempio, *Pg V*, v. 100: «Quivi perdei la vista e la parola»).

20-22: *l'ani pregar e n'hagues pietat / e no volgues vanament axi creure altri qu'a mi, pus leyalment l'amas*: si noti il ricorso al discorso indiretto libero, che riproduce le parole che il poeta ha rivolto alla dama, per scongiurarla di continuare ad amarlo. Questo modulo, inserito all'interno di una poesia lirica, le conferisce una natura di discorso riferito e ha una funzione vivacizzante, incorporando nella descrizione degli eventi lirici le voci dei personaggi, in una accorta plurilogia vocale (così si esprime, a proposito della tradizione medievale nelle sue varie manifestazioni, Zumthor, P. 1990, in particolare al cap. 10, *L'ambiguità retorica*, alle pp. 271-290).

25. *Callat mon dir, son parlar sobrevench*: altra tappa della azione narrativa, rigorosamente consequenziale e consecutiva; si noti anche come la vicenda descritta non sia elusiva, ma anzi proceda con una ricchezza di particolari e di dettagli tipica del genere del racconto. Se anche la *canço* trobadorica presenta, come sottolinea Zumthor, uno schema narrativo latente (op. cit., p. 289), e ad essa non sono quindi estranee le sequenze proprie della narrazione, nel nostro testo questa strutturazione sintagmatica propria del racconto è resa ancor più evidente, fino a sovrastare i tratti propri della situazione lirica.

27. *contra mi surrave*: «si scagliò contro di me».

29. *ab paraula no clusa*: litote.

37. *Semblant m'a pres, vençut jo per gran ira*: inizia qui la seconda parte della lunga comparazione che ha preso avvio al verso 33; nei primi quattro versi di questa *cobla*, infatti, si snoda il primo termine di paragone, che viene poi ripreso e approfondito nei successivi quattro versi, ma con un deciso mutamento di stile al verso 40, che d'improvviso accelera il ritmo sin qui lento e sostenuto, per imprimere una brusca virata sintattica e semantica insieme. C'è da osservare, sul piano della resa sonora della *cobla*, che nei primi quattro versi il suono dominante è dato dalla *e*, che conferisce un

tono più disteso rispetto agli ultimi quattro versi, dove invece domina una *i* via via più incalzante.

43. *mon partir va me dugu'en tal ventura*: “ventura” è termine chiave di questo verso, dal momento che definisce e presenta la lirica come il racconto di una avventura, di una esperienza dai contorni misteriosi, che travalica la vicenda amorosa, trasformando il poeta in un cavaliere dei romanzi cortesi, pronto ad assistere ad una scena in cui, per similitudine, vedrà rispecchiata la sua condizione e quella di ogni amante cui sia toccato in sorte un destino simile al suo.

46-47. *d'un clos jardí tot cayrat entorn pur / en lo qual viu la porta sol'uberta*: la *descriptio* del giardino, tipico *locus amoenus*, è rimandata ai versi successivi; in questi c'è solo il motivo della natura chiusa e geometrica del luogo, e il dettaglio della porta aperta, implicito invito al visitatore ad entrare all'interno di quel luogo favoloso.

48. *e perlaments hoy dins e murmur*: si noti la forte presenza di sensazioni uditive.

52. *e per l'ubert ab lent pass dins entri*: l'ingresso dello straniero nel luogo incantato si è compiuto; prosegue il ricorso ad un lessico dantesco.

53-56. *e viu delits pendr'aucells ab gran ayre / e lur xant fer, molt gracios d'uhir; / arbres e flors e gesmins per tot cayre / entrellçats de verdor viu luhir*: *locus amoenus* (Curtius, E. 1948, pp. 219-223).

57-59. *Tardat poch temps, un sospir hoy fort / qui d'amant cor exir prengui suspi-ta, / e, prest, un ris del loch qu'amor habita*: prima i suoni, poi la visione, secondo una *gradatio* che mira a suscitare un effetto di attesa nell'ascoltatore.

63-64. *hon viu estar una bella donzella / ab dos galants, l'un contentant molt be*: la visione segue una iconografia statica, presentandosi come un bel quadro.

75-76. *vent Pietat qu'axi stav'adormida / dins lo cor dur d'aquella qu'ell be vol*: il poeta si richiama ad una rappresentazione tradizionale della durezza della dama che rifiuta il suo amore; tale concezione, se da un lato è debitrice della corrente misogina ampiamente attestata nella letteratura medievale, dall'altra riprende il tema, diffuso in particolare dal fortunato poema di Alain Chartier, della “belle dame sans merci”, ingrata e malvagia verso il suo leale amante.

79. *de desconaxença*: anche il motivo della *desconaxença* della dama è un tema topico, legato ancora una volta al poema di Chartier e all'origine del premio poetico intitolato “Joya de desconaxença”, in occasione del quale fu composta, come abbiamo visto, questa poesia di apertura.

10) *Pere Miquel Carbonell*⁸⁹

R. 30.8

Il nostro autore figura, nella *História* di Martí de Riquer, tra quei poeti che presero parte a un tipo di poesia detta di *certàmens*, legata, cioè, a gare poetiche tra partecipanti chiamati a comporre su un tema prestabilito.

Tale tradizione era legata soprattutto alla scuola poetica di Tolosa, attiva dal 1324 al 1484, e al *Concistori* di Barcellona, ma questi due organismi non furono gli unici ad istituire premi poetici; all'iniziativa del chirurgo barcellonese Martí Bellit, ad esempio, fu dovuta l'organizzazione della *joia de desconeixença*, premio vinto nel 1454, come già abbiamo visto, da Antoni Vallmanya.

Anche Carbonell si assicurò, nello stesso anno, un premio poetico, partecipando ad un concorso istituito in onore di Maria Maddalena: egli era già noto come cronista, e si era anche interessato a problemi linguistici. Il nostro era, infatti, oltre che poeta, umanista e calligrafo presso la Cancelleria di Corte ma, sottolinea Riquer, le sue poesie, malgrado la cura con cui egli stesso le copiava e le correggeva, sono maldestre e prive di autentico valore poetico.

Carbonell è autore di una trascrizione di una traduzione catalana anonima della famosa *Danse macabre* rappresentata nel Sepolcro degli Innocenti di Parigi (R. 30.4, 30.4a, *Yo Carbonell estimant poc la vida*): la versione catalana è abbastanza fedele all'originale francese, ma Carbonell vi aggiunge alcune strofe in cui fa entrare come personaggi, nella danza della Morte, le persone della casa reale che, a suo giudizio, l'autore della traduzione aveva dimenticato.

Così vi figura tutta la burocrazia della Cancelleria regale, i cortigiani e gli altri rappresentanti della società catalana della seconda metà del XV sec. Sappiamo inoltre che un figlio di Carbonell, che portava lo stesso nome del padre, perse la vista da piccolo e morì all'età di ventisette anni: destano perciò emozione i versi che, nella trascrizione, sono dedicati all' «orb o cego» (vv. 249-264), proprio in virtù di quanto sappiamo sulla vita privata del nostro autore.

A lui si attribuiscono anche le *Chròniques d'Espanya*, compilate a partire da materiale d'archivio e frammenti di diversi testi, compendiate con note erudite e personali. In latino, il nostro autore scrive il *De viris illustribus catalanis suae tempestatis*, una galleria di eruditi contemporanei; Carbonell è autore anche di un'opera genealogica sui re

⁸⁹ Riquer, M. de 1984, vol. III, p. 368.

d'Aragona e conti di Barcellona, di una raccolta commentata di processi dell'Inquisizione, di una collezione di iscrizioni latine di Roma, Barcellona, Terragona, e di molti frammenti.

Carbonell interviene infine anche nelle *Regles de esquivar vocables o mots grossers o pagesivols*, di Bernat Fenollar e Jeroni Pou, introducendo, come copista, delle note personali. La sua biblioteca, di cui fece donazione a diversi conventi di Barcellona, era una delle più ricche del suo tempo, specie per le edizioni dei classici.

Il presente poemetto dialogato tra una dama e un galante è preceduto da una rubrica esplicativa, in cui il suo autore spiega di avere visto un quadro, raffigurante una dama che, mentre usciva dal bagno, veniva afferrata da un uomo che la teneva abbracciata, mentre un altro suonava l'organetto, e altri ancora stavano in ascolto in compagnia di un'altra dama; e c'era anche un gatto che suonava il liuto.

Carbonell scrive di essersi messo a comporre queste *coblas* con l'intento di lodare e difendere la suddetta dama, e rendere gloria al Signore e alla Vergine Maria, nell'anno 1505, durante le feste di Natale.

Un quadro ha dunque ispirato la tenzone che, come dice Riquer, risulta complicata da un allegorismo di scarso valore: si tratta di una sorta di versione morale, o meglio, moralistica, della *Belle dame sans merci*, in cui appunto prevalgono i toni penitenziali e religiosi; a dire il vero, le prime strofe della tenzone hanno un tono più licenzioso e scanzonato, con la dama che, parlando con schiettezza, rimprovera all'uomo il suo gesto villano, e l'uomo che, divertito, invita la dama a mostrarsi sorridente dinanzi al pubblico degli astanti. Il tono però, cambia decisamente a partire dalla quarta strofa, in cui il *galant* riconosce di avere commesso un peccato grave ad avere offeso la donna: egli, quindi, le chiede perdono, e dichiara di voler riparare il suo gesto villano, seguendo una condotta di vita religiosamente ispirata.

Dal punto di vista della resa poetica, è innegabile che risultino meglio confezionate le strofe iniziali, perché vicine ai toni di una poesia popolare priva di condizionamenti ideologici, e invece frutto del gusto dell'autore colto per una forma di rappresentazione incline al "bozzetto veristico"; la circostanza, poi, del quadro che sembra avere ispirato Carbonell, è significativa in quanto i versi, soprattutto quelli iniziali, sembrano improntati ad una concreta evidenza plastica e figurativa, "pittorica" nella resa visiva, con esiti innegabilmente comici.

Edizioni: Manuel de Bofarull, *Opúsculos inéditos del cronista catalán Pedro Miguel Carbonell*, tomo I, Barcelona, Imprenta del Archivo, 1865, p. 329.

Rialc: testo di Manuel de Bofarull

Metrica: a10'b10'b10'a10'c10'd10'd10'c10', canzone tenzonata di sei *coblas singulars* di otto versi e una *tornada* di quattro (Parramon 219:260). Ai versi 25 e 28 la rima è imperfetta.

1 Vos, en Galant, vergonya teniu poca
2 abrassant ma exint del bany hon era;
3 no us valran prechs ni vostra vil manera.
4 Yo cridare, estant fort com roca:
5 Deu serab mi e la Verge Maria,
6 sereu confus, car lo diable us porta;
7 delit de mi no pendreu sino morta,
8 plegau los sons e teniu vostra via.

9 Senyora gran, lexar vos res no y basta,
10 pus ma portat aci bona ventura;
11 no permatau sia feta lesura
12 a mi qui us tench e a qui us va de rasta
13 com yo sens vos no poria molt viure.
14 Aquesta gent, pus son dinats, no volen
15 altre delit sino scoltar e sonen:
16 dau ma la ma e vullau un poch riure.

17 Tots be mostrau tenir los ulls de pega,
18 no mirau baix, com sona lo diable:
19 forma de gat ha pres ara mirable.
20 Anau vos ne, car ja la gent applega,
21 e no vullau ma veien axi nua,
22 car dona so venint de gran paratge.
23 Aiudar m'an Deu e tot mon linatge;
24 si nom lexau vos del cap sereu cua.

25 Yo be conech que so digne de pega,
26 d'aver vos fet una tal amboscada
27 aguaytant vos exint axi banyada.

28 Pus ara veig que lo diable-ns mena,
29 lexar vos he e fer me d'observança
30 de Sanct Francesch per esmenar ma vida;
31 apres haure la gloria complida,
32 goig d'aquest mon no ha molta durança.

33 Gracias fas a Deu qui m'ha tenguda,
34 yo resistint a tal offensa e tanta,
35 ajudant ma aquella verge Santa,
36 pus lo voler vostre tot en be-s muda.
37 Ara us perdo aquesta gran vergonya
38 de vos rebut he, yo lassa mesquina,
39 anant ab vos aqueixa ma vahina,
40 volent lexar a mi la sua ronya.

41 Yo no meresch de vos aconseguesca
42 venia tal d'aquest tan gran deshonre,
43 car lo peccat ma deuria confondre,
44 mas Deu beneyt, qui vol yo no peresca,
45 m'a convertit; per ço, bona Senyora,
46 perdo yo-l prenc de tal dama tan lesta.
47 Del vostre nom tots temps fere gran festa:
48 pregau per mi pus sou benefactora.

49 Mare de Deu, qui sou nostra pastora,
50 feu cancellar lo proces et enquesta
51 que fa-l Satan de tota nostra gesta,
52 com vos siau de tots gran protectora.

Note:

1-3. *Vos, en Galant, vergonya teniu poca / abrassant ma exint del bany hon era; / no us valran prechs ni vostra vil manera*: è la donna a cominciare la tenzone in un tono di risentito rimprovero, che la presenta da subito dotata di spontanea vitalità.

5. *Deu serab mi e la Verge Maria*: brachilogia.

7. *delit de mi no pendreu sino morta*: «non avrete piacere da me se non quando sarò morta»; dichiarazione iperbolica, pronunciata a riprova di una natura casta ed irremovibile.

8. *plegau los sons*: «cessate i suoni», cioè “fate cessare la musica”.

12. *e a qui us va de rasta*: il *DCVB* (vol. 9, pp. 157-158), riporta i versi di Carbonell, spiegando l'espressione “anar de rasta” con “anar darrera”, ma con un punto interrogativo. Considerando la scena raffigurata nel quadro, è probabile che l'uomo dica: “a chi vi sta dietro”, “a chi vi insegue”;

13. *com yo sens vos no poria molt viure*: affermazione cortese, che però stride in bocca a un uomo che ha compiuto un gesto villano, lontano dall'etica trobadorica.

14-16. *Aquesta gent, pus son dinats, no volen / altre delit sino scoltar e sonen: / dau ma la ma e vullau un poch riure*: la poesia si trasforma, in questi versi, in teatro, in una *performance* ad uso degli astanti, e i due protagonisti sono gli attori che devono divertire il loro pubblico impegnato in un banchetto, facendoli ridere e ridendo essi stessi, come maschere di un carnevale.

17. *ulls de pega*: «occhi di pece».

20. *Anau vos ne*: si ricordi che l'imperativo è proprio del linguaggio performativo (Weinrich, H. 1979: «l'impératif offre le meilleur accès au problème des rapports qui existent entre le langage et la réalité dans une situation communicative [...] . Ils (i morfemi dell'imperativo) demandent au récepteur qu'il ne se borne justement pas à décoder le texte, mais que, guidé par les injonctions du texte, il passe à l'action, c'est-à-dire qu'il change les données de la situation».

24. *si nom lexau vos del cap sereu cua*: espressione dal sapore proverbiale in bocca alla donna, che può tradursi liberamente con: «se non mi lasciate vi troverete rovinato».

27. *aguaytant vos exint axi banyada*: si veda come è concreto questo lessico, e come il verbo che designa l'azione dell'uomo rappresenti con vividezza il suo gesto repentino, e la sua prontezza nello afferrare la dama appena uscita dal bagno.

32. *goig d'aquest mon no ha molta durança*: fulminea la rinuncia dell'uomo ai piaceri terreni, e la sua conversione a quelli celesti.

34. *tal offensa e tanta*: la collocazione degli aggettivi conferisce enfasi al periodo.

39-40. *anant ab vos aqueixa ma vahina, / volent lexar a mi la sua ronya*: il lessico della dama è qui particolarmente concreto, ai limiti dell'osceno.

11) *Aznar Pardo*⁹⁰

R. 127.2

Di questo autore Riquer parla a proposito di un'altra canzone, la *canzone di San Valentino* che, insieme al nostro testo, rappresenta l'insieme della produzione di un poeta noto con questo nome.

Il cognome di Pardo, scrive appunto Riquer, compare davanti alle due copie di una stessa canzone, quella da lui citata, trasmessa dal canzoniere *Vega-Aguiló*, cosa che ci consente di collocarla nel decennio anteriore al 1420-1430, quando fu compilata tale antologia.

Il poeta potrebbe identificarsi con Aznar Pardo de la Casta, governatore del regno di Valenza, o forse con il figlio di questi, anche lui chiamato Aznar Pardo de la Casta; quest'ultimo si reca in Francia nel 1417 per porsi al servizio di Carlo VI nelle sue guerre con il re d'Inghilterra, ed è presente a Parigi durante le giornate che vedono l'ingresso dei Borgognoni. Su tale fatto egli scrive, nel 1418, una lunga e dettagliata lettera a Alfonso il Magnanimo, degna dei migliori corrispondenti di guerra.

Nella canzone detta di San Valentino (*Leyaltat vol e bon dreg me comanda*, R.127.1), Pardo riprende la vecchia tradizione del giorno di san Valentino, festa degli innamorati, che già due secoli prima aveva suggerito al poeta francese Oton de Granson, morto nel 1397, una ballata; tra l'altro, tale ballata è inclusa, in francese, nel canzoniere *Vega-Aguiló*, e questo induce a pensare che essa fosse nota a Pardo.

La poesia è ricca di temi trobadorici, dall'accordo tra la gioia della natura allietata dal canto degli uccelli e lo stato d'animo del poeta, allietato dall'amore, fino alla lode della dama amata, che sopravanza ogni altra creatura, spingendo l'amante ad esserle fedele sempre, e ad invocare la sua benevolenza.

Enric Bou⁹¹ invece, attribuisce al nostro poeta anche il testo qui preso in esame, oltre alla canzone attribuitagli da Riquer.

L'autore sarebbe, in entrambi i casi, il cavaliere Aznar Pardo de la Casta, noto anche qui come l'autore della lettera ad Alfonso il Magnanimo del 1418.

⁹⁰ Riquer, M. de 1984, vol. II, pp.151-153.

⁹¹ Bou, E. 2000, p. 541.

La nostra tenzone risulta interessante e di godibile lettura non solo per l'alternanza delle voci su cui è basata, ma soprattutto per la semplicità dell'insieme, priva com'è di artifici metrici e retorici, e invece sostenuta da una leggerissima trama di battute e di riprese lessicali e foniche. Il nostro autore, in particolare, sembra essere molto attento proprio agli effetti fonici dei versi: si noti, ad esempio, come la penultima parola in rima di ogni strofa abbia, per così dire, una sottolineatura sonora nella parola dell'ultimo verso che precede la parola in rima (*trobarets:fets; temps:en tre-; vollets:be·s; agreujets:en pus;*), creando così una sorta di rima interna.

Poesia esile dunque, affidata ad una serie di ripetizioni che le conferiscono un andamento piano: il dialogo procede senza impennate verbali, rivelando la sua natura fittizia, del tutto priva della *verve* del parlato.

Il lessico, pur essendo estremamente semplice, manca di vivacità: non si disegna una vicenda, né i due personaggi, l'uomo e la donna, risultano dotati di una benchè minima caratterizzazione.

Sono figurine tradizionali, che ripetono un linguaggio noto, che anzi è qui ridotto consapevolmente a *clichè*.

Eppure, tale semplicità risulta attraente, e sembra rimandare ad una essenzialità di vita e di lingua, ad una sorta di irripetibile coincidenza tra le parole e le cose che le nominano.

Le quattro strofe della tenzone, affidate due all'*amich* e due alla *senyora*, esprimono due volontà opposte, che però non si scontrano mai veramente: uno scontro implicherebbe una caratterizzazione più complessa dei personaggi, che invece non esistono se non nei loro rispettivi atti linguistici, che sono come delle definizioni di loro stessi e dei loro ruoli. La dama è colei che non amerà e non concederà ad alcuno il suo amore; l'uomo è colui che è disposto ad offrirle il suo cuore per sempre, se lei lo vorrà. Stilizzazioni sì, ma la chiarezza del loro non anelare ad altro che a questo, e la docilità del linguaggio che le riveste, donano al testo una sua ragion d'essere non soltanto esteriore.

Edizioni: Ana M. Valero, «La Requesta de amor tençonada del poeta Aznar Pardo», *Miscellanea Barcinonensia*, 41, 1975, pp. 41-47.

Rialc: testo di Ana M. Valero.

Metrica: a7b7a7b7b7c4d7a7c7a4, canzone tenzonata di quattro *coblas unissonants* di dieci versi (Parramon, 108:1). *Mot refranh*: *amar*, ma il testo è alterato e lo schema delle *coblas unissonants* non è rigoroso. La rima d infatti, rimane la stessa solo nelle *coblas* II e IV, dove anzi troviamo anche la medesima parola in rima (*amara*), cambiando, invece, nelle *coblas* I e III, secondo lo schema: *at, ara, or, ara*; ai versi 16 e 19, la rima c è imperfetta (*fets, temps*).

- 1 O Deu, e quin sospirar
- 2 ffa lo meu cor luny de vos!
- 3 car en als no pot pensar
- 4 si no en vostres amors;
- 5 per que us sopley, cors donoss,
- 6 que us recordets
- 7 com vos am e us he [a]mat
- 8 e tots jorns vos vull amar;
- 9 que sens dupte trobarets
- 10 que-m fets penar.

- 11 Amich, vostre congoxar
- 12 m'es greu e molt enugos;
- 13 per que us prech que remeyar
- 14 vullats les vostres dolors,
- 15 que mon cors porffidios
- 16 n'a aytalls fets:
- 17 no ama ne amara
- 18 e diu que no voll amar.
- 19 Donchs, amich, no perdats temps
- 20 en treballar.

- 21 Senyora, mon conortar
- 22 se convertira en plors
- 23 si no-m volets estrenar

24 en breu de bostres amors.
25 Ay las, e tan greu socos
26 me trametets
27 com me diets que·ll vostre cor
28 no ama ne voll amar!
29 Senyora, si vos vollets,
30 be·s pot mudar.

31 Amich, lo porffidiar
32 no us ssera jes profitos,
33 car yo no·m puy acordar
34 amar null hom per amos.
35 Greu m'es de vostres dolors,
36 mas vull pensets
37 que·ll meu cor may amara
38 e diu que no voll amar.
39 Donchs, amich, no us agreujets
40 en pus parllar.

Note:

1. *quin sospirar*: l'espressione ha una accezione enfatica, a un tempo qualitativa e quantitativa. *Quin*: da intendersi nel senso di "quelle sorte" (Jensen, F. 1994, p. 153), per accentuare uno stato d'animo.

4. *si no en vostres amors*: curioso il ricorso al plurale, che diventa una chiara marca sintattica e stilistica dell'autore, che vi ricorre, come vedremo, anche più oltre.

7-8. *com vos am e us he [a]mat / e tots jorns vos vull amar*: periodo scandito da ripetizioni e riprese verbali e sonore, nella cui semplicità strutturale emerge la perentorietà delle intenzioni dell'uomo, che di lì a poco saranno rese vane dalla dama.

14. *les vostres dolors*: continua il ricorso al plurale, individuato come marca stilistica dell'autore.

15. *que mon cors porffidios*: credo che l'aggettivo si riferisca al *fets* del verso seguente, e che andrebbe quindi corretto in *porffidiosos*.

17-18. *No ama ne amara / e diu que no voll amar*: poliptoto; uguali e speculari ai versi 7-8 il tono perentorio e il ricorso alle riprese lessicali, con una insistenza accentuata e allitterante sul verbo *amar*, e la triplice negazione che si contrappone alla precedente triplice affermazione dell'uomo.

24. *de bostres amors*: ancora al plurale; la forma *bostres*, con occlusiva bilabiale iniziale in luogo della fricativa labiodentale *v*, sembra essere un italianismo.

26-27. *me trametets / com me diets que-ll vostre cor*: rima interna e allitterazione.

35. *de vostres dolors*: di nuovo il plurale; la canzone sembra tutta basata su coppie di lemmi aventi senso opposto (*amors / dolors*), e su reciproche sollecitazioni, da parte dei due protagonisti, a mutare il proprio atteggiamento o i propri convincimenti.

37-38. *que-ll meu cor may amara / e diu que no voll amar*: allitterazione e poliptoto.

12) *Lluís de Peguera*

R. 131.1

Poesia gustosa, che si sviluppa come un racconto, nel quale quello che maggiormente risalta è la presenza della ironia, come nel genere della novella.

L'autore si rivolge ad un pubblico con cui condivide una familiarità di ambiente e di orizzonte culturale; la sua posizione sembra quella di un affabulatore che si accinga a raccontare una avventura sapida, con lo scopo di divertire i suoi ascoltatori.

Nulla di più lontano dalla cortesia: la *senyora* che compare al v. 11 si comporta in modo adeguato all'ambiente da cui proviene, e che ci viene descritto con pochi, rapidi tocchi, nei versi iniziali; la sua spregiudicatezza supera di molto la esuberanza di certe pastore, anche se quel che risalta maggiormente è l'aspetto grottesco della vicenda.

Il contegno che ella ha nei riguardi dell'uomo necessita di una spiegazione, anche se solo ironica: il sentimento amoroso che l'uomo le attribuisce ha qui solo la funzione di giustificare la sua condotta, perdendo dunque ogni altro significato.

Anche l'atteggiamento che egli ha nei suoi confronti è condito di ironia, dal momento che il suo temere di non potere più rivedere il *cors grasios* e *gay* della dama si lega ad una scena erotica che sembra sempre sul punto di sfociare nella comicità.

A prevalere sono i corpi ed i loro atti, in una gestualità non allusiva, ma anzi stagliata in primo piano, con effetti dirompenti, appena mitigati dal ricorso ad un lessico metaforico. Degni di interesse gli innesti dialogici e le allocuzioni dirette (vv. 15-18, e vv. 57-59), in una poesia in cui prevalente è la dimensione narrativa e descrittiva.

Edizioni: Francesc Gómez, Rialc 2000. In corso di stampa in microfiches per *Els Cançons catalans medievals*, Fundació La Caixa - Seminari de Filologia i Informàtica, Universitat Autònoma de Barcelona.

Rialc: testo di Gómez

Metrica: a7^b7^a7^a7^b^7b^7c7^c7^b7^, sirventese di tredici *coblas singulares* di nove versi, con una *tornada* di quattro versi inserita prima dell'ultima cobla. (Parramon, 56:1).

- 1 Jo crech sapiau la casa
- 2 dels XXII ascalons
- 3 hon solen jugar d'espasa
- 4 un tort ab corona rasa
- 5 e dos altres companyons.
- 6 Ab sollisites rahons
- 7 alla pervengui tot sol
- 8 per sonar lo flaviol
- 9 e cantar dues cançons.

- 10 La porta trobi uberta
- 11 hi la senyora molt bella
- 12 qui, com a persona certa,
- 13 a mon pler se fonch hoferta,
- 14 prima pel mig en gone
- 15 e dix me: «Quina novella
- 16 es que sou asi, senyor?»
- 17 «Senyora, la vostr'amor»,
- 18 respongui, «asi m'apella».

- 19 No fuy junt a miga sala,
- 20 que li viu desfer los guants
- 21 e, per mostrar mils la gala,
- 22 pres mon vit, si Deus me valla!,
- 23 ffort estret ab dues mans.
- 24 La virtut cresque dos tants
- 25 quant ligui 'lsada la falda,
- 26 trobant la era pus calda

27 que no solia dabans.

28 En hun canto d'una caixa
29 jo li·n meti lo crepo.
30 Jo no dich sie n'Alaxa,
31 car no se si tant abaxa
32 la sua condicio;
33 mes força la pasio
34 la pot aver enguanada,
35 ffinalment anemorada
36 de mi per serto raho.

37 En la pus fonda canal
38 al comensant de la vora
39 mostra que li feya mal
40 aquel diabl'infernal
41 qui del riure d'altri·s plora:
42 «Ay, na lasa, que m'acora!
43 No sentiu que so fadrina?
44 Si no y meteu escupina,
45 morta sere dins hun'ora».

46 Mostra cara piadosa
47 com lo senti dins tenir,
48 de menejar pus †derosa†
49 que de pendre la filosa,
50 ni tallar ni de cosir,
51 hi lansa hun gran sospir
52 ab hun ay de dona prenys,
53 oblidant tots los desdenys
54 per la força revenir.

55 Conegui qu'era vençuda
56 a la fi del sospirar.
57 Anant me dix: «Senyor, ajuda!
58 E no vets que so perduda,
59 e no·m voleu ajudar?»

60 Jo, per fer li lo joch par,
61 abraçant li fiu socorro,
62 mordent la ten fort del morro
63 que la fiu resusitar.

64 Morta per algun espay,
65 si Deus m'ajut!, ma pensi,
66 no cuydant veure pus may
67 lo seu cors grasios, gay,
68 abraçat d'amor ab mi.
69 Mes com lo mariner fi
70 per mal temps muda lo lop,
71 espantada d'aquel grop
72 en la ma pres lo manti.

73 E puja sus la mijana
74 per mils correr la tanpesta,
75 vermella com huna grana
76 car la mar no era plana,
77 ni segura, ni honesta;
78 mes al nesesari presta,
79 lo timo mes ha la banda,
80 sperant la sua tanda
81 de la segona raquesta.

82 Naveguant a hull de vent
83 ffiu ascot'a la cadena,
84 car de la part de ponent
85 senti l'ayre ten ardent
86 que feu tremolar l'antena.
87 Mes la força de la squena
88 percurdia tant lo lom,
89 que venguem de tom en tom
90 ensemps a mostrar carena.

91 Quant se viu al gran perill
92 per la grosa marejada

93 que buydava lo setrill,
94 si·s fos vista en l'espill
95 per morta·s fora jutjada;
96 mas Venus anemorada
97 ffins ara no a fallit:
98 provoca son spirit
99 a la cosa desitjada.

100 E dejus cortines blanques,
101 acabat lo segon toch,
102 sentireu musica d'anques,
103 cascu tenir se les branques
104 per ensendre mils lo foch,
105 ffins a tant que poch a poch
106 la hobra fonch espatxada,
107 que surti de la posada
108 fflacament ab mon stoch.

109 Ella grogua e jo groch
110 ffom axits de la buguada.
111 Diu, pus no la n'e fartada,
112 no·m dara pus almedroch.

113 A mi par que no merescha
114 ella u vage publicant,
115 car qui torna terça grescha
116 no penç que virtut li crescha,
117 car no crex qui va minvant.
118 Germa Vicenç, algun tant
119 me diguau si culpa tinch
120 per no bastar a les sinch
121 en hun'ora sols estant.

Note:

1-2. *Jo crech sapiau la casa dels XXII ascalons*: allocuzione rivolta al pubblico, con cui si sottintende una condivisione di conoscenze e una familiarità con un luogo preciso, ma il riferimento topografico sembra essere solo il pretesto per dare vita ad una scena caricaturale.

4. *un tort ab corona rasa*: «uno storpio con la testa pelata»; è evidente la connotazione demoniaca dell'uomo, volta subito al buffonesco dai versi successivi, con il riferimento ai “compagnoni”.

8. *flaviol*: strumento musicale che produceva un suono simile a quello del flauto, che soleva essere utilizzato principalmente dai pastori o per accompagnare le feste del popolo. Tra i suoi significati, c'è anche quello di “membro virile” (*DCVB V*, p. 902), e l'allusione sessuale non sembra una forzatura, visto il contesto cui ci introdurranno i versi successivi.

10. *la porta trobi uberta*: la porta della locanda è aperta al nuovo visitatore, per indurlo ad entrare e per attirarlo nella sua tentazione. Si veda come, fin qui, prevalgano gli elementi descrittivi.

12. *com a persona certa*: la donna si offre al visitatore con la disinvoltura che si riserva alle persone conosciute. Ella non ci viene introdotta in nessun modo dai versi precedenti, ma compare all'improvviso, spezzando l'andamento descrittivo della canzone con il suo interpellare il visitatore in un modo colloquiale e provocatorio.

14. *gone*: “gonella” ?.

21. *e, per mostrar mils la gala*: «e per dare maggiore mostra di gioia».

22-23: *pres mon vit, si Deus me valla, / ffort estret ab dues mans*: immagine di una evidenza quasi cruda ed espressionistica, con esito caricaturale.

28-29. *En hun canto d'una caxa / jo li-n meti lo crepo*: il lessico è duro e quasi provocatorio.

30-32: *Jo no dich sie n' Alaxa, / car no se si tant abaxa / la sua condicio*: preterizione; naturalmente, non sappiamo chi sia questa signora chiamata *Alaxa*. L'uomo dichiara di non rivelare l'identità della donna, perché non sa se questo possa nuocere alla sua reputazione, ma in realtà ne dice il nome, con un atto di incoerenza verbale che suscita il sorriso del lettore. D'altro canto, in un testo così poco rigoroso sul piano della ortodossia tematica e figurativa, è bene non tentare di rinvenire una coerenza che non sia quella della esilarante messa in scena di un rapporto sessuale condito, come vedremo, di immaginose metafore.

33-36: *mes força la pasio / la pot aver enguanada, / ffinalment anemorada de mi per sarta raho*: solo una accesa passione può avere indotto la donna al suo comportamento spregiudicato; ella, pensa l'uomo non senza qualche ironia, deve essersi innamorata di lui profondamente e senza alcuna vergogna.

37-38: *En la pus fonda canal / al comensant de la vora*: «nel più profondo canale, all'ingresso». L'uomo ricorre ad un linguaggio figurato, in particolare attingendo ad immagini marine e nautiche; “vora” si ricollega al latino *os-oris*, termine indoeuropeo indicante la “bocca”. “Vora” ha poi assunto il significato di “punto estremo di una cosa”, “bordo”, “margine”, “litorale” (*DCVB X*, p. 881, e *DECLC*, vol pp. 393-395), ma nel nostro testo esso indica chiaramente l'organo sessuale femminile.

40. *aquel diabl'inferral*: allusione al membro virile.

42-43: *Ay, na lasa, que m'acora! / No senti que so fadrina?*: «Povera me, che mi uccide! Non sentite che sono una fanciulla?»; stentiamo a riconoscere, in queste proteste candide, la donna volitiva dei versi precedenti.

44-45. *Si no y meteu escupina, morta sere dins hun'ora*: «se non ci mettete la saliva, sarò morta nel giro di un'ora».

46-50: *Mostra cara piadosa / com lo senti dins tenir, / de menejar pus†derosa† / que de pendre la filosa / ni tallar ni de cosir*: la donna sembra più desiderosa di “menejar”, di destreggiarsi abilmente in quella situazione, che di dedicarsi ai lavori del taglio e del cucito; qui il poeta ci strappa un sorriso ammiccante.

62-63. *mordent la ten fort del morro / que la fiu resusitar*: «mordendole tanto forte il labbro che le feci riprendere i sensi».

66-68: *no cuydant veure pus may / lo seu cors grasios, gay, / abraçat d'amor ab mi*: il poeta ricorre ad un lessico cortese, rifunzionalizzato al servizio di una situazione scabrosa e grottesca ad un tempo.

69-72. *Mes com lo mariner fi / per mal temps muda lo lop, / espantada d'aquel grop / en la ma pres lo manti*: «ma come il bravo marinaio, per il cattivo tempo muta la vela, spaventata da quella tempesta nella mano prese il manico».

73-81. *E puja sus la mijana / per mils correr la tanpesta, / vermella com huna grana / car la mar no era plana, / ni segura, ni honesta; / mes al nesesari presta, / lo timo mes ha la banda, / sperant la sua tanda / de la segona raquesta*: «E salì sull'albero per meglio affrontare la tempesta, rossa come una coccinella, perché il mare non era calmo, né sicuro, né affidabile; ma al necessario pronta, il timone più girato da un fianco, aspettando il suo turno per la seconda richiesta». *Lo timo mes ha la banda*: “tirar el timó a la banda” corrisponde a “far girare il timone da un lato all'altro della nave” (DCVB, II, p. 261). Il verso quindi significa: “il timone ha più saldo il fianco (della nave)” ma, fuor di metafora, indica il possesso dell'uomo del corpo della donna.

82-83: *Naveguant a hull de vent / ffiu ascot'a la cadena*: «navigando sotto la guida del vento, feci la corda alla catena»; ancora la metafora nautica. Si ricordi come questo tipo di metafora fosse utilizzata dagli scrittori e dai poeti sin dall'Antichità, e come essa fosse ampiamente presente anche in epoca medievale (Curtius, E. R. 1948, pp. 147-150). Tuttavia, se l'immagine della nave e del governo delle onde era utilizzata, per lo più, a significare il lavoro letterario e le difficoltà ad esso connesse, soprattutto al cominciare di un'opera, qui si assiste ad un abbassamento della dignità di tale metafora, e ad un suo utilizzo osceno: come un bravo marinaio sfida i venti contrari dominando la tempesta, tentando di tenere saldo possesso della nave, così il nostro personaggio tiene in suo possesso la donna, stringendola e guidandone abilmente i movimenti.

89-90: *que venguem de tom en tom / ensemps a mostrar carena*: l'espressione “mostrar carena” indica “posar-se les embarcacions tombades de costat, en haver-les d'adobar per l'obra viva”, (DCVB II, p. 1032); evidentemente, qui si allude al raggiungimento del piacere di entrambi, conseguente all'atto sessuale.

91-93. *Quant se viu al gran perill / per la grossa marejada / que buydava lo setrill*: «Quando si vide in gran pericolo per la grossa mareggiata che rovesciava il recipiente».

100-106. *E dejus cortines blanques, / acabat lo segon toch, / sentireu musica d'anques, / cascu tenir se les branques / per ensendre mils lo foch, / ffins a tant que poch a poch / la hobra fonch espatxada*: «E sotto cortine bianche, ultimato il secondo tocco, si sentiva musica d'anche, ciascuno tenendosi avvinghiato per accendere di più il fuoco, fino a che, a poco a poco, l'opera fu compiuta». Il poeta tenta di riprodurre, attraverso il ricorso a parole in rima morbide e musicali, la voluttuosa sintonia raggiunta dai due amanti.

107-108: *que surti de la posada / flacament ab mon stoich*: «che uscì dal suo posto fiaccamente con il mio tocco», da maestro, aggiungeremo noi.

109-110. *Ella grogua e jo groch / ffom axits de la buguada*: «Lei gialla ed io giallo uscimmo dal nostro incontro»; “buguada” compare in Ausiàs March, *Lo viscahi qui troba 'n Alemany* (R. 94.49), vv. 24-25: «Mos ulls d'açò han feta la bugada / e tot los senys s'i són volguts mesclar», in riferimento agli occhi dell'amante, che “hanno fatto il bucato”, cioè hanno fatto filtrare fino al cuore l'immagine penetrante della dama, come nella operazione del bucato si lasciava filtrare una sostanza detergente attraverso i tessuti (Di Girolamo, C. 1998, p. 372). Qui invece, il riferimento al bucato si ricollega al verso precedente, laddove il poeta dice che entrambi gli amanti erano, alla fine del loro incontro sessuale, estenuati al punto da essere diventati gialli, proprio come dei panni che siano stati strapazzati dal lavaggio, e non abbiano un pochino mandato.

111-112. *Diu, pus no la n'e fartada, / no-m dara pus almedroch*: «Dio, poiché non è stata saziata, non mi darà più salsa».

115. *car qui torna terça grescha*: «chi arriva alla terza partita»; la “grescha” era un gioco d'azzardo; il termine ha però anche un senso osceno nel componimento conclusivo del *Procés de les olives*: Baltasar Portell, *Tenint molt offeses les mies orelles*, R. 136.1, vv. 161-162: «Al joch de la gresca no cessen rebatre, / pero en la riffa conexen mes guany». “Grescha” ha poi assunto anche il significato di “zuffa”, “rissa” (*DECLC* IV, pp. 643-644): nel nostro testo, comunque, è evidente il riferimento all'atto sessuale.

120-121. *per no bastar a les sinch / en hun'ora sols estant*: «per non essere arrivato a cinque»; l'uomo chiude in modo ironico, rivolgendosi ad un suo sodale e coinvolgendolo nella sua vanteria sessuale, appena attenuata da quel riferimento numerico, che egli non è riuscito a raggiungere, e che probabilmente era proverbialmente inteso come cifra di una prestazione sessuale notevole.

13) *Francesc de la Via*⁹²

R. 192.

Francesc de la Via

Sots-veguer di Girona, è attestato tra il 1403 e il 1423; il suo poema, il *Procés* (R. 192.2, 192.2a, 192.2b), è datato all'aprile del 1406, e la sua operetta, *A bella Venus* (R. 192.1, 192.1a, 192.1b, 192.1c, 192.1d, 192.1e, 192.1f, 192.1g, 192.1h), da cui sono tratti i versi della danza e della tenzone riportati qui sotto, è situata tra il 1415 e il 1425.

A parte una *cobla* illeggibile, conserviamo due poesie di questo poeta: una di queste (*No fonc donat tal joy en tot lo setgle*, R. 192.5), anch'essa presente qui di seguito, celebra l'amore offerto al poeta da una dama, della quale sono descritte le bellezze, e in cui non mancano delle strofe con dettagli di cruda sensualità, con una *tornada* oscena, che ben si accorda alla licenziosità della poesia.

Malgrado ciò, lo stile si conserva solenne, e la prima strofa ricorda il ritmo e i toni di Arnaut Daniel: così, l'apparente oscenità della *tornada*, proprio perché intonata all'insieme, contribuisce a sottolineare l'umorismo e la sfrontatezza della situazione.

Del resto, tutta la produzione poetica di Francesc de la Via appare improntata a un tono scanzonato, pervasa da una gioia di vivere, unita ad una maliziosa, anche se solo apparente, immoralità.

L'altra canzone conservata (*Si com l'enfant quant aprent de perlar*, R. 192.6), risulta influenzata dallo stile denso di metafore e di similitudini proprio di Ausiàs March, poeta molto più giovane di lui, di cui dovette subire l'influenza: in essa il poeta sviluppa il tema della timidezza indotta dal potere di soggezione della dama amata, collocandosi nella scia della tradizione post-trobadorica dei secoli XIV e XV.

A bella Venus è un'operetta che comincia con una lettera in prosa, piena di reminiscenze ovidiane, in particolare dalle *Heroides*; il titolo è attribuito in età moderna, ma compare nell'*endreça* dell'epistola, il cui testo è attribuito a Paride, il quale però, all'interno della stessa lettera, è indicato come persona diversa dal firmatario.

Anche la dea Venere, citata come colei a cui è rivolta l'epistola nell'epilogo, è però dichiarata persona distinta dalla destinataria all'interno della lettera.

Seguono 336 versi in *novas rimades*, intercalati da inserti lirici in

⁹² Riquer, M. de vol. II, pp. 274-289.

metri più estesi: l'autore vi narra del suo amore per una cugina, che sembra essere allusa dietro il *senhal A bella Venus*, mentre il nostro poeta potrebbe celarsi sotto lo pseudonimo di *Paris*; questo spiegherebbe l'ambiguità della lettera in prosa.

Nei versi l'autore include una tenzone, presentata come trasmessagli dalla sua dama: in essa si discute del giudizio da dare ad un amante che abbia due amiche, e si conclude con la sentenza finale del poeta.

Dell'operetta in questione sono qui riportati i versi 138-159, e i versi 252-273; questi ultimi sono quelli che includono la tenzone.

A bella Venus possiede una evidente eleganza, e i frammenti lirici che vi sono inseriti sono di indubbio valore, e potrebbero far parte della produzione poetica che, di questo autore, non ci è pervenuta.

L'opera più ambiziosa del nostro autore è il *Procés*: si tratta di un poema di cui egli stesso è protagonista, perché chiamato a esprimere il suo giudizio su una contesa sorta tra una dama, nominata con l'espressione *Senyora de Valor*, e un tale Bertran Tudela, segretario del re Martino e noto prosatore; l'uomo era accusato di avere rubato un guanto alla dama, e di averla offesa in una poesia.

Numerose sono le citazioni di trovatori e poeti catalani, addotte come prove legali, a sostegno dell'uno o dell'altro contendente, mentre i personaggi sono chiamati ad animare la composizione, con i loro riferimenti a persone reali di Girona.

L'opera più caratteristica di Francesc de la Via è, senza dubbio, il *Libre de fra Bernat (Lay quant los gats van en amor R. 192.3)*, nel metro narrativo della *codolada*⁹³, che può inserirsi nella tradizione dei *fabliaux* e dei *débats du clerc et du chevalier*: la situazione descritta è scabrosa, ma dominata da una sapiente grazia narrativa.

La monaca protagonista, impudica e beffeggiatrice, mette in ridicolo i suoi tre pretendenti, mentre il nostro autore non trova sconveniente figurare all'interno della sua stessa opera con il suo nome proprio, mostrandosi spregiudicato al pari dei suoi personaggi.

⁹³ Di Girolamo, C. 2003, p. 19.

R. 192.1e

Edizioni: Arseni Pacheco, Francesc de la Via, *Obres*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, p. 295.

Rialc: testo di Pacheco

Metrica: B7'B7' a7^a7^b7'b7', danza tenzonata con un ritornello di due strofe e cinque *coblas singulars* di quattro versi (Parramon, 36:6).

- 138 «De res no he carestia
139 sino de vezer m'aymia.
- 140 Jur vos [per] San Johan Babtista
141 be m'es cara vostra vista,
142 e, si morir ne sabia,
143 vezer vos iray tot dia.
- 144 Senyor dols e gracios,
145 major dezir n'ay que vos.
146 Sabiatz, si fer o podia,
147 ja de vos no-m partiria.
- 148 Vos, bela, us xufas de mi
149 la vespra de sant Marti,
150 que-m dixes una falcia:
151 que-l marit ab vos iria.
- 152 Senyor, no ych vulatz tornar
153 que-l marit me fets reptar,
154 qui-m diu ab gran felonia:
155 “Que ych fa 'N Francesch de la Via?”
- 156 A, Bela Venus ses par!
157 Nostra Senyor vul pregar

158 que mala febra l'aucia
159 qui de nos ha jelozia».

Note:

138. *De res no he carestia*: “carestia” è parola ricca di implicazioni simboliche, letterarie e spirituali ad un tempo. Si ricordi, ad esempio, il gioco di rimandi costruito intorno a questo termine tra i poeti Bernart de Ventadorn, Raimbaut d’Aurenga e Chrétien de Troyes (Di Girolamo, C. 1989, pp. 123-141).

140-141. *Jur vos per San Johan Baptista / be m’es cara vostra vista*: il componimento ha un evidente tono popolareggiante, tipico di questo genere; l’uomo giura su San Giovanni Battista di avere cara la vista della donna, affidando ad una formula stereotipa la dichiarazione della certezza dei suoi sentimenti per lei.

142-143: *e, si morir ne sabia, / vezer vos iray tot dia*: dichiarazione enfatica.

145. *major dezir n’ay que vos*: il desiderio della dama è più forte, come ella stessa dichiara, di quello dell’uomo.

151. *que-l marit ab vos iria*: la poesia è intessuta di figure stereotipe, come questa del marito della dama; tuttavia, il fatto di essere in presenza del dialogo rifunzionalizza queste stesse figure della lirica cortese, e le inserisce in una dimensione più vivace, non lontana dalla commedia.

155. “*Que ych fa ’N Francesch de la Via?*”: «Che ci fa qui il signor Francesch de la Via?»; davvero esilarante questa incursione del poeta che interviene, con il suo nome proprio, come personaggio della poesia. L’inserzione di dati referenziali, che comporta anche l’impiego di un lessico colloquiale, è un elemento che sembrerebbe contraddire l’immagine di una poesia medievale stereotipa e convenzionale: in realtà, qui ci troviamo ai confini della lirica, in un luogo prossimo al teatro, e il poeta sembra voler affermare, con la sua presenza, non l’autenticità della sua esperienza ma, semmai, il carattere di esibita finzione e di scoperto gioco che ha assunto la composizione poetica. Si noti, peraltro, la presenza di ych pleonastico, che sembra provenire da una “grammatica del parlato”, ricca di questi elementi ridondanti (Serianni, L. 2006, pp. 5-6).

159. *qui de nos ha jelozia*: allusione al motivo topico della gelosia, che ostacola la serenità dei due amanti e anzi la rende impossibile.

R. 192.1h

a10'b10b10a10'b10b10a10'b10b10a10'b10a10'b10b10a10'b10b10a10'b10b10a10'b10a10'b10a10',
una *cobla* di 22 versi, classificata da Parramon come *debat* (termine che compare al
verso 272), ma che contiene anche alcuni spunti narrativi. (Parramon, 181:1)

252 «Mon bon amic, sabiatz que l'altre dia
253 auzi perlar una dona d'onor
254 si cruzelmen contra son amador
255 flastoman lo ab mot gran felonia
256 e maldizen, menan mortal ramor:
257 “Vejatz, si us play, amatz lo, lo traydor,
258 eu leyalmen ez el mi ab falcia”.
259 Quand l'en auzi cridar ab tal furor,
260 demande li: “Senyora del valor,
261 que us ha fayt cel per qui us donatz tal ira,
262 qu'ab tal rigor mudau vostra color?
263 Leg lo reptatz e lexatz sa paria”.
264 Cela respon: “Be es fort ma dolor
265 quand me recort que fes ten gran folor
266 d'amar cel que-s troba d'altr'aymia.
267 A vos reclam, qu'etz deessa d'amor,
268 qu'ab vostr'ayman me partesca de lor
269 quar a mon grat jamay pus l'amaria”.
270 Joy dels amans, sus portatz la flor,
271 mos cars senyors, En Francesch de la Via,
272 d'aycest debat nos triatz lo milor;
273 gaug ses tristor per vos declarat sia».

Note:

252. *Mon bon amic, sabiatz que l'altre dia*: interessante osservare come si crei un movimento prospettico e temporale molto interessante e vario; c'è un soggetto che dice 'io' che racconta una scena a cui ha assistito. Tale scena alterna la descrizione alle battute ascoltate, riportate in forma diretta, ottenendo di accentuare l'effetto di mimesi della realtà; *l'altre dia*: indicazione temporale generica e convenzionale.

253. *auzi perlar*: la disposizione è quella del racconto di un episodio, di cui il soggetto parlante dice di essere stato il testimone.

255. *flastoman*: il verbo ha il significato forte di "maledire".

256. *maldizen, menan mortal ramor*: allitterazione della *m*, mentre il sostantivo *ramor* produce l'effetto di una ripetizione solo leggermente variata del medesimo suono.

257. *Vejatz, si us play, amatz lo, lo traydor*: sono ora riportate le battute pronunciate dalla donna, con l'effetto di creare una scenetta realistica e vivace.

258. *eu leyalmen ez el mi ab falcia*: forte la contrapposizione tra i due termini del discorso, l'io della donna e l'egli dell'amante, sottolineata da una progressione scandita in modo incalzante.

259. *l'en auzi cridar*: ritorna la stessa clausola narrativa del v. 253, solo variata nel verbo.

260. *demande li*: verbo che introduce le battute dell'uomo, riportate in forma diretta. La commistione dei vari livelli e procedimenti discorsivi produce una notevole diversificazione del tessuto testuale. Si noti la posposizione del pronome al verbo.

263. *reptatz*: "accusato".

264. *Cela respon*: omogeneità dei mezzi espressivi utilizzati, che procedono in modo simmetrico e danno compattezza al testo, pur nella sua varietà.

265. *quand me recort que fes ten gran folor*: proposizione temporale e verbo al passato remoto (siamo nel *mondo narrato*).

271. *En Francesch de la Via*: indicazione del nome dell'autore, come nel testo precedente. Prosegue il gioco, che coinvolge il nostro poeta, qui nelle vesti di giudice della vicenda raccontata.

14) R. 192.5

Il testo è di tipo narrativo: la vicenda è offerta ad un ideale pubblico di ascoltatori e di lettori, a cui sono rivolti gli ammiccamenti dell'autore, che descrive una situazione destinata a diventare via via più esilarante; le scene si susseguono in rapida successione, con una notevole padronanza della tecnica narrativa, e un gusto per la pittura degli ambienti e dei personaggi prossimo, oramai, al genere della novella.

Edizione: Arseni Pacheco, Francesc de la Via, *Obres*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997.

Rialc: testo di A. Pacheco

Metrica: a10'b10'c10'd10'e10'f10'g10'h10', canzone di sette *cobles capcaudadas* di otto versi, e una *tornada* di quattro (lo schema della *tornada* è: h10'i10i10h10'). Nella prima *cobla*, la rima a è *estrampa*, come pure *estrampas* sono le rime b-g. Solo l'ultima rima di ogni stanza ritorna in quella del primo verso della stanza successiva, come vuole il procedimento delle *coblas capcaudadas*. Nella *tornada*, oltre alla rima dell'ultima stanza, compare una rima nuova. (Parramon, 263:37).

1 No fonc donat tal joy en tot lo setgle,
2 ne u sera may tant valent ne tan noble,
3 com feu a mi una gentil senyora
4 lo jorn que-m tench en secret dins sa cambra;
5 e gens no dich aço per fer gaubança,
6 ans ho fas be perque muyran d'enveya
7 falç lausangers, que Deu vulla confondre,
8 que 'n tots mos fayts m'an volgut tostemps noure.

9 James falcho no vench tan prest al loure
10 quant li criden cassadors ab llur ciscle,
11 com eu quant vi son cors alt en la torra
12 e-m feu simbell d'un'alcandora linda.
13 E aço fonch la nit de sincogesma;
14 dins son palau entri, sella gornada,

15 ab pas secret per una falça porta,
16 e de color fuy pus vermell que porpra.

17 Quant viu son cors sots un docer de porpre
18 e sos cabells flamajants com stella,
19 e-ls pits pus blanchs que neu e flor de liri,
20 fuy sbahit e quaix fora d'arbitre.
21 E quant fuy prop de sa gentill persona,
22 mes odorant c'ambre ne violeta,
23 sobre mon coll me possa sos braç destre
24 e va-m bessar de vegades ben trenta.

25 En aquell punt fonch me sanch trop calenta
26 e mos polsos comensaren ha batre;
27 ladonchs se moch la virtut spulsiva
28 e ma carn cresch tornan dura com pedra.
29 De volentat lo cor me tremolava
30 tot enaxi com fa fulla en arbre,
31 ab bascha fort, no pensant beura l'ora
32 que 'b son gay cors posques cella nit jaure.

33 Del mortiment cuydi en terra caure,
34 mes ella-m va dins una cambra metre
35 ab lit real e peraments de seda,
36 qu'emperradriu no pens l'aja ten bella.
37 Ladonchs possa d'aur la bella despulla,
38 e-l seu gay cors romas ab alcandora,
39 ben perfumat, e tot'algiliada,
40 o volch prop leys que dormis a l'espona.

41 E no us pensets pas duras longa 'stona.
42 Per mig del cors li mis un gran palm d'asta,
43 trencant los tells de sa virginal claustra,
44 e leys dix: «Ay, ay, ay, qu'ara suy morta;
45 que-l cor me fall, e l'arma-m desempara».
46 E dins mon queix me mes un troç de lengua,
47 girant los hulls ab gracios donari,

48 si qu'eu pensi fos finida sa vida.

49 E cuydats vos qu'ella fos sbahida
 50 cuant senti·ls colps de les puntes ferides?
 51 No us ho pensets, ans comença rebatre
 52 los colps amunt en manera sollemna.
 53 Es a pauchs trets leys dona aygue 'Il ferre,
 54 e mon falcho ladonchs rasse la gorga
 55 ab tal plaer que no·s pot entendre
 56 ne amostrar, sino 'b spariença.

57 Joya d'un rey e flor d'auta semença,
 58 desir hay gran qu'ebduy fassam crispells,
 59 mas tan m'avets scolats mos sitrells
 60 que d'oli pur ja no us puix far valença.

Note:

1. *No fonch donat joy en tot lo segle*: dichiarazione enfatica e topica, in base alla quale la gioia del poeta, provocata da amore, non è eguagliabile a nessun'altra, passata e futura, superandole tutte. Il verso potrebbe rientrare nella cosiddetta "topica del sopravanzamento" (Curtius, E. R. 1948, pp. 182-186), ma, nel nostro testo, conta più sottolineare il riuso, subito reso esplicito dal poeta, di una tradizione già collaudata, ma ora posta al servizio di una situazione niente affatto tipica.

4. *lo jorn que·m tench en secret dins sa cambra*: il verso ha una chiara impostazione arnaldiana, in particolare per il ricorso alla parola in rima *cambra*, la ben nota parola-rima della sestina di Arnaut Daniel (*Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, P.-C. 29.14). La *cambra* del resto, riecheggia nei testi dei trovatori come luogo anelato o temuto, quello, comunque, a cui si lega la realizzazione del loro desiderio amoroso.

5. *e ges no dich aço per fer gaubança*: si ricordi che, presso i trovatori, vantarsi dei propri successi amorosi era considerato un comportamento villano; solo il genere del *gap* prevedeva la spavalda esibizione dei propri successi, ma si trattava di un registro periferico rispetto a quello della canzone cortese, caratterizzato da un tono giocoso e osceno, e comunque destinato ad una cerchia ristretta di *companhos*, di sodali capaci di condividere e di provare gusto per la vanteria sessuale.

7. *falç lausangers*: «falsi maldicenti»; altro ricorso a una delle figure più topiche della canzone cortese, quella degli invidiosi suscitatori di calunnie ai danni dei due amanti. Il nostro poeta sembra procedere ad una ripresa puntuale dei più noti *topoi* del-

la *canço*, ma la presenza di un lessico altamente formalizzato mira a rendere ancora più stridente e di effetto il suo imminente rovesciamento parodico ed osceno.

9-10. *James falcho no vench tan prest al loure / quant li criden cassadors ab llur cisclé*: il paragone è significativo perché, ancora una volta, il nostro poeta si serve di un lessico elevato, che ricorda quello di Ausiàs March; si noti, d'altra parte, che *sisclé* è parola-rima nella più nota poesia di un trovatore "difficile" come Raimbaut d'Aurenga (*Ar resplan la flors inversa*, P.-C. 389.16).

12. *e-m feu simbell d'un'alcandora linda*: la veste candida della dama diventa un richiamo e un segnale per l'uomo, che da quella è attratto come il falco dall'esca del cibo.

13. *E aço fonch la nit de sincogesma*: «E questo avvenne la notte della Quaresima»; si tratta di un riferimento topico, che collega un evento particolare ad una data significativa (Compagna, Anna M. 2004, p. 51, nota 4). D'altra parte, si accentua in questi versi un'atmosfera fiabesca, cui contribuiscono anche gli accenni alla torre e al palazzo, luoghi favolosi in cui, per solito, vive una principessa.

15-16. *ab pas secret per una falça porta, / e de color fuy pus vermell que porpora*: il passo felpato e la segretezza si addicono a questo scenario incantato; anche la *falça porta*, l'entrata clandestina, è un dettaglio fiabesco, suggerendo l'immagine di una porta che, come nelle favole, si materializza improvvisamente laddove prima sembrava esserci soltanto un muro; da segnalare la *brevitas* del verso 16, senza dubbio frutto di consumata abilità letteraria.

17-19. *Quant viu son cors sots un docer de porpre / e sos cabells flamaajants com stella, / e-ls pits pus blancs que neu e flor de liri*: la *descriptio* della dama segue i canoni di una bellezza angelicata, in netto contrasto con la situazione di cui è protagonista.

20. *fuy sbahit*: il termine *esbahitz* è frequente nei trovatori, a indicare per lo più, come nel nostro testo, l'esaltante senso di smarrimento provocato dalla vista della dama, o la gioia conturbante che da lei emana in ogni circostanza.

23-24. *sobre mon coll me possa sos braç destre / e va-m bessar de vegades ben trenta*: scena rapida e di inaspettata concretezza; il dettaglio del braccio destro della dama che si posa con familiarità sul collo dell'uomo suona pedante e perciò stesso ironico, come anche l'indicazione del numero dei baci che ella gli offre, iperbolica e allusiva ad una quantità spropositata. Il trapasso da un testo convenzionale ad uno che, d'improvviso, presenta tratti stravaganti (Varvaro, A. 1975, pp. 192-214), determina uno scarto formale e contenutistico tale che sembra di trovarsi di fronte ad un'altra poesia, di un altro autore. In realtà, il nostro poeta abilmente si destreggia tra registri differenti, secondo una *gradatio* dal sublime all'osceno ben meditata, ma non per questo meno sorprendente.

25-28. *En aquell punt fonch me sanch trop calenta / e mos polsos comensaren ha batre; / ladonchs se moch la virtut espulsiva / e ma carn cresch tornan dura com pedra*: «In quel momento il mio sangue divenne molto caldo e i miei polsi cominciarono a pulsare; allora si mosse la virtù espulsiva e la mia carne crebbe diventando dura come pietra». Il poeta descrive il suo stato di eccitazione in termini fisiologici, come se stesse registrando i sintomi di una esperienza non carnale, ma mistica: in tal modo, egli la riveste di un linguaggio colto, ottenendo però una coloritura comica.

29-30. *De volentat lo cor me tremolava / tot enaxi com fa fulla en arbre*: similitudine efficace; l'esperienza amorosa, al pari di quella mistica, provoca uno smarrimento del corpo e della volontà, entrambi preda del desiderio dell'oggetto amato.

31. *ab bascha fort, no pensant beura l'ora*: «con molta ansia, non vedendo l'ora»; il secondo emistichio del verso presenta una sintassi ellittica, ma facilmente intelligibile.

33. *Del mortiment cuydi en terra caure / ma ella-m va dins una cambra metre*: allo sperdimento dell'uomo la donna reagisce con una prontezza che ricorda quella di "n'Agnes" e "n'Ermessen", le due dame protagoniste della poesia di Guglielmo IX *Farai un vers, pos mi sonelh* (P.-C 183.12); di una delle due leggiamo, infatti, ai versi 37-38: «La una-m pres sotz son mantel / et mes m'en sa cambra, el fornèl». Solo lo scenario è diverso, ché all'ambiente rustico della canzone di Guglielmo si sostituisce un ambiente elegante e regale.

40. *que dormis a l'espona*: «che dormissi sulla sponda del letto».

41. *E no us pensets pas duras longa 'stona*: «E non pensate che durò molto»; il protagonista si rivolge compiaciuto al suo pubblico.

42. *per mig del cors li mis un gran palm d'asta*: metafora militare, abbastanza esplicita; ricordiamo lo stesso momento descritto da Lluís de Peguera (vedi sopra), vv. 28-29: «En hun canto d'una caixa / jo li-n meti lo crepo»; Francesc de la Via sceglie un lessico più enfatico, di grande forza visiva, in ciò opponendosi alla spoglia ruvidezza verbale di Peguera.

43. *Trencant los tells de sa virginal claustra*: «squarciando i teli del suo chiostro virginal»; prosegue il ricorso ad un lessico solenne, da cui scaturisce l'effetto comico. Si ricordi che *tel* corrisponde anche a "imene", mentre *claustra* significa anche "utero". Naturalmente, il senso del verso risulta chiaro.

44. *e leys dix*: «Ay, ay, ay, qu'ara suy morta»: l'esclamazione della donna è introdotta dal *verbum dicendi*, poiché si tratta di un testo in cui gli elementi descrittivi e narrativi prevalgono su quelli più propriamente dialogici. Anche la *senyora* della poesia di Peguera si lamentava dell'irruenza dell'amante ai versi 42-43: «Ay, na lasa, que m'acora! / No sentiue que so fadrina?» e, anche più oltre, ai versi 57-59: «Senyor, ajuda! E no vets que so perduda, / e no-m voleu ajudar?».

46. *E dins mon queix me mes un troç de lengua*: «E nella bocca mi infilò un pezzo di lingua»; la scena descritta ha accenti fortemente realistici, tanto che le due figure si disegnano sotto i nostri occhi senza pudore, e anzi con un esibizionismo compiaciuto.

47-48. *girant los hulls ab gracios donari / si qu'eu pensi fos finida sa vida*: «girando gli occhi con fare grazioso»; la donna sembra perdere i sensi, inducendo l'uomo a pensare che sia morta! Si veda, ancora una volta, Lluís de Peguera, vv. 64-68: «Morta per algun espay, / si Deus m'ajut!, ma pensi, / no cuydant veure pus may / lo seu cors grasios, gay, / abraçat d'amor ab mi».

49-50. *E cuydats vos qu'ella fos sbahida / quant senti-ls colps de les puntas ferides?*: l'uomo è come un soldato che ferisca il nemico con la sua arma. Traduco liberamente: «E voi pensate che ella restasse smarrita quando senti i colpi della punta che feriva?»; l'interrogativa ha una funzione ironica, evidenziando il carattere allocutivo e comunicativo di questa poesia.

51. *No us ho pensets*: smentita in forma di allocuzione diretta. Sembra che il poeta

abbia di fronte un pubblico di uditori; in realtà, se è vero che questi appelli diretti fanno parte della *fictio* poetica, è altresì vero che siamo lontani, con questo testo, da una visione della poesia intesa come luogo deputato alla esplorazione solitaria di risonanze solo interiori, e siamo invece più vicini all'ambito del teatro e della commedia.

53. *Es a pauchs trets leys dona aygue 'll ferre*: «E con pochi tocchi lei donò acqua al ferro». Il ricorso ad un lessico metaforico procede: colui che è ferito di spada, la bagna del proprio sangue. Il nostro poeta non suona, finora, mai volgare, e questo verso è dotato di una sua interna musicalità.

54. *e mon falcho ladonchs rasse la gorga*: altra immagine metaforica, questa volta attinta, come ai versi 9-10, dalla caccia; una traduzione libera, ed anche ironica, potrebbe essere questa: «e il mio falcone allora cantò». Verso squillante e sonoro.

55-56. *ab tal plaer que no-s pot entendre / ne amostrar, sino 'b spariença*: dichiarazione topica (cfr. il “topos dell'inesprimibile”, Curtius, E. R. 1948, pp. 180-187), da non intendersi come una rivendicazione dell'autenticità del racconto oggetto della poesia.

58. *desir hay gran qu'ebduy fassam crispells*: «ho gran desiderio che entrambi facciamo crespelle»; la poesia si chiude con una *tornada* chiaramente oscena.

57. *Joya d'un rey e flor d'auta semença*: chiaramente ironici questi appellativi rivolti alla dama, come risulta evidente dai versi seguenti; sembra che il poeta conosca le corde del comico, e si serva perciò di un linguaggio enfatico e convenzionale per meglio far risaltare il suo rovesciamento osceno.

59. *mas tan m'avets scolat mos sitrell*: lo stesso motivo in Peguera, vv. 111-112: «Diu, pus no la n'e fartada, / no-m dara pus almedroch». Al verso 93 compare anche il nostro *sitrell*, nella forma *setrill*: anche qui il termine, che corrisponde a “recipiente”, indica l'organo sessuale maschile, e lo sperma che esso contiene.

15) Joan Berenguer de Masdovelles⁹⁴

R. 103.8

Autore di un numero rilevante di componimenti poetici, databili tra il 1438 e il 1467; sembra che la sua vena poetica sia inesauribile, rivolgendosi in pari tempo a fatti di minuta aneddotta, e ad avvenimenti storici di più ampia portata. Egli è comunque, soprattutto, un poeta amoroso: la sua produzione copre l'intera gamma delle espressioni che questo sentimento può ispirare, dalla lode della dama amata, alla speranza di vedere realizzato il suo desiderio, dalla preghiera, al lamento, culminando in un disinganno che produce, letterariamente, i *comiats* e i *maldits*.

Malgrado il tono convenzionale e l'apparente monotonia della sua opera, essa reca pur sempre la cifra espressiva del suo autore, il quale la ricopia in un manoscritto autografo, che ci è stato conservato, attribuendole anche un ordine cronologico

Ciò che costituisce il nostro interesse è, appunto, proprio il carattere di ciclo che le poesie di questo autore assumono, in virtù del loro ordine di successione: alcune di esse, infatti, delineano una vicenda sentimentale non priva di dettagli aneddotici, che segue un percorso autentico pur se consueto. Sappiamo che è ben raro il rispecchiamento della poesia medievale nella esistenza di chi la compone: il grado di distanza e di letterarietà di questa produzione è, di solito, elevato, e la verità, di conseguenza, non è contemplata.

Certo, le esperienze individuali ne costituiscono lo sfondo, che si ricollega al sentire peculiare di questo o di quel poeta, talora balenando come in filigrana dal tessuto della lirica; tuttavia, questa esisteva soprattutto come luogo in cui i conflitti dell'io si dissolvevano, la realtà perdeva i suoi contorni, e ciò che rimaneva faceva parte di un sentire comune, riconoscibile e perciò stesso non personale né personalizzato⁹⁵.

La poesia catalana dei sec. XIV e XV invece, sembra andare, come abbiamo detto, nella direzione di una progressiva acquisizione di riferimenti circostanziali, pur all'interno dell'orizzonte lirico tradizionale: essa, infatti, ricorre al concreto e all'aneddoto in misura di gran lunga più consistente, fino a farne una cifra stilistica.

⁹⁴ Riquer, M. de 1984, vol. III, pp. 117-145.

⁹⁵ Varvaro, A. 1975, pp. 171-176.

Non solo: si leggano, anche non in successione, le poesie qui inserite di Berenguer de Masdovelles e se ne constaterà, al di là di ogni possibile considerazione di valore, sì l'apertura a dettagli referenziali, ma anche un modo di rivolgersi alla dama che, pur restando fedele alla ortodossia cortese, assume un tono più diretto e immediato.

Il nostro poeta si rivolge alla figura femminile in un dialogo *in absentia*; di conseguenza, «l'anomalia di un destinatario assente implica una serie di accorgimenti: si potenziano i mezzi per accrescere la funzione fàtica, in modo da supplire convenientemente alla perdita del contatto diretto⁹⁶».

Inoltre, alcuni di questi testi sono legati tra di loro non nel senso che costituiscono un ciclo, come nel caso dei canzonieri veri e propri, ma nel senso che taluni dettagli ritornano da una poesia all'altra, reciprocamente richiamandosi, e dando perciò vita ad un racconto costituito di momenti diversi, di volta in volta arricchiti e proposti al pubblico.

La nostra ricerca delle strategie formali di ogni poesia, si accompagna al gusto per il suo contenuto: pur sapendo che questo poeta, come molti nella sua epoca, non abbandona mai la convenzionalità propria di un momento di epigoni, è pur vero che l'evidente carattere convenzionale di questa produzione si accompagna ad un nuovo rapporto con il materiale letterario a disposizione.

Senza volere parlare di evoluzione, da una poesia più rarefatta come quella dei trovatori, fatta di pensieri e stati d'animo ritornanti, ad una poesia di parole e di cose, *rappresentativa*, come quella oggetto del nostro studio, occorre però capire che, senza dubbio, si tratta di due linguaggi oramai differenti e distanti

⁹⁶ Raimondi, E., Battistini, A. 1984, pp. 24-25.

Metrica: a10'b10'b10'a10'c10c10d10'd10', canzone di cinque *coblas capcaudadas* di otto versi, e una *tornada* di quattro (Parramon, 200:43).

Edizioni: Ramon Aramon i Serra, *Cançoner dels Masdovelles*, Barcelona, I.E.C., 1938, p. 205.

1 Ab quin turment he pena conguoxosa,
2 affanyn he dol, e pessada ma vida,
3 ab bascha gran e dolor infinida,
4 treball he mal, ab cremor amorosa.
5 Que dins mi tinch, despuixs que volch Amor
6 vostre fos tot, ab selvetat d'onor,
7 car may pensi carreguosa paria
8 aver ab vos, ab qui perlar volrria!

9 Despuixs que se, ma grassios'aymia,
10 que us ve de grat scoltar ma complanta,
11 e ffer a mi voleu graçia tanta,
12 en dar me lloch quant avinent vos sia,
13 alegre visch e pensiu tot ensemps,
14 e fort sovint desitgant als stremps
15 me fa venir lo contrari que·m porta
16 ma dura sort, qui 'n mos mals se deporta.

17 Un gran delit mon pensament aporta
18 a mi, com pens an aquella jornada
19 que·m fonch promes, ab car'asegurada,
20 per vos, dar lloch, stant pres d'una porta;
21 e del pensar gran alegria·m ve,
22 mas pus anuig ab lo sus dit reve
23 en mi tan fort, que si prest no ve l'ora
24 que si'ab vos, penant morre 'n mal'ora.

25 Ab quans anuigs mon catiu cor decora
26 los dans que prenh, sperant çerta nova!
27 E quant me dolch del que ma sort innova

28 en mi tots punts; car fa-m per vent a fora
29 anar tostemps, tals contraris metent,
30 en so qua vaig ab gran desig quirent,
31 que cassi-m trau d'equella confiança
32 que tinch en vos, en qui es m'esperança!

33 Lo mes anuig que tinch, e pus me cança,
34 es sol aquest: com ab ferma creença
35 crech que us plenyeu com vostra promatença
36 prest no compliu, maldient la terdança;
37 mas, pus ma sort axi permet e vol
38 muyre sperant, fent continuat dol,
39 ffeu ma seber que m'a jornada tolta,
40 si Deu nos don honor be tota volta.

41 Vos de qui son: pus mala sort me tol
42 aquell gran be asenyelat he sol
43 que sper tots jorns, e m'i met tal revolta,
44 si muyr, per mi feu sia festa colta.

Note:

1-4. *Ab quin turment he pena conguoxosa, / affanyn he dol, e pessada ma vida, / ab bascha gran e dolor infinida, / treball he mal, ab cremor amorosa*: inizio enfatico, con una insistenza progressiva sulla vocale *a* che crea un effetto di apertura spaziosa e solenne, e una serie di parole che hanno in comune più di un morfema (es.: *treball, mal; cremor, amorosa*), dalle quali scaturisce un lessico ricco e ritornante su sé stesso ad un tempo.

5. *Que dins mi tinch*: l'emistichio, nella sua stringente brevità, sospende la successione ariosa delle *a*, per chiudere il periodo nella imminenza squillante della *i*.

7-8. *car may pensi carreguosa paria / aver ab vos*: «perché mai pensai di avere da voi una compagnia che mi recasse tanto affanno». L'aggettivo scelto dal poeta sembra voler dare una rappresentazione non solo verbale, ma anche fisica della pena a lui arrecata dalla dama.

9-12. *Despuixs que se, ma grassios'aymia, / que us ve de grat scoltar ma com-planta e ffer a mi voleu graçia tanta, / en dar me lloch quant avinent vos sia*: riferimento aneddotico, dal quale apprendiamo che la dama è ben disposta nei confronti dell'uomo, al punto da aver acconsentito ad incontrarlo per ascoltare le sue richieste d'amore. Il periodo prende l'avvio da una proposizione temporale («Despuixs que se») che introduce un enunciato descrittivo, i cui verbi sono al passato. Questo tempo si alterna agli enunciati più propriamente lirici, legati all'evocazione dei sentimenti del soggetto, e i cui verbi sono, per lo più, al presente. Si crea, così, un contrappunto di piani temporali: il presente che descrive la situazione stereotipa dell'io poetico, e il passato che rappresenta lo sfondo di avvenimenti che sul quel presente si proiettano e lo condizionano. Ma il passato non serve solo come luogo della memoria, dal momento che crea, nella poesia, un movimento prospettico tale da configurarsi come lo strumento attraverso cui la lirica esplora possibili alternative discorsive.

13. *alegra visch e pensiu tot ensemps*: «vissi spensierato e pieno di pensieri nello stesso tempo».

16. *ma dura sort, qui 'n mos mals se deporta*: «la mia dura sorte, che nei miei mali si diverte»; si noti la allitterazione della consonante *m*.

18-20. *com pens an aquella jornada / que-m fonch promes, ab car'asegurada, / per vos, dar lloch, stant pres d'una porta*: «quando penso a quella giornata in cui mi prometteste con volto sicuro una possibilità, stando vicino ad una porta». Il dettaglio del volto della donna, che appare sicuro nel promettere all'uomo un incontro, è senza dubbio significativo, come anche il riferimento alla porta che fa da sfondo alla vicenda; si tratta, in quest'ultimo caso, di un oggetto dotato di una materialità non fittizia, che ci dice di luoghi abitati e attraversati da persone reali, in giorni che sarebbero uguali a tutti gli altri, se non fossero invece segnati da incontri e da vive presenze che dialogano tra di loro, disegnando possibili scenari esistenziali. La presenza di una porta non rende vera la vicenda raccontata, ma le conferisce una oggettività che deriva dalle cose stesse, dalla loro presenza in una lirica; essa inoltre, ritorna nella poesia 103.96, come vedremo tra poco.

21-22. *e del pensar gran alegria-m ve, / mas pus anuig ab lo sus dit reve*: di nuovo, come al verso 13, ritorna il *topos* della compresenza, nell'amante cortese, di sentimenti contrapposti, caro alla tradizione trobadorica.

25. *mon catiu cor decora*: ancora una sequenza allitterante; il sostantivo è ripetuto all'interno del verbo, creando un effetto di eco e di ripetizione verbale.

28-29. *car fa-m per vent a fora / anar tostemps, tals contraris metent*: di nuovo la sorte negativa, «perchè mi fa uscire sempre con il vento, mettendosi di traverso».

34-36. *com ab ferma creença / crech que us plenyeu com vostra promatença / prest no compliu*: si noti l'insistenza sulla consonante *c*, sia seguita da vocale sia seguita da *r*, che crea un effetto di progressione incalzante del discorso; il ricorso insistente alla figura dell'allitterazione (*creença, crech, com, compliu, promatença, prest*) è propria di un uso stilistico del lessico, volto a sfruttarne le possibilità di messa in evidenza del linguaggio e delle sue componenti.

39. *jornada tolta*: probabilmente nel senso di «tolta la vita».

43. *tal revolta*: in luogo dell'unico bene a cui egli aspira, la cattiva sorte gli elargisce un rovescio brusco e negativo di fortuna.

16) R. 103.115

Edizioni: Ramon Aramon i Serra, *Cançoner dels Masdovelles*, Barcelona, I.E.C., 1938, p. 167.

Metrica: a10b10b10a10c10'd10d10c10', canzone di cinque *coblas singulares* di otto versi, e una *tornada* di quattro (Parramon, 219:91).

1 Per que-m digues que, sens vostre voler,
2 gens no us tocas sso que-m teniu vedat,
3 pus que sabeu no tinch tal volentat,
4 ni vol Amor que m'i bast lo poder?
5 En tota part, de mi sou ben segura,
6 que tamor gran insessantment me te;
7 be n'egau vos, mas no la per qui-m ve,
8 car pas affany, volent sso que-m fretura.

9 En lloc me trop, sovint, que us pusch be dir
10 lo que us demostr en mon sguart que vull,
11 i, hoblidant, james no pertesch l'ull
12 de vos, qui sou la qui-m fera morir,
13 si merçe, donchs, de mi no us pren hi cura,
14 car por en mi tots jorns conech reve,
15 tant que pensar no guos si us toquere,
16 sol en lo menys de vostra vestidura.

17 Per que-m perlas tan descubertament,
18 dient que vos tocar no prosumis,
19 ni per que sol cogitant me jequis,
20 pus de mon ffet avieu sentiment?
21 Si guosas dir que fes contre mazura,
22 diria ver, mas dir no u guosere,
23 pero d'Emor un poch me clamere,
24 porque li plau ves mi siau tan dura.

25 Pessar me feu dolor ab passio,
26 sens que james se no us ho meresqui,

27 car null temps mot desonest vos digui
28 ne l'egui menys may en m'openio.
29 Joch m'aveu ffet que la gent ne mermura,
30 dient que vos no-m voleu gens de be;
31 no us ho meresch, ni may merexare,
32 car lleyaltat sera ma sepultura.

33 De mon ffort dan me dolch e-n vaig pensiu,
34 mas mes d'equell que pre[n]ch de vostra part,
35 car diu la gent, en poblich hi a part,
36 qu'eveu lo cor desconexent, altiu;
37 es me pus greu, e-n pas major tritura,
38 com blasme tal vos ve per mi, be u sse,
39 car si us vingues per altri, en ma ffe,
40 no u agr'exi a gran desventura.

41 Pus que bondat, virtut he seny s'etura
42 en vos, que par de bellesa no us sse,
43 mudau d'estil quant vos sopliquere,
44 si Deu vos do tostemps bona ventura.

45 Amor: pus vos ves mi ab desmesura
46 usau, clamant de vos jo maldire,
47 pus me donau bestant raho per que,
48 car may no-m fos bona, lleyal ne pura.

Note:

1. *Per que-m digues que*: allocuzione alla dama. Si vede come il nostro assunto di una poesia comunicativa, che ha sempre presente una interlocutrice a cui rivolgersi, trovi qui raffigurazione diretta ed esplicita. L'esordio del testo è una domanda che l'amante rivolge alla propria amata: nulla di più discorsivo, e di più colloquiale. Colloquio, tentativo di parlare e di parlarsi dentro al testo poetico, e speranza di ottenere risposta, dal momento che non c'è atto linguistico che si produca senza scopo, e senza la volontà di instaurare una forma di comunicazione. Il poeta ricorre ad una interrogativa diretta: la destinataria della domanda è assente, ma il ricorso alla funzione Domanda ha lo scopo di provocare una conversazione, o di riprodurla nella *fictio* poetica, inserendo la sintassi del parlato nel testo. Sulla funzione Domanda si legga Arveda, A. 1993, pp. cvi-cxx.

6. *que tamor gran insessantment me te*: il poeta si compiace di elementi allitteranti, come abbiamo visto anche nella poesia precedente.

17. *Per que-m perlas tan descubertament*: altro enunciato interrogativo; si noti come in entrambi i casi in cui compare, esso introduca le parole che la dama avrebbe rivolto all'uomo, e che ora vengono riproposte per mezzo del discorso indiretto, in un uso libero e disinvolto del linguaggio, che consente di riferire e ricostruire una vicenda fin nei suoi dettagli.

18. *dient que vos tocar no prossumis*: è il contatto, agognato e negato all'amante, e a cui il poeta allude senza velarlo, ed anzi mettendolo in risalto e facendone motivo di discussione.

21-22. *Si guosas dir que fes contre mazura, / diria ver*: periodo ipotetico, col quale il protagonista maschile vuole affermare l'assurdità del contegno della donna, che sarebbe comprensibile solo se egli avesse agito fuori della misura che si addice ad ogni buon amante cortese, misura che invece l'uomo pensa di avere sempre osservato.

30. *dient que vos no-m voleu gens de be*: queste sono le voci altrui, abilmente introdotte nel tessuto poetico, a complicarne la superficie e a renderla mossa, come in una *tranche de vie* risentita e offesa.

33. *De mon ffort dan me dolch*: sensibile lo sfruttamento delle sonorità della lingua, qui come altrove; si nota l'uso insistito della consonante *d*, che rintocca e dà ritmo alla frase.

35. *car diu la gent, en poblich hi a part*: l'uomo si preoccupa di ciò che la gente dice della dama da lui amata; tale preoccupazione scaturisce dal fatto che egli sa di essere la causa di quelle voci malvage. Questo sentimento, se non è realistico nel senso più rigoroso del termine, dal momento che ci muoviamo pur sempre in un ambito strettamente formalizzato qual è quello della lirica, è però già lontano, ad esempio, dalle figure dei *lauzengiers*, i maldicenti divenuti oramai puri stereotipi, privi quindi di una qualche sostanza reale.

17) R. 103.96

Metrica: a10'b10b10a10'c10'd10d10c10', canzone di cinque *cobles capcaudades* di otto versi, e una *tornada* di quattro (Parramon, 219:198).

Edizioni: Ramon Aramon i Serra, *Cançoner dels Masdovelles*, Barcelona, I.E.C., 1938, p. 9.

1 Morir me cuyt de dol e gran faunia
2 l'ora que pens me fes venir en va,
3 car no us trobi, lluyt, pres, en munt ne pla,
4 e serqui us be per tot sender e via;
5 mas tala fonch me gran desaventura,
6 que per null temps trobar yeu no us posqui,
7 per que·n vau er cansatz, ab lo cap cli,
8 ffent ne mal grat a ma trista ventura.

9 Puynit mon cor es de greu puynidura,
10 e mals tots jorns sus mi fan gran aplech:
11 caus'en sots vos, qui fes lo desaplech
12 de mon ajust, ez eres no us dats cura
13 de mos mals ges; d'on maldich la jornada
14 quez yeu vas vos fuy fis ne ges lleyals,
15 enquer maldich me, qui us suy tan corals,
16 que ges trenquar no us vull la fe donada.

17 Agreujatz suy, gentils anamorada;
18 es la reyzos per ço de l'altre jorn,
19 car digues me que tost fos de retorn,
20 ez, yeu tornant, la porta fonch tencada.
21 No fes, de cert, a mos juys, cortesia
22 en descebre·m ne tenir me per pech,
23 car ges enquer no tinch ten groch lo bech,
24 que del que·m fes no·m sentis aquell dia.

25 Mas crech volgues provar la senyoria
26 qu'avets sus mi, fezent me, las!, tal joch,

27 entendre dant que-m presavets fort poch,
28 no curant gens de mon dan quin que sia;
29 e crey pensats que vas me sots tan auta,
30 que us semble pauch l'esquern que fayt m'avets;
31 yeu be us atorch que sus me tant avets,
32 que ges no-m aus clamar de vostra fauta.

33 Si be conech suy cazuts en deffauta,
34 ges, per ayço, de vos partir no-m vuyll,
35 ab tot c'aver may pogui bon acuyll
36 de vos, qui stats en la volta plus auta,
37 ans serviray, si be lo mal me-n cruscha,
38 ssofrin, celan los mals que sus mi duch,
39 cridant merce eres, com perlar puch,
40 ans que la veu de mon cansat cors fuscha.

41 Dona de be: servir vuyll, mentre puscha,
42 a vos, qui sots de mon trist cor la clau;
43 piatat, pens, m'aureu, si a vos plau,
44 e-m donarets per joya calque buscha.

Note

1. *gran faunia*: “grande ira”.

3-4. *car no us trobi, lluyñ, pres, en munt ne pla, / e serqui us be per tot sender e via*: «perchè non vi trovai lontano, vicino, su monte o su pianura, e ben vi cercai per ogni sentiero e via»; affannosa la ricerca dell’uomo, sia pure tutta poetica e letteraria. In verità, se la poesia cortese nasce proprio dall’assenza della figura femminile e dal desiderio ardente che l’amante ha di lei, e se solo da questo stato d’animo del soggetto è possibile un’autentica poesia d’amore, qui invece sembra che si faccia riferimento ad un momentaneo e concreto allontanarsi della donna, che fino a quel momento era invece stata presente e facilmente raggiungibile. La dama cioè, sembra fare parte di uno scenario di esistenze reali, in cui gli accadimenti sono dotati di una loro consistenza.

7. *per que-n vau er cansatz, ab lo cap cli*: l’immagine dell’amante afflitto e con il capo chino, già presente nella poesia dei trovatori, è utilizzata dal nostro poeta, come abbiamo già visto, anche in *Be-m pendra mal si pass’esta jornada*, R.103.96 «e ffer m’enar plorant, ab lo cap cli»;

9-10. *Puynit mon cor es de greu puynidura / e mals tots jorns sus mi fan gran aplech*: «Il mio cuore è gravemente ferito, ed i mali sempre numerosi su di me si radunano». Rinuncio, per esigenze di chiarezza, a tradurre più fedelmente il lessico letterario del poeta.

11-13. *qui fes lo desaplech / de mon ajust, ez eres no us dats cura / de mos mals ges*: «che scioglieste il mio legame, ed ora non vi curate punto dei miei mali»; il lessico si serve di parole composte (es.: *aplech, desaplech*), quasi avvitandosi su sé stesso; che il risultato ottenuto risulti ripetitivo e non spontaneo alle nostre orecchie, è evidente, e fa parte del modo di procedere proprio di questo poeta, capace di utilizzare le risorse del linguaggio, in un abile gioco di riprese e variazioni.

13-16. *d’on maldich la jornada / quez yeu vas vos fuy fis ne ges lleyals, / enquer maldich me, qui us suy tan corals, / que ges trenquar no us vull la fe donada*: «Perciò maledico il giorno in cui io fui verso di voi fedele e leale, ed anche io mi maledico, che sono tanto sincero con voi, che non voglio rompere la fedeltà che vi ho promesso». Allitterazioni al verso 14.

17-20. *Agreujatz suy, gentils anamorada; / es la reyzos per ço de l’altre jorn / car digues me que tost fos de retorn, / ez, yeu tornant, la porta fonch tencada*: si veda come il tono, qui, si faccia più domestico e risentito, come in un vero e proprio rimprovero. L’uomo spiega alla dama la ragione del suo ritenersi offeso con lei e, così facendo, diventa il narratore e il personaggio principale di una novellina: compaiono infatti, l’indicazione, sia pure generica e soltanto indicativa, del momento in cui l’episodio si è verificato («l’altre jorn»), la citazione delle parole della dama, parole peraltro riportate in forma diretta nella *tornada* della poesia precedente, *Pus vey que us plau per vos vaga rodan* (“que-m digues”: «Tost sia vostre tornada», v. 42), ed un esito impreveduto e deludente, che anzi l’uomo subisce come un affronto ingiustificato ed ingiusto. Il racconto è soltanto accennato, ma il suo comparire all’interno di una poesia lirica ha un effetto spiazzante. Alla fine, non possiamo non parteggiare per il nostro amante, condividendo la sua pena dinnanzi a quella porta che avrebbe dovuto essere aperta, ed invece era chiusa. Il dettaglio della porta costituisce, inoltre, come abbiamo

visto, un preciso richiamo alla poesia *Ab quin turment he pena conguoxosa*, (R. 103.8, v. 20, «per vos, dar lloch, stant pres d'una porta»), diventando perciò un filo narrativo continuo, sorta di storia narrata a puntate, feuilleton poetico. Naturalmente, il legame che viene così a stabilirsi tra le poesie di Berenguer de Masdovelles, è di sicuro interesse per individuare una tipologia narrativa all'interno della sua produzione lirica. Ricordiamo che anche Riquer parla di 'història sentimental' (op. cit., p. 121) in riferimento ai nostri testi, evidenziando la natura ad un tempo convenzionale ed aneddotica della produzione di questo autore.

21-24. *No fes, de cert, a mos juys, cortesia / en descebre-m ne tenir me per pech, / car ges enquer no tinch ten groch lo bech, / que del que-m fes no-m sentis aquell dia:* «Non faceste, a mio giudizio, una cortesia, nell'ingannarmi e nel prendermi per uno sciocco, perchè ancora non ho tanto grosso il becco da non accorgermi di quello che mi faceste quel giorno».

25-26. *Mas crech volgues provar la senyoria / qu'avets sus mi, fezent me, las!, tal joch:* con un autoironico rovesciamento di prospettiva, l'uomo trova una ragione nella scortesia della dama, avanzando l'ipotesi che forse ella aveva voluto sperimentare in tal modo il suo potere su di lui: inutile negarlo, ed inutile anche arrabbiarsi o offendersi, visto che tale potere, come egli stesso dovrà concedere, è incondizionato e non riconosce nemmeno le colpe più evidenti.

33-34. *Si be conech suy cazuts en deffauta, / ges, per ayço, de vos partir no-m vuyll:* il poeta persiste nella ripresa di motivi topici, come questo della assoluta fedeltà dell'amante alla sua amata, malgrado il suo contegno ostile.

37. *si be lo mal me-n cruscha:* «sebbene il dolore mi affligga».

38. *celan los mals que sus mi duch:* «nascondendo i mali che porto su di me»; *duch* è la prima persona singolare del presente indicativo del verbo *dur*, dal latino *dūcĕre*, corrispondente a "conduir" (DELIC III, p. 218).

40. *ans que la veu de mon cansat cors fuscha:* «prima che la voce del mio corpo afflitto diventi roca», e perciò incomprensibile.

18) R. 103.127

Metrica: a10b10b10a10c10d10d10c10, *comiat* di sei *cobles capcaudades* di otto versi, e due *tornadas* di quattro (Parramon, 219:58).

Edizioni: Ramon Aramon i Serra, *Cançoner dels Masdovelles*, Barcelona, I.E.C., 1938, p. 25;

1 Pus en tal punt m'avets, dona, portat,
2 quez ay dit mal de la sayzos, del mons,
3 del tempe, de vos, de me, qui suy al fons,
4 ab cor fello he plens d'eniquitat,
5 de vos me part e comjat er ne prenc,
6 car plus servir no us vull com ay en va,
7 ne scriuray mes, ab ma paurugua ma:
8 «Dona de be», ne us metray en tal rench.

9 Ay me, las, trist!, que per mitg lo cor trench
10 l'ora que pens ço que fazets ves mi,
11 qui per null temps en vos servir falhi,
12 mes er diray lo cas com s'esdevench,
13 lo jorn que sort me feu entendr'en vos,
14 e-l bon voler que us plague demostrar
15 vas me, qui-m pusch a dreyt de vos clamar,
16 que-l ffet no va si co-s dix entre nos.

17 Sovengue us be, dona, de la rayzos
18 que mi digues, lo jorn que no dech dir,
19 car ffesta fonch e pot vos sovenir,
20 que-ns promatem, assent sols tots abdos;
21 mas lo promes no m'avets ges tengut,
22 abans clar vey vos plau me gran dolor.
23 Sertes, no-s tavn a dona de valor
24 que sia nulls per ella dessabut.

25 Mas, pus que-l jorn e lo temps es vengut

26 que perlar deig, pobicare lo frau
27 que vas me ffets, quez aquell dir me plau,
28 car falsament usant, m'evets mogut;
29 que·l jorn qu'ay dit, que·ns trobam nos ensemps,
30 digues m'axi: «Vos sou tot mon esper,
31 mon be, mon guoig e mon bell cavaller;
32 altre que vos no volre, per null temps».

33 Mas er, pus suy de tots plazers exemps,
34 e m'avets mes axi del tot abaix,
35 hoblidant me vostron cors tan falç, laix,
36 que mes me val que seguir los estremps?
37 Car, pus no m'a la fe pugut valer,
38 que·m des, no crech null temps, d'est'or'anan,
39 me valgua res, pus ab traffech camjan
40 m'anats tots jorns mostrant me fent voler.

41 Mas yeu, de cor, fforça, seyn e poder,
42 e tengut ferm, amant vos mays que res;
43 e vos, cuydant, per ço, fos al baix mes,
44 ab vostron art, falç guiyn e mal saber,
45 avets pensat tenir com un musol
46 a me, tostemps metent me·l cap entorn;
47 mas, crets de cert no basta vostron torn
48 en ffer m'anar detras tan vil estol.

49 De vostron cors partir lo cor no·m dol,
50 ne·m dolra may, si be l'avets adorn,
51 que tant de mal s'ensen en vostre forn,
52 que cell qui y cou, bondat e preu li tol.

53 Dona de mal: qui be us coneix, no col
54 la fiesta gran que tenits cascun jorn;
55 jo, qui us conech, vos ne vostron sojorn
56 no·m plau d'uymes, mays vull trobar me sol.

Note:

1-3. *Pus en tal punt m'avets, dona, portat, / quez ay dit mal de la sayzos, del mons, / del tempe, de vos, de me, qui suy al fons*: dichiarazione topica. L'amante, esasperato dal contegno della dama, rovescia l'elogio consueto rivolto al tempo, alla stagione e alla dama stessa, tipico delle poesie connotate in un senso euforico, nel suo esatto contrario, applicando un segno disforico e negativo agli elementi del mondo esterno, non più in armonia con il suo stato d'animo. Sequenza allitterante al primo verso.

5. *de vos me part e comjat er ne prech*: la poesia si configura, propriamente, come un *comiat*;

7-8. *ne scriuray mes, ab ma paurugua ma: / «Dona de be», ne us metray en tal rench*: «non vi scriverò più, con la mia mano tremante 'Donna di bene', nè vi metterò in questa schiera».

12. *mes er diray lo cas com s'esdevench*: l'uomo si accinge a raccontare un "caso" così come gli è capitato; la poesia si inserisce in un ambito anedddotico e descrittivo.

17-20. *Sovengue us be, dona, de la rayzos / que mi digues, lo jorn que no dech dir, / car ffesta fonch e pot vos sovenir, / que-ns promatem, assent sols tots abdos*: notevole questo riferimento ad un giorno particolare, di cui la dama deve serbare bene il ricordo. Non c'è bisogno che l'uomo le dica quale fosse questo giorno in cui si incontrarono e si scambiarono una promessa, dal momento che si trattava di un giorno di festa, e dunque facile a ricordarsi perchè diverso da tutti gli altri giorni.

23-24. *Sertes, no-s tays a dona de valor / que sia nulls per ella dessabat*: non è un atteggiamento degno di una dama di valore ingannare qualcuno, soprattutto se costui si è dimostrato sempre un amante fedele e leale.

25-27. *Mas, pus que-l jorn e lo temps es vengut / que perlar deig, pobicare lo frau / que vas me ffets: topos*; l'amante dichiara che è la dama, con il suo contegno falso, ad indurlo a rendere pubblica la sua vicenda, e a non tacere più sull'inganno subito.

29-32. *que-l jorn qu'ay dit, que-ns trobam nos ensemps, / digues m'axi: «Vos sou tot mon esper / mon be, mon guoig e mon bell cavaller; / altre que vos no volre, per null temps»*: altro richiamo al giorno del loro incontro, questa volta con la citazione delle parole pronunciate dalla dama; il poeta continua a costruire il suo testo come se fosse un luogo in cui rievocare episodi. Non si tratta, lo ribadiamo, di autobiografia, ma di un modo di espressione poetica che esibisce tutti gli elementi della convenzione e della *fictio* narrativa; la comparsa sulla scena della dama dinamizza l'intera scena, su cui i due personaggi agiscono come i protagonisti di una commedia.

36. *que mes me val que seguir los estremps?*: «che cosa mi giova di più di prendere gli estremi rimedi», allontanandosi dalla sua dama.

45-48. *avets pensat tenir com un musol / a me, tostemps metent me-l cap entorn; / mas, crets de cert no basta vostron torn / en ffer m'anar detras tan vil estol*: «avete pensato di tenermi come un uccello, mettendomi sempre il cappio intorno; ma, credete che certo non basta il vostro torchio per farmi andare dietro uno stuolo tanto vile».

51. *que tant de mal s'ensen en vostre forn*: allusione sessuale.

19) R. 103.83

Metrica: a10b10'b10'a10c10d10'd10'c10, canzone di otto *coblas capcaudadas* di otto versi, e una *tornada* di quattro (Parramon, 219:129).

Edizioni: Ramon Aramon i Serra, *Cançoners dels Masdovelles*, Barcelona, I.E.C., 1938, p. 154.

1 L'enyorament qui·m vench, de vos pertint,
2 sentir me feu sso que passar deuria,
3 e, poch llunyat de vostra companyhia,
4 de mon pertir m'eni molt penadint,
5 e tant, que fuy deslliberat tornar
6 a vos, sens qui durar no pot ma vida;
7 mas, cogitant ab dolor infinida,
8 seny no·m permes tal ffet axucutar.

9 Pensant mon dan, a poch a poch llunyar
10 de vos, mon be, insessantment me veyá,
11 i en llunyant, ab sospirs, dins mi deya:
12 «Aquest tant mal me ve per benamar».
13 E sso dient, en ffer molts clams, pensi,
14 d'Emor, mas tost fonch me pensa voltada,
15 car viu que·m vench per vos, m'anemorada,
16 qui ab mon pler sou senyora de mi.

17 Los vulls tinent ves vos, de qui·m perti,
18 mi obblidant, un punt no·m pogui moure,
19 ans axi fuy com un pilar de coure,
20 estant tot fferm, que res al mon senti;
21 e mirant dret ves la part un vos viu,
22 gens no·m sovench d'equell qui ab mi era,
23 qui, perlant alt, he tirant me derrera,
24 sens piatat me digue: «Sus, veniu».

25 Tornant un poch e romenent pensiu,
26 tirant mos vulls de vos, a qui mirava,

27 li digui bax: «Mon frare: jo pensava
28 en la de qui saps son indubitiu.
29 Per que m'as tret de pensar tan plesent?».
30 Respos me: «Foll! No veus la gent qui-t mira?
31 Anem, anem; pertam d'equesta fira,
32 que jo-t promet ich tornerem breument».

33 Segui-l spau, sospirant he plenyent,
34 girant lo cap ab trista continença
35 ves aquell lloch d'on me fonch l'aperença
36 viste us agues en mon obblidament.
37 Enant axi, sens un petit mot dir,
38 lo lloch e vos, tot ho perdi de veure;
39 llavos pensi per gran dolor destreure,
40 volent Amor blesmar he malayir.

41 En aquell punt, Amor me feu venir
42 al pensament lo be qu'ella-m percura,
43 d'on conegui clarament m'oradura,
44 e comensi-m fortment a penadir;
45 e, penadint, demeni li perdo,
46 lo qual me fonch prest atorguat per ella,
47 e puxs me dix: «Sservex, sservex aquella
48 a qui t'e dat, ab bon'affeççio».

49 Molt homilment regresiant lo do
50 d'ell'optengut, ab cara verguonyosa,
51 la sopliqui que ves mi, desdenyosa
52 no fes esser a vos, de qui jo so.
53 Respos: «No cus, que ella-t sera tal,
54 tu ben servint, que ta pensa contenta
55 estar fera, car de tu se contenta,
56 e fera mes, si be-t troba lleyal».

57 Pus a 'mor plau, donques, siau vos tal,
58 tengau de mi, ben servint, remenbrança,
59 e de vos lluny, en qui es m'esperança,

60 mostrau aver pertisip en mon mal,
61 e doleu vos secret de ma dolor,
62 manifestant aquell'a ma cossina,
63 e si per cas, escrivint, me diu : «Vina»,
64 pler hi preneu, per traure-m de tristor.

65 A, Beatriu, de totes la millor,
66 a mon perer! Pus que bondat s'effina
67 en vos tots jorns, ab flaqua disciplina
68 a mi bateu, qui-n son merexador.

Note:

1. *L'enyorament qui-m vench, de vos pertint*: «la nostalgia che mi viene, allontanandomi da voi»; il nostro poeta riecheggia in modo evidente Jordi de Sant Jordi, *R.* 164.9, vv. 1-2, «Enyorament, enuig, dol e desir / m'an dat asaut des que-m parti de vos»,

4. *de mon pertir m'eni molt penadint*: serie di allitterazioni.

17. *Los vulls tinent ves vos*: frequente il ricorso alla allitterazione; il lessico è scelto con cura, condensando in un breve e rapido giro di frasi la situazione che si intende descrivere.

19. *ans axi fuy com un pilar de coure* : «anzi rimasi come una colonna di ferro», immobile, dunque.

21-22. *e mirant dret ves la part un vos viu, / gens no-m sovench d'equell qui ab mi era*: inizia il racconto, accompagnato da brevi scambi di battute tra i due protagonisti.

23-24. *qui, perlant alt, he tirant me darrera, / sens piatat me digue*: «Sus, veniu»: il racconto è di tipo autodiegetico, con un narratore presente come personaggio e protagonista della vicenda, e procede alternando i modi del discorso indiretto con quelli del discorso diretto e mimetico, sempre introdotto dal *verbum dicendi*.

25-27. *Tornant un poch e romenent pensiu / tirant mos vulls de vos, a qui mirava, / li digui bax*: prosegue la narrazione, con la scelta appropriata dei tempi verbali, e l'inserzione del dialogo a spezzare il continuum narrativo.

28. *en la de qui saps son indubitiu*: «a quella di cui sai che sono sicuro».

31. *Anem, anem; pertam d'equesta fira*: il linguaggio è apertamente colloquiale; ci sembra di assistere ad una scena di vita quotidiana, e lo scambio di battute tra i due personaggi ha la vitalità del parlato, facendo da contrappunto alle parti descrittive e narrative.

43. *d'on conegui clarament m'oradura*: «dal che riconobbi chiaramente la mia follia».

44-45. *e comensi-m forment a penadir / e, penadint, demeni li perdo*: insistenza sul suono tenue della *e* e allitterazione.

62. *manifestant aquell'a ma cossina*: già Riquer (op. cit., p. 126) , sottolinea questo riferimento concreto ad una dama, Beatrice, che è presentata come amica di una cugina del poeta stesso, e che dovrà quindi fungere da intermediaria tra i due. Al di là della identificazione di queste figure femminili, conta dire che la presenza di una cugina all'interno di una poesia lirica, le conferisce immediatamente una natura aneddótica e referenziale, di racconto di una vicenda privata che non teme di esibirsi nello spazio, fin qui quasi mai personale, della lirica.

20) R. 103.43

Edizioni: Ramon Aramon i Serra, *Cançoner dels Masdovelles*, Barcelona, I.E.C., 1938, p. 104.

Metrica: a10b10'b10'a10c10d10'd10'c10, *endreça* di otto *coblas capcaudadas* di otto versis, e una *tornada* di quattro (Parramon, 219:123).

- 1 Despuyxs partim de la bona ciutat,
- 2 hon cadescu de nosaltres avia
- 3 novellament ffeta sa bell'aymia,
- 4 mon cor james null remey ha trobat,
- 5 ans ab affayn, turment he gran dolor,
- 6 pessar me fa ffort conguoxant ma vida,
- 7 dolent se molt de la trista partida
- 8 que fiu del lloch hon es Alianor.

- 9 E ffort ssovint, ple d'enuig he tristor,
- 10 playnent, cridant, me diu ab veu irada:
- 11 «Cors desestruch: per que fas tal arrada
- 12 d'estar absent de totes la millor,
- 13 pus de çert saps c'absent aconsseguir
- 14 james no pots, en nenguna manera,
- 15 la que jo sse has amor vertedera
- 16 e vols, tostemps de ta vida, servir?

- 17 Ffoll he catiu no vulles, donchs, morir,
- 18 axi penant ab continença trista,
- 19 mas ves te-n prest, per aver qualche vista
- 20 de la qui pot he mi he tu guorir,
- 21 car de tot çert, sens ella, may aver
- 22 podem repos, car es la madezina
- 23 de nostron mal, mas vuy, ab disciplina
- 24 d'eynorament, bat mi he lo voler».

- 25 En cor: be veig que-l que dieu hes ver,

26 e res no sse quez al contrari us digua;
27 per sso vull vos he volentat, m'amigua,
28 seguir del tot ab fforça, giyn, saber,
29 quez altrement gens no pot remeyar
30 vostron greu mal, ni pessar ma tristura,
31 e llou me ffort de vos he ma ventura,
32 qui m'aveu ffet en tan alt lloch aymar.

33 Pero jo us prech vullau hun poch pensar
34 en aquell jorn qui fiu la promatença
35 als cavallers qui feren depertença,
36 ensemps ab mi, del lloch hon vull tornar,
37 car enpres fonch entr'ells he mi, sabeu,
38 dintr'equest mes de maig, sens nulla falha,
39 fforem tornats, he no pessar la ralha
40 del brando ffi d'on vezia mon deu.

41 «Ver es, en cors, tot sso que vos dieu,
42 e-m recort be d'equella concordança
43 que ffes tots tres, he per sso, sens terdança
44 los escriviu, si pler ffer me voleu,
45 e que·ls digau los ssovengua lo jorn
46 que deveu tots esser a Barçalona,
47 e si no son, a la jornada bona
48 siau hi vos, he no us matau entorn».

49 Be ssay, en cor, no pusch aver ssogorn
50 si no pres lleys hon tot be se diriva;
51 per ço 's fforçat als cavallers escriva
52 que prestament ells sien de retorn,
53 e promet vos e us jur, sobre ma fe,
54 que, si venguts no sson lo punt he l'ora
55 quez enprenguem, sens ffer nulla demora,
56 a la ciutat hon es mon deu ire.

57 Mos ffreres cars: ja veu com me cove
58 seguir lo cor, qui de mi ffort se clama,

59 e mes amor, qui jorn he nit m'afflama
60 ab caldor gran, qu'insesanmen me te;
61 e per sso us prech, cavallers, carament,
62 vullau venir, per vostre gentilesa,
63 en breu he tost a la jornad'empresa,
64 car, si no u feu, fereu me falliment.

65 Veniu, veniu prest he cuytadament,
66 mos frares bons, he seguirem l'empresa
67 que concordam, sens nenguna contesa,
68 lo dilluns sant pessat derrerament.

Note:

1. *Despuys partim de la bona ciutat*: il testo è preceduto, nell'autografo, da una rubrica che spiega le circostanze descritte (la rubrica è riportata da Riquer, op. cit., vol. III, p. 124). Il nostro poeta racconta di come si sia trovato a Barcellona con Andreu Despens e Martí Gralla, due altri poeti, e di come lì i tre si siano innamorati di tre dame conosciute nella città; costretti a partire per ritornare alle loro case, gli amici si ripromettono di farvi al più presto ritorno, per potere rivedere le donne. Berenguer infatti, nella prima *cobla*, si lamenta di essersi allontanato dal luogo in cui si trova *Alianor*, evidentemente il suo nuovo amore di Barcellona. Sempre nella rubrica, egli dice che, durante la lontananza, aveva scritto la presente poesia, e l'aveva inviata ai due poeti che si trovavano a Leida, in attesa di riunirsi a loro. La poesia svolge dunque questo racconto, iniziando con una proposizione temporale e ripercorrendo in forma lirica le tappe di questa vicenda, ora arricchita di dettagli legati all'amore che egli prova nei confronti di Alianor. Nella poesia successiva, si vede come si stabilisca subito un nesso con questa vicenda, dal momento che i medesimi protagonisti le conferiscono, con la loro fisionomia, una dimensione autentica e reale.

8. *que fiu del lloch hon es Alianor*: è il nome della dama, depositato in fine di verso a dare verità alla poesia, e attribuendole una cornice realistica e non fittizia. Almeno poeticamente la vicenda è attendibile, e delinea uno svolgimento non reversibile, ma progressivo e referenziale.

10. *me diu ab veu irada*: i versi introducono il dialogo tra il personaggio che dice 'io' nella finzione poetica e il proprio cuore: il poeta ricorre a questo espediente letterario per spiegare la sofferenza provocata dalla separazione dalla dama, e per introdurre la decisione di ritornare nel luogo in cui ella si trova insieme ai suoi due amici e compagni di avventura. Si assiste così ad una singolare commistione di verità e finzione, e ad una liricizzazione di una vicenda che ha i contorni della realtà.

34-35. *en aquell jorn qui fiu la promatença / als cavallers qui feren depertença*: ecco introdotta la prospettiva memoriale, con la quale la poesia diventa ricordo, e acquista svolgimento e durata.

37-39. *car enpres fonch entr'ells he mi, sabeu, / dintr'equest mes de maig, sens nulla falha, / fforem tornats*: sembra proprio di vederli, i tre amici, che si mettono d'accordo per ritornare nella città di Barcellona nel mese di maggio, con una indicazione temporale che spinge già la poesia nella direzione del racconto. Se la presenza di questi riferimenti circostanziali sembra sottrarre alla poesia il suo carattere di universalità, rinchiudendola entro i confini di una vicenda privata, essa però le conferisce al tempo stesso un tono più vario, nel quale dalla effusione lirica più convenzionale si passa alla precisione della determinazione temporale, con un gusto evidente per la *variatio*.

46. *que deveu tots esser a Barçalona*: la poesia si è fatta cronaca, e la presenza del nome della città produce un singolare effetto di reale.

68. *lo dilluns sant pessat derrerament*: altro riferimento temporale; i tre, come spiegato nella rubrica, devono lasciare a Barcellona e tornare alle proprie case per le festività pasquali.

21) R. 103.108

Edizione: Ramon Aramon i Serra, *Cançoner dels Masdovelles*, Barcelona, I.E.C., 1938, p. 136.

Metrica: a10'b10'b10'a10'c10'd10'd10'c10', *resposta* di cinque *coblas capcaudadas* y2, z1 di otto versi, e una *tornada* di quattro.

1 No-t merevells com voler te retempta
2 saber e seny, ne t'a fet axi caure
3 dintre-l gran llaç d'Emor, d'on no pots traure
4 ta pensa fort, de tots plazers exsempa,
5 car tal poder Amor vol que reçurta
6 de sson sforç, que menys de res atenyer
7 ffa ben servir l'om, ab voler d'etenyer
8 ço que per por james lo cor ahurta.

9 Ja t'a ffurtat Amor sso que-t reffurta
10 are-l voler, qui t'a ffet tant restrenyer,
11 que no-t consent en res te pugues ffenyer
12 altre quez est, ans vol que de tu surta
13 l'arbitre franch, ssi be no-l tens, ni pendre
14 ja menys lo pots, car sens nulla temença
15 Amor l'a pres; he, donchs, ab paciència,
16 d'ella jo-t prech vulles merçes atendre.

17 Ffoll es qui vol Amor en res hoffendre,
18 e ja pus ffoll qui-n vol ffer depertença,
19 pus ffer no-s pot, car tal es sa potença,
20 que pot, ab mal, ssi ffer ho vol, despendre
21 la vid'e l'om qui per amar s'escalda,
22 ho, dins breu temps, en molt bona carrera
23 pot metr'equell, ensenyant li manera
24 com ab delit la volentat se-n balda.

25 Voler semblant com lo teu, ffort m'escalda,
26 despuixs que viu Alianor Ffarrera.
27 Crech be-t recort la jornada primera

28 que d'ell'agui, ab manera poch calda,
29 hun sol esguart, d'on fonch de çert contenta
30 ma volentat, ssi be ssort la guerreja;
31 mas ja la sort no preu una correja,
32 car lo voler la te com ha sirventa.

33 Pler trop de tu, com tens axi calenta
34 la volentat, he ta ssort senyoreja,
35 mas trop anuig com d'uymes no campeja
36 ton gentil cors, sercant la vestimenta
37 de la que vols; he, donchs, ffes que marescha
38 ton bon servey sa perssona grahida
39 de moltes jens, car dona ben servida,
40 al ben servint met dintre sa verdescha.

41 Mon ffrare car: pus Amor te reffrescha,
42 ab voler gran, aquella ffort ferida
43 que dade-t fonch per la dona sentida,
44 ffes que per ssort voler no la jequescha.

Risposta a Francesc Martí Gralla.

Note:

1. *No-t merevells com voler te retempta*: testo responsivo. Francesc Martí Gralla ha inviato al nostro poeta una poesia sulla volontà e sulla cattiva sorte (R. 76.1, *Estrem voler, per mala ssort, me tempta*), alla quale Berenguer de Masdovelles risponde con questa, nello stesso schema di rime. *Alionor*, oramai protagonista della storia sentimentale che ci viene descritta, compare ancora in un'altra poesia, sempre indirizzata a Francesc Martí Gralla (R. 103.32, *Ço que no vol ma dispossissio*, vv. 49-52: «Resteurar gens, per nengun cas ne ffor / de cruel mort, no-m pot res en lo mon, / si Amor no, d'on fuy, sere he son, / e la qui-s diu de nom Alianor»), e in due altre canzoni di Berenguer (R. 103.172, *Un jorn, mirant, axi com ffer solia*; R. 103.166, *Tots aquells mals c'Amor pot ffer sentir*), e ancora a lei è dedicato un commiato, che sancisce la fine della vicenda (M. de Riquer, p. 124).

26. *despuixs que viu Alianor Ffarrera*: la discrezione dell'amante cortese è rotta, ed il nome ed il cognome della dama compaiono con disinvoltura, a rendere la poesia luogo di eventi concreti, e tentativo di ricostruire quegli stessi eventi e di riviverli, rendendoli pubblici. La donna è un personaggio letterario ma, ad un tempo, si riveste della sostanza del reale. Se non è difficile rinvenire nella presenza del nome proprio, per dirla con Jauss, la soglia della individuazione ed il tentativo di spezzare l'idealità fino ad allora dominante, e se dunque la lirica acquista un maggiore accento di realtà, abbandonando il ricorso ai *senhals* e servendosi del nome proprio, non possiamo d'altra parte tacere il fatto che, nel caso del nostro poeta, l'uso del *senhal* è ancora diffuso; non è raro, inoltre, che egli ricorra alla stessa poesia per celebrare due dame diverse, ad esempio attraverso l'espedito di cambiare lievemente la *tornada*, e mutando appunto il nome della destinataria. Questo, come è ovvio, dà la misura della convenzionalità predominante in questa produzione, pur all'interno di una aneddotica che fa ampio uso, come abbiamo visto, del dettaglio realistico e concreto.

27. *Crech be-t recort la jornada primera*: il poeta che dice io si rivolge al destinatario della poesia, e lo rende partecipe di un ricordo che li accomuna. La lirica diviene luogo di rievocazione, ed il linguaggio si riempie di richiami al ricordo, al tempo, alle circostanze dell'esistenza insomma.

40. *al ben servint met dintre sa verdescha*: il verso va forse tradotto un pò liberamente, ad esempio con: «ella fa entrare nella sua fortezza colui che ben la serve».

22) R. 103.134

Edizioni: Ramon Aramon i Serra, *Cançoner dels Masdovelles*, Barcelona, I.E.C., 1938, p. 4;

Metrica: a10b10'b10'a10c10'c10'd10d10, canzone di cinque *coblas unissonants* di otto versi, e una *tornada* di quattro (Parramon, 200:35).

- 1 Pus vey que us plau per vos vaga rodan,
 - 2 acordat vinch fer ho, ma bell'aymia,
 - 3 quez altrament viure say no poria,
 - 4 ab tot que·m trop eres fort malanan,
 - 5 per tant com vey no sots anamorada
 - 6 de mi, qui us ay del tot abandona[da]
 - 7 ma volentat, ans mostrats gran erguyll
 - 8 tots jorns vas me, mas ges per ço no·m duyll.
-
- 9 Ay!, be·m recort digues l'autrier, perlan
 - 10 ab me, que may res aconseguiria,
 - 11 bella, de vos, he que millor seria
 - 12 d'amar m'estes, abans d'aver mes dan.
 - 13 No us puix llexar: ten fort s'es avensada
 - 14 l'amor que us port, car per mi sots amada,
 - 15 ab tot que may n'egui ne fruyt ni fuyll;
 - 16 no us deman als mas que·m viraseis l'uyll.
-
- 17 No·m diguats, donchs, si us pleyra, d'er'anan,
 - 18 mot axi cruu, ne·m lluynets d'elagria,
 - 19 car mon voler ne·l cor no permatria
 - 20 per don'al mon vos anas yeu camgan,
 - 21 nez a mey uyll altre no li n'agrada:
 - 22 millor no·n say ne ten avalorada;
 - 23 no·m desamets, pus que us am: als no vuyll
 - 24 mas vostre fos avent ne bon recuyll.
-
- 25 Li lausinges, cuy Dieu met'en mal an,
 - 26 ffayt m'an cest mal ab llur gran tritxaria,
 - 27 car say an be perlat la nuyt e·l dia

28 de mi, dizem causa fort malestan;
29 mas la vertat ges no us han pobicada:
30 que nostr'amor no fonch may divulgada
31 per mi, qui us tem, ne u seubra james nuyll;
32 e playe us, donchs, crusel mort no-m despuyll.

33 Ay las, caytiu! Quant me vaig recordan
34 al temps pessat, c'aver de vos solia
35 ffestes e joys, los quals null no sabia,
36 en pauch no muyr de dol, esmatginan.
37 Ez eres vey mon servey no us agrada,
38 pero l'amor sempre tindre celada,
39 que us port, ab tot que sol un patit bruyll
40 aver no pusch de vos, ne bon acuyll.

41 Dona de be: sovengue us la jornada
42 que-m digues: «Tost sia vostre tornada».
43 no consintats qu'ab plor greu me remuyll,
44 mas permatets vos prech d'amors, com suyll.

Note:

1-2. *Pus vey que us plau per vos vaga rodan / acordat vinch fer ho ma bell'aymia*: «Poichè vedo che vi piace che per voi io vada girando, acconsento a farlo mia bella amica». Il primo verso è fortemente ritmato, con le alliterazioni e il ricorso a quel verbo, “rodan”, che sembra uno schiocco di lingua, e allude, probabilmente, alla vita frenetica dell'amante, costretto a cercare la sua dama per ogni dove.

9-12. *Ay!, be-m recort digues l'autrier, perlan / ab me, que may res aconseguiria, / bella, de vos, he que millor seria / d'amar m'estes, abans d'aver mes dan*: la dama ha dunque rivolto la parola al suo amante, ma solo per scoraggiarlo nel suo amore: è qui alluso un dialogo, che è diventato materia poetica, e che ha invaso il tessuto lirico con la naturalezza del parlato, con le sue subordinate, con la concatenazione degli eventi riflessa nei tempi verbali, con il linguaggio ricco di particolari.

13-14. *ten fort s'es avensada / l'amor que us port*: oramai, egli dice, il suo amore si è spinto troppo avanti, e non può più tornare indietro.

17. *No-m diguats, donchs, si us pleyra, d'er'anan*: forte carattere allocutivo dell'espressione, sottolineato dal ricorso all'imperativo.

22. *avalorada*: l'aggettivo non è riportato dal *DCVB*; secondo il nostro dizionario infatti, la forma verbale *avalorar*, corrispondente a “donar valor” e derivata dal corrispondente verbo castigliano, non si trova nella letteratura catalana antica, tranne che nella traduzione della *Divina Commedia* di Dante ad opera di Andreu Febrer (“Per la vista que s'avalorava en mi”, *Pd*, XXXIII, v. 112), dove ricalca l'italiano “avvalorava” (*DCVB*, vol. II, p. 160). La traduzione della *Commedia* è del 1429, mentre l'attività del nostro poeta si colloca tra il 1438 e il 1467: si potrebbe dunque ipotizzare che la forma “avalorada” sia giunta a Berenguer de Masdovelles attraverso il tramite di Febrer, la cui traduzione, che accolse numerosi italianismi, ebbe grande importanza per la lingua catalana, divenendo un punto di riferimento e quasi uno spartiacque nella storia letteraria successiva. Lo stesso dizionario riporta, alla voce *valorar*, proprio due versi di una poesia dello stesso Berenguer de Masdovelles, *R*. 103.150, *Si prest no-m val vostre gran gentileza*, vv.13-14: “qu'altre que vos no-m pot donar un'ora / de be, per molt que sia valorada”; in questo caso, il verbo corrisponde a “determinar el valor d'una cosa, atribuir valor”, cast. *valorar*; c'è dunque una sottile sfumatura di senso tra i due verbi, che hanno infatti due voci distinte. Sul Dizionario etimologico della letteratura catalana il verbo *valorar* e la sua variante *avalorar*, *avalorat*, sono distinti sulla base della constatazione che : “la variant *valorat* és l'única possible en sentit moral, mentre que d'una mercaderia més aviat diríem *avalorat*: poster aquesta forma resultant d'un compromís amb el francesisme *evaluar*” (*DELC*, vol. I, p. .).

25. *Li lausinges, cuy Dieu met'en mal an, / ffayt m'an cest mal ab llur gran tritaxaria*: i maldicenti sono un *topos* della poesia cortese troppo noto perchè si possa discuterne ulteriormente; si veda, piuttosto, come l'intera *cobla* sia intessuta di motivi attinti al lessico e all'immaginario dei trovatori, da cui vengono riprese le situazioni più abusate, in quello che sembra configurarsi come un divertito e sapiente omaggio.

28. *dizent causa fort malestan*: «dicendo cosa molto cattiva».

30-31. *que nostr'amor no fonch may divolguada / per mi, qui us tem, ne u seubra james nuyll*: altro noto *topos* trobadorico, quello che impone all'amante di *celar* il proprio amore, in ossequio alle regole della società aristocratica e cortese.

33-35. *Quant me vaig recordan / al temps pessat, c'aver de vos solia / ffestes e joys, los quals null no sabia*: il ricordo del passato felice ed esclusivo per i due amanti, rende ancora più amaro il presente, privo com'è di quelle dolci feste e di quelle gioie a loro solo note.

39. *un patit bruyll*: «il benchè minimo vantaggio».

43. *no consintats qu'ab plor greu me remuyll*: «non consentite che con un pianto doloroso mi bagni»; notevole la letterarietà del verso, dal tono cadenzato e solenne.

23) R. 103.174

Edizioni: Ramon Aramon i Serra, *Cançoner dels Masdovelles*, Barcelona, I.E.C, 1938, p. 113.

Metrica: a10b10b10a10c10d10'd10'c10, *esparsa* di otto versi (Parramon, 219:77).

1 Volentat gran ez amor, tot ensemps,
2 ffan viure mi ab desiros turment;
3 be u sabeu vos, dona desconaxent,
4 qui consentir no volgues nengun temps
5 que-l joy d'amor en mi, trist, se complis,
6 qui us vull e us ham d'emor lleyal he pura,
7 ans me digues, ab veu cruel he dura,
8 que, sens terdar, devant vos me partis.

Note:

7-8. *ans me digues, ab veu cruel he dura, / que, sens terdar, devant vos me partis*: le parole della dama sono incorporate nel testo, con il ricorso al discorso indiretto. L'apparente convenzionalità dei versi passa in secondo piano se ci si sofferma sul «digues», che resta sulla soglia del verso, in attesa di rivelarci il suo contenuto, che giunge alla fine del verso successivo, dopo un'altra pausa tra le due virgole, a comunicarci l'inflessibile 'no' della dama al suo innamorato.

24) Romeu Llull⁹⁷

R 90.6

Nell'opera di Romeu Llull, cavaliere e alto consigliere a Barcellona, osserviamo una delle ultime manifestazioni della tradizione trobadorica, che però si è oramai aperta all'influenza di modelli francesi, italiani, e castigliani, in particolare della cosiddetta poesia "de cancionero".

Un altro riferimento di questo poeta è Ausiàs March, che vedremo tra breve: da lui egli deriva infatti una serie di metafore e di immagini, che conferiscono vigore alle sue composizioni.

Non mancano accenti e note personali, come ad esempio in *Vengut es temps qu'en amar dare terme* (R. 90.17), in cui Llull piange la morte dell'amata, con un tono intimo e sincero, anche se non del tutto alieno da influenze letterarie.

Egli è anche autore di una poesia ottimista, scritta in un momento di felicità amorosa: *Si 'n nagun temps d'amor me so clamat* (R. 90.14): qui rinnega il tempo in cui si è lamentato di amore, respinge i *topoi* cortesi, e afferma che la dama lo rende fortunato, garantendogli ogni bene.

Si tratta di una concezione dell'amore felice e corrisposto, che avvia questo sentimento verso una rappresentazione borghese, come sostiene Riquer, e oramai ben lontana dalla cortesia e dai suoi valori.

Lo consistori d'amor (*L'alt trihunphant Cupido, deu de Amor*, R. 90.8) è un'ampia composizione concepita come un elogio di una serie di dame, che sono chiamate con il proprio cognome, e a cui sono assegnati gli incarichi di presidente, cancelliere, vice-cancelliere, avvocato, giudice, usciere, e così via. A ciascuna di loro è dedicata una *cobla*: ne derivano una rassegna e una esibizione della società barcellonese dell'epoca, di cui il nostro autore faceva parte.

Romeu Llull è autore anche di alcune poesie in italiano e in castigliano, e di una *Cançó en quatre llengatges* (*Di' te dia tanti guay* R. 90.4), che però non è sempre comprensibile.

Nella poesia qui riportata, prevale il registro speculativo, con una serie di *coblas* in cui il poeta svolge la sua concezione dell'amore e delle donne; tuttavia, non mancano inserti narrativi, introdotti a spezzare il

⁹⁷ Riquer, M. de 1984, vol. III, pp. 195-204.

continuum ideologico, specificandolo entro i confini di una vicenda personale, segnata da un tempo scandito.

Questo inserimento della durata nella poesia determina una contrapposizione tra tempo della narrazione e tempo del discorso, dal momento che siamo messi di fronte ad una anteriorità, e dunque ad un movimento dal presente del discorso dell'io al passato del racconto di una esperienza. L'esperienza del soggetto poetante, inoltre, è proposta come *exemplum*, e serve a vivacizzare il componimento, inserendolo entro i confini di una vicenda personale.

Edizioni: Jaume Turró: Romeu Lull, *Obra completa*, Barcelona, Barcino («ENC»), 1996, p. 199.

Metrica: a10b10'b10'a10a10c10'c10'a10, *maldit* di otto *coblas singulares* di otto versi, e una *tornada* di quattro (Parramon, 164:10).

1 Glorios es l'om qui no sent d'amor
2 e viu distret de la tal conaxença.
3 D'aquella u dich que de molts es perdença
4 dones servint ab tanta desamor,
5 no han sguard a vostra gran dolor
6 ni donen fe menys a vostres paraules,
7 ans, tot rient, crehen los digau faules;
8 morir podeu, que no muden color.

9 Ignorant van ço que·ls es manifest,
10 ingritud prenen per galania,
11 e per no res munten en falonia
12 desdanyant vos, que us trahen de tot sest;
13 e tot quant feu no·ls plau ni han per lest,
14 ans sçientment o prenen per contrari.
15 De dones tals sols n'aveu tal salari
16 que·l temps perdut, als no y haveu conquest.

17 Del jorn ensa que mon cor cativi,
18 mon pensament, totes mes alegries,

19 dos anys son ja, deu mesos e vint dies,
20 un sol moment de pler james senti;
21 e segons veig, a mi n'a pres axi
22 servint l'amor d'una cruel donzella,
23 com al qui trau del pou aygu'ab sistella,
24 que pren la mort per fet, com ve lo fi.

25 E quin conort per mi qu'e tant amat
26 ab passio continua cad'ora,
27 car, per tamor d'enujar ma senyora,
28 cruel turment sens res dir he passat!
29 No podent mes, vent me d'amor sobrat,
30 tot temoros li demani ajuda;
31 respos me tal, que del tot viu perduda
32 ma vida, cert, sens fer me-n negun grat.

33 Ffoll es aquell que-s veu franch e libert,
34 que met son cor en servitut ten cruha,
35 viura tots temps ab l'esperança nuha
36 e vestir deu drap negra, no pas vert.
37 Quants son aquells si trobaven ubert
38 lo loch per hon son entrats sens fadiga
39 volrian ser fora d'aquella liga!
40 Mas de l'axir negu pot esser cert!

41 Qui-s trobe dins e te [lo] coll al jou
42 es li forçat passientment o dura
43 e de menjar de l'amarga pastura
44 e de servir sens haver nangun sou;
45 viandes tals, l'amor, que sens foch cou,
46 e los de mes en testar la se scalden.
47 Los scaldats tota llur vida malden
48 sens traure may aygüe d'aquell sech pou.

49 De mi us se dir si-n fos pogut axir
50 ne fora luny passades cent jornades,
51 sovint me veig les naffres renovades

52 sens que remey no sper al meu perir.
53 Lo metge veig que sol me pot gorir
54 done-m menjar veri per medicina;
55 dona li gust e sabor dolça fina,
56 es mes amarch que fel lo seu pahir.

57 Axi li'n pren qui creu leugerament
58 lo foll consell dels ulls, qui mes no y saben;
59 matent se·l cap fer ço que may acaben,
60 no vol reho, trobant contrari vent.
61 Qui en amor se met tan ffolament,
62 qua vol saguir dels ulls lo marinatge,
63 dara traves en fort deserta plaja
64 ans d'aquistar de son cor compliment.

65 Dona cruel, puys me dau pa pudent
66 servint a vos ab vertader coratge,
67 escusat so si parle tal lengatge,
68 car no puc mes tenir la proa 'l vent.

Note:

3. *D'aquella u dich*: la poesia ha un intento didascalico, e si rivolge ad un uditorio.

8. *morir podeu, que no muden color*: espressione paradossale, che mira a fare effetto e a suscitare una reazione di tipo emotivo.

17-19. *Del jorn ensa que mon cor cativi, / mon pensament, totes mes alegries, / dos anys son ja, deu mesos e vint dies*: riferimento cronologico puntiglioso e preciso, che introduce la sfera del tempo in una poesia per lo più teorica e speculativa. Questa e la *cobla* successiva attenuano il peso delle considerazioni di carattere generale, riducendone la portata e introducendo un restringimento di campo, una focalizzazione sulla vicenda del protagonista, e sulle circostanze

29-30. *No podent mes, vent me d'amor sobrat, / tot temoros li demani ajuda*: è l'antefatto, in cui si osserva il ricorso al gerundio, tempo verbale che introduce in una prospettiva di racconto, e che spiega le cause dell'azione compiuta («li demani ajuda»), con una sintassi rapida ed incalzante. *Tot temoros*: sequenza allitterante, efficace sul piano dell'effetto sonoro e finanche visivo che ne consegue: sembra di vedere il soggetto che, pieno di timore, si umilia e chiede aiuto.

31. *respos me tal, que: verbum dicendi* che introduce la proposizione oggettiva. Discorso indiretto.

40. *Mas de l'axir negu pot esser cert*: nessuno può liberarsi della schiavitù a cui riduce l'amore. Si noti come nell'intera *cobla* risuonino gli echi della poesia dei trovatori.

45. *viandes tals, l'amor, que sens foch cou*: l'autore ricorre ad un lessico metaforico, teso a connotare in maniera negativa l'azione dell'amore.

48. *sens traure may aygüe d'aquell sech pou*: ritorna l'immagine dell'acqua tratta dal pozzo, come al v. 23; solo, con una immagine desolata, ora il pozzo si è asciugato.

49-50. *De mi us se dir si-n fos pogut axir / ne fora luny passades cent jornades*: caso singolo che deve servire da ammaestramento e da esempio per gli altri.

51-52. *sovint me veig les naffres renovades / sens que remey no sper al meu perir*: le ferite d'amore e il medico del verso successivo, con cui si identifica la donna amata, a un tempo causa del male e sola in grado di guarirlo, inscrivono questa poesia entro una dimensione letteraria e convenzionale, ma non priva di eleganza.

57-58. *Axi li'n pren qui creu leugerament / lo foll consell dels ulls, qui mes no y saben*: è il consiglio, l'ammaestramento che viene dall'esperienza; gli occhi ingannano, e affidarsi a loro vuol dire compiere una scelta folle.

25) Ausiàs March⁹⁸

R. 94.54

March è considerato il primo e il più grande poeta lirico europeo del quindicesimo secolo⁹⁹: questo prestigio gli deriva da una serie di considerazioni che riguardano la sua attività poetica sia sotto il profilo linguistico, sia sotto il profilo dei contenuti e delle espressioni utilizzate.

Dal punto di vista della lingua, egli si serve per la prima volta interamente del catalano, allontanandosi dai suoi predecessori, anche immediati, che invece non si erano ancora del tutto slegati dal ricorso al provenzale, seppure tra numerosi catalanismi.

Dal punto di vista tematico ed espressivo, March pure si allontana dalla tradizione trobadorica, e questo allontanamento è consapevole, e assume quasi il valore di una scelta programmatica (*Lexant a part l'estil dels trobadors*, R. 94.3).

L'elemento che colpisce da subito è la concretezza con cui il nostro poeta descrive l'amore: si tratta di un sentimento concreto, fisico, e questa dimensione riguarda sì l'uomo, ma anche la donna: essa è infatti dotata di pulsioni sensuali, e dunque non è più soltanto una creatura vagheggiata, come nella poesia cortese, ma un soggetto che desidera, e che non solo può indurre l'uomo al peccato, ma può anche peccare ella stessa.

Lo stile di March è lapidario ed incisivo, privo di artifici, ed anzi con qualche ruvidezza espressiva: in tal modo, egli crea una nuova lingua poetica, che reca il segno della personalità del suo creatore, ma che è anche capace di indicare alla poesia nuove strade.

La sua non è una produzione rarefatta nei temi e nella ispirazione: anzi, la dominante lirica, che pone in risalto la figura del poeta, non esclude la presenza, nel tessuto dei suoi componimenti, di elementi oggettivi; tuttavia, questi sembrano trarre la loro forza e la loro efficacia da una corrispondenza con la realtà del suo autore, che non ama nascondersi dietro ad essi, ma che anzi se ne serve per meglio esprimere la propria complessa e attraente personalità.

E sentiamo, rispetto ai suoi predecessori ma anche rispetto a molti dei suoi contemporanei, una maggiore scioltezza della lingua, insieme ad una sua maggiore adesione alle cose che coglie e veicola.

⁹⁸ Riquer, M. de 1984, vol. II, pp. 471-559.

⁹⁹ Di Girolamo, C. 1998, p. 9.

Edizioni: Pere Bohigas: Ausiàs March, *Poesies*, rev. Amadeu Soberanas e Noemi Espinàs, Barcelona, Barcino («ENC»), 2000.

Pagès XIV.

Metrica: a10'b10'b10'a10'c10d10d10c10, canzone di cinque *coblas capcaudadas* y2, z1 di otto versi, e una *tornada* di quattro (Parramon, 219:384).

- 1 Malventuros no deu cerquar Ventura:
- 2 croar se deu lo front com l'anomenen,
- 3 no desloant los qui favor ne prenen
- 4 entreposant lur bon enginy e cura.
- 5 Negu no deu son juy tan prest aver
- 6 que cell desllou qui Ventura vol fenyer,
- 7 no virtuos, denegant li atenyer
- 8 ço que sos fills han menys d'algun saber.

- 9 E leix me, donchs, d'esser aventurer,
- 10 si be no-m pusch tant retraure ne strenyer
- 11 qu'en contra d'ell me pogues tant empenyer,
- 12 si que fugis a son peu molt lauger.
- 13 Senyor es gran, bens mundans regidor,
- 14 e son juhy es a l'hull amagat,
- 15 ferint vos lla d'on sereu delitat,
- 16 e que-l delit vengues tot per Amor.

- 17 Lonch es lo temps del continuu dolor
- 18 a part detras; car son cinch anys passats
- 19 que-m fuig delit com hy suy acostats,
- 20 ffent me sentir fret apres de calor,
- 21 diverssitat de cassos aportant
- 22 per desgastar d'Amor lo benifet;
- 23 dels bens d'Amor conservador se-n ret:
- 24 ffora content yo qui so desijant!

- 25 A Deu ne-l mon no so d'Amor clamant,
- 26 car be ha dat aygu'a ma granda set;

27 no sadollat, mas compte li n'es fet
28 no pot complir ço que so desijant;
29 e no mereix algun repreniment,
30 car del cel terç eguals forces nos fa
31 segons cascu a 'mar dispòst esta,
32 e tant com pot estreny son manament.

33 Fortuit cas m'a fet esser absent
34 del foch d'Amor qui ja m'illumina;
35 en millor cas Ventura l'apaga,
36 e yo son cert qu'Amor ne fon dolent;
37 per que no-m clam d'Amor, mas de Ventura,
38 car son poder me ha desfavorit;
39 en abando no-m vol haver jaquit
40 ans persegueix amor e ma gran cura.

41 Lir entre carts, del mon deu perdre cura
42 qui li cove d'Amor perdr'esperança,
43 e tal o qual es d'Amor la fermança
44 ab lo desig que li dona punctura.

Note:

1. *Malventuros no deu cerquar Ventura*: la poesia inizia con un tono ragionato e speculativo, non insolito in questo poeta, che occupa l'intera *cobla*.

9. *E leix me, donchs, d'esser aventurer*: in netto contrasto con la *cobla* precedente, in questa la personalità del soggetto si accampa in primo piano, con uno stacco esibito ed evidente.

10. *si be no-m pusch tant retraure ne strenyer*: proposizione limitativa, che sembra suggerita da una profonda conoscenza di sé e delle proprie possibilità.

15. *ferint vos lla d'on sereu delitat*: il primo e l'ultimo termine sono in forte contrapposizione semantica.

17-18. *Lonch es lo temps del continuu dolor / a part detras; car son cinch anys passats*: ecco la dimensione temporale, l'inserimento del tempo nella cornice lirica, a fare da misura del proprio dolore, e a quantificarlo. Frammento di vita, che produce l'effetto di aumentare il contenuto informativo del testo, senza diminuirne la sostanza poetica.

22. *per desgastar d'Amor lo benifet*: «per distruggere il beneficio d'amore».

26. *car be ha dat aygu'a ma granda set*: altro dato contenutistico, seppure di tono più convenzionale.

28. *no pot complir ço que so desijant*: si veda come da qui alla fine, la comunicazione si restringa sull'io poetico, e sui suoi rapporti con le circostanze più generali dell'esistenza. I suoi accidenti, comunque, sembrano essere il retroscena di queste considerazioni di natura generale.

33-34. *Fortuit cas m'a fet esser absent / del foch d'Amor qui ja m'illumina*: il poeta dichiara dunque che solo un caso fortuito lo ha mantenuto lontano dal fuoco d'amore che già lo ha illuminato e riscaldato altre volte.

37. *per que no-m clam d'Amor, mas de Ventura*: sulla base del suo ragionamento, egli non deve lamentarsi di Amore, ma solo della Sorte.

26) R. 94.64

Edizioni: Pere Bohigas: Ausiàs March, Poesies, rev. Amadeu Soberanas e Noemi Espinàs, Barcelona, Barcino («ENC»), 2000.

Pagès XXV.

Metrica: a10b10b10a10c10'd10d10c10, canzone di cinque *coblas unissonants* di otto versi, e una *tornada* di quattro; *refrany* ai vv. 7-8, 15-16, 23-24, etc. (Parramon, 219:81).

- 1 No-m fall recort del temps tan delitos
- 2 qu'es ja passat; pens que tal no venrra.
- 3 Si-l consequesch, merce no-m fallira,
- 4 car piatat fet aura pau ab vos.
- 5 Preareu mi qui 'n temps antich preaveu,
- 6 e confessant que us dolieu de mi.
- 7 Ara que us am plus que james ami,
- 8 tornau vos lla on de primer estaveu.

- 9 Plus que dabans me trobe desijos,
- 10 e lo desig en mi james morra,
- 11 car per sa part mon cors lo sostendra,
- 12 l'enteniment no-m sera despitos.
- 13 Vos desijau a mi, qui desijaveu
- 14 per tal voler del qual yo-m contenti.
- 15 Ara que us am plus que james ami,
- 16 tornau vos lla hon de primer estaveu.

- 17 E si raho fon que benvolgut fos,
- 18 mils ho meresch, mon hull no-m desmentra,
- 19 car per gran dol moltes veus ne plora,
- 20 e no plorant, mostrava-m doloros.
- 21 E vos, de goig, lo tedeum cantaveu.
- 22 Lagremejant, maldicions canti:
- 23 Ara que us am plus que james ami,
- 24 tornau vos lla on de primer estaveu.

- 25 Comptar no deg les passades dolors,
- 26 car poqua fe per vos tost hi sera:

27 qui 's menys d'amor altr'amor no sentra,
28 car no ha sguart lo rient al ploros.
29 Si ben amant lo terç d'un jorn passaveu,
30 haurieu grat del que per vos passi.
31 Ara que us am plus que james ami,
32 tornau vos lla on de primer estaveu.

33 Reclam a tots los meus predecessors,
34 cells qui Amor llur cor enamora,
35 e los presents e lo qui naxera,
36 que per mos dits entenguen mes clamors;
37 e si en vos conexença justaveu,
38 mal grat haureu del que fes un mati.
39 Ara que us am plus que james ami,
40 tornau vos lla hon de primer estaveu.

41 Plena de seny, si-l cor me cartejaveu,
42 trobareu clar que us amare sens fi.
43 Ara que us am plus que james ami,
44 tornau vos lla on de primer estaveu.

Note

1-2. *No-m fall recort del temps tan delitos / qu'es ja passat; pens que tal no venrra*: la poesia inizia con una dichiarazione categorica, in apparenza molto autentica, giacché legata al ricordo di un passato felice e luminoso e, insieme, alla consapevolezza che nulla può ritornare più come prima.

5-6. *Preareu mi qui 'n temps antich preaveu, / e confessant que us dolieu de mi*: ancora un riferimento al passato che ha visto uniti i due amanti, e che appare sempre più idealizzato nella mente dell'uomo; egli spera di suscitare nella donna di cui è ancora innamorato gli stessi sentimenti di un tempo.

7-8. *Ara que us am plus que james ami, / tornau vos lla on de primer estaveu*: il ritornello è quasi una invocazione. Sembra infatti che l'uomo voglia dire: "Io vi amo più di prima, ritornate ad essere come eravate un tempo con me!".

13-14. *Vos desijau a mi, qui desijaveu / per tal voler del qual yo-m contenti*: la poesia è interamente costruita su questa oscillazione tra il presente ed il passato; anche i tempi verbali accompagnano questo percorso sentimentale, delineando i contorni di una rievocazione di una vicenda privata, i cui effetti durano ancora sul presente.

21-22. *E vos, de goig, lo tedeum cantaveu. / Lagremejant, maldicions canti*: è significativo evidenziare come la poesia, divenendo scopertamente autobiografica, non risulta per questo più intellegibile. L'ambiguità aumenta con l'aumentare dei riferimenti circostanziali, e si può solo tentare di dare una spiegazione: il canto di gioia della donna potrebbe essere un ricordo del passato, legato quindi ai momenti felici della storia d'amore descritta; le maledizioni dell'uomo invece, in forte e voluto contrasto con la esultanza del *Te Deum*, sono il sottofondo musicale della vicenda amorosa ormai conclusa, rappresentano la condizione di sofferenza subita dall'amante abbandonato dalla sua amata che, tuttavia, egli ancora spera di riavere con sé. L'intreccio dei piani temporali porta alla luce l'esistenza di due tipi di passato: quello felice dell'amore ricambiato e sereno, che l'amante più volte rievoca, e quello sofferto dell'abbandono, delle lacrime e della sofferenza, che egli sembra voler definitivamente abbandonare in un presente nuovo, ma che tanto vorrebbe somigliasse al passato già vissuto.

29-30. *Si ben amant lo terç d'un jorn passaveu, / haurieu grat del que per vos passi*: se ella fosse capace di vivere anche il terzo di un giorno ben amando, allora ora riuscirebbe anche a provare gratitudine per quanto l'uomo ha sofferto per lei.

37-38. *e si en vos conexença justaveu, / mal grat haureu del que fes un mati*: altro riferimento poco chiaro; non credo comunque, visto il contesto, che si tratti di un riferimento ad un incontro sessuale tra i due. Penso invece che si tratti di una mancanza che la donna ha avuto nei confronti del suo innamorato, e che ha determinato la fine del loro amore. Su quale sia stata questa mancanza possiamo avanzare, come è evidente, soltanto congetture: certo saperlo significherebbe addentrarsi in uno dei codici, quello amoroso appunto, che meglio descrive la mentalità dell'uomo medievale, dal momento che esso permeava, come sappiamo, tutta intera la sua esistenza. Riquer ritiene comunque che la poesia insceni un amore non solodi tipo intellettuale, ma anche fisico (Riquer, M. de 1984, III, p. 494).

41. *si'l cor me cartejaveu*: «se mi sfogliaste il cuore», proprio come se si trattasse delle pagine di un libro (Di Girolamo C., p. 324).

27) R. 94.79

Edizioni: Pere Bohigas: Ausiàs March, *Poesies*, rev. Amadeu Soberanas e Noemi Espinàs,

Barcelona, Barcino («ENC»), 2000.

Pagès LV.

Metrica: a10^b10^b10^a10^c10^d10^d10^c10^; canzone di cinque *coblas capcaudadas* di otto versi, e una *tornada* di quattro (Parramon, 219:391).

- 1 Per molt amar ma vida es en dupte,
- 2 mas no cregau que de la mort me tema;
- 3 a poch a poch ma sperança-s fa sema
- 4 e-m vol fugir, mas no u fa en orrupte.
- 5 Haja mal grat de ssa compassio,
- 6 puy no-m serveix a mon afany guarir;
- 7 lo detardar no veda lo venir,
- 8 e creix desig, e dobla-m passio.

- 9 Deu m'a donat tal disposicio,
- 10 que mon voler s'esguarda sol amar,
- 11 e fahent als, serveix a companyar
- 12 l'estat d'Amor; en tot l'als, abando.
- 13 Amor yo am, ell a mi punt no ama,
- 14 e per ell am linatge femeni;
- 15 generalment sia entes axi:
- 16 aquella vull qu'en sa culpa-m desama.

- 17 Ab tort e dret mon cor d'Amor se clama,
- 18 tort en passat y ab dret gran de present:
- 19 no perque fos en algun temps content,
- 20 per null temps hach tempre la mia flama.

21 Del temps passat yo no-m clam de Amor;
22 ell me valgue, mas noch me la temença;
23 envergonyat, no mostri benvolença,
24 ne fiu saber mon voler e dolor.

25 E per finir mos jorns ab gran tristor
26 e per haver d' Amor algun just clam,
27 yo, desamat, vol qu' estretament am,
28 si que, amant, del mon perda sabor,
29 mi avorrint ab abastat conort,
30 e fora vos, tot quant Deu aja fet.
31 Mon avorrir en compte vos no met:
32 mes que mi us am; si no-m creeu, feu tort.

33 O amadors! No us caygua del recort
34 un fet tan car per sola stranyedat:
35 yo, gran parlar, dos anys so mut estat;
36 no cregau, donchs, que dolor done mort.
37 Yo son aquell qui-m fora desexit
38 de l'esperit, al cors cargua fexuga;
39 mas no m'es lunny un' ora desastruga,
40 que perdre-l mon sera mellor partit.

41 Lir entre carts, molts trobadors an dit
42 que-l be d' Amor es al començament;
43 yo dich qu' esta prop del contentament.
44 D' aquell ho dich qui mor, desig finit.

Note:

1. *Per molt amar ma vida*: si noti l'enfasi dell'avvio, e l'allitterazione della consonante *m*.

2. *de la mort me tema*: ancora allitterazione di *m*, che dà movimento al verso.

7-8. *lo detardar no veda lo venir / e creix desig, e dobla-m passio*: nel primo verso, i termini sono in forte contrapposizione semantica, ma sono accostati dal ricorso all'allitterazione. Nel verso successivo, il ritmo crescente sembra non lasciare scampo al poeta.

12. *l'estat d'Amor; en tot l'als, abando*: significativa questa consapevolezza che il soggetto ha di sé stesso.

16. *aquella vull qu'en sa culpa-m desama*: la lapidarietà del verso sembra privarlo della sua dimensione privata, e collocarlo su una dimensione più universale, legata alla vicenda di ogni amore.

19. *perque fos en algun temps content*: prosegue l'esibizione della propria vicenda interiore ed esistenziale. Assistiamo ad una sorta di bilancio, in poesia, dei propri comportamenti e delle proprie attitudini.

23-24. *envergonyit, no mostri benvolença, / ne fiu saber mon voler e dolor*: il soggetto lamenta la propria passata incapacità di dare espressione ai sentimenti, causa del suo attuale dolore.

35. *yo, gran parlar, dos anys so mut estat*: sentiamo di assistere ad una confessione e ad un racconto, tanto è stretta la correlazione tra la dizione poetica e il suo farsi registrazione di eventi vissuti. I due anni di mutismo sono forse, come sottolinea Riquer (p. 505), due anni di timidezza: non importa, dal momento che quel che conta sottolineare è un impiego di mezzi espressivi che denotano una notevole libertà compositiva, ed un alto grado di compenetrazione tra registri diversi.

44. *D'aquell ho dich qui mor, desig finit*: si veda come, su un altro versante, questa affermazione sia poco convenzionale e lontana dalla concezione trobadorica più nota e divulgata.

28) Jordi de Sant Jordi¹⁰⁰

R. 164.9

Difficile rinvenire, nella produzione di questo poeta, elementi che potremmo definire oggettivi; in realtà, malgrado la sua raccolta contenga una molteplicità di motivi, e non sempre vi prevalga il registro cortese, i mezzi espressivi di cui Jordi si serve sono legati ad una dimensione lirica in cui prevale l'io del soggetto, e in cui non si disegnano, se non in filigrana ed in modo tenue, vicende che complichino la superficie del canto, distendendola in racconto o aprendola in direzione del dialogo.

Tuttavia, non mancano testi legati ad una dimensione più circostanziale: *Deserts d'amichs, de bens e de senyor* (R: 164.5) è, ad esempio, un componimento incentrato su un episodio ben preciso, e cioè la prigionia dello stesso Jordi che, al servizio di Alfonso il Magnanimo, viene catturato a Napoli da Muzio Attendolo Sforza, insieme ad altri cavalieri valenzani, catalani, e aragonesi.

Egli si rivolge al sovrano per ottenere la liberazione, e dalle sue parole emerge la difficoltà della situazione in cui si trova, e il timore di non riuscire a superarla.

Nella poesia *Sovint sospir, dona, per vos, de lony* (R. 164.15) compare il tema, presente anche nella poesia sotto riportata, della separazione dalla dama amata: l'allontanamento dalla donna rende il soggetto addirittura folle, e incapace di mantenere un controllo razionale su di sé.

Nei versi 28- 30, inoltre, sembra esserci un riferimento concreto, laddove leggiamo: «absent de vos, lonyats d'esta 'ncontrada? / Mi recordan que·m seray tant llonyats / del pays dolç hon vostre cors habita».

Riferimenti topici, s'intende, ma pur sempre rivestiti di una intenzione descrittiva ed evocativa, che qui ci interessa; del resto, non possiamo escludere neppure che un richiamo autobiografico si annidasse tra le pieghe dei versi.

¹⁰⁰ Riquer, M. de 1984, vol. II, pp. 154-176.

Edizioni: Martí de Riquer e Lola Badia, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi, cavaller valencià del segle XV*, València, Tres i Quatre, 1984, con alcuni ritocchi introdotti nell'ed. Donatella Siviero: Jordi de Sant Jordi, *L'amoroso cerchio. Poesie dell'ultimo trovatore*, Milano-Trento, Luni («Biblioteca medievale»), 1997, e ivi giustificati.

Metrica: a10b10a10b10c10d10'c10d10'canzone di cinque *coblas capcaudadas* y1 di otto versi, e due *tornadas* di quattro (Parramon, 131:8).

1 Enyorament, enuig, dol e desir
2 m'an dat asaut des que-m parti de vos,
3 tan fort que ja res no-m pot abellir
4 e tot quan vey plasent m'es enujos.
5 Tant m'a fet mal lo vostre departir
6 que m'entrenyor com no us vey com solia,
7 e per gran dol sovint lans mant sospir
8 si qu'ay pazos que desir no m'aucia.

9 Ha, cors gentil quant de vos me parti
10 he us vi sus alt al vostre mirador,
11 morir cugey, tan greus dolor senti:
12 axi-m destreny de son poder amor.
13 Mas com forsat heu forci mon voler
14 e pris comiat de vos, gauig de ma vida,
15 planyent, plorant ez ab greu desesper,
16 maldint lo jorn de ma trista partida.

17 Si be dellay visquei ab desplaser
18 per los gelos que us n'avien luyat,
19 mas sols quant heu vos podia vezer
20 encontinent tot l'als m'er'oblidat;
21 mas are-m veig de tot plaser absent,
22 carguat d'amor e paubre de ventura,
23 no vasant vos, que us ham tan finament,
24 e per aço murray si gayre-m dura.

25 Cant me recort en lo departiment

26 e pens en vos, me sembla que us vey clar;
27 en aycell punt me corr'un sentiment
28 per tot lo cors que·m fa los ulls plorar.
29 Puix vau al cor e fau li dir cridant
30 ab agres veus: «Ay, hon est, ma senyora?
31 Hon est, mon be? Perqu'eu muyr desirant
32 pel no veser». Tan forment vos enyora!

33 Enquer vos vey la nuyt en somiant,
34 de que·l meu cors pren un pauch de repos;
35 e·l jorn apres vau tot joyos pensant
36 com suy estats ab vostre donos cors.
37 Per que us sopley vos vaja·l cor en me
38 un'ora 'l jorn, per bona conexença;
39 car cant plus vau plus vos ham, per ma fe,
40 e plus m'encench en vostra benvolença.

41 Na Ysabel, tant havets sobre me
42 que com no us vey visch en fort penitença;
43 mas al pus tost e pus breu que pore
44 iray veser la vostra continença.

45 Car lo meu cors es tant irat ab me
46 e tant fello per vostra departença
47 que·m vol ausir e diu que, per sa fe,
48 tro us haja vist no m'haura benvolença.

Note :

1. *Enyorament, enuig, dol e desir*: accumulo di sostantivi e progressione semantica, che trova il suo termine ultimo nel verso che segue.
2. *des que-m parti de vos*: «da quando mi allontanai da voi»; collocazione del discorso lirico entro una cornice temporale.

5-6. *Tant m'a fet mal lo vostre partir / que m'entrenyor com no us vey com solia*: si susseguono nel verso il passato prossimo, *tempo del mondo commentato*, e l'imperfetto, *tempo del mondo narrato*, creando una prospettiva temporale che dal presente della enunciazione lirica si proietta nel passato del ricordo.

11. *sovint lans mant sospir*: l'avverbio sembra adatto a delimitare una descrizione, designando una circostanza che si ripete nel tempo. Si noti come il lessico sia scelto con cura, con i confini estremi segnati dalla allitterazione di *so-*, e con, nel mezzo, l'apertura ariosa e dinamica delle *a*.

13-14. *heu forci mon voler / e pris comiat*: ancora tempi del mondo narrato.

17. *Si be dellay visquei*: proposizione ipotetica con il congiuntivo imperfetto, cui segue una proposizione causale con il piuccheperfetto indicativo. La sintassi si serva di periodi complessi; si introduce così un effetto di prolungamento narrativo, una distensione dei tempi che coincide con la dimensione tipica di un racconto. Sebbene ci troviamo dinnanzi a luoghi canonici e molto frequentati, e sebbene siamo consapevoli che dietro questi movimenti nel testo non ci siano degli accidenti concreti, tuttavia percepiamo il ricorso, da parte del poeta, ad una costruzione che, se da un lato è artificio evidente e quasi smaccato, dall'altro è progressiva e consapevole riduzione dell'io lirico a personaggio che partecipa di una vicenda, ne vive le scansioni, e ne riporta gli effetti all'interno del suo discorso. Procedimento di distanziamento e di oggettivazione, seppure, in questo caso, condotto in modo cauto, e quasi in punta di piedi.

19-20. *sols quant heu vos podia vezer / encontinent tot l'als m'er'oblidar*: l'imperfetto è qui utilizzato per descrivere una situazione costante nel tempo; l'avverbio 'encontinent' è proprio di una logica del racconto e della narrazione, dal momento che non lo si trova unito al presente indicativo.

21. *mas are-m veig de tot plaser absent*: ritorna il presente, sottolineato dall'avverbio *are*, escluso dal mondo della narrazione e strettamente legato all'essere in situazione dell'io poetico.

27-28. *en aycell punt me corr'un sentiment / per tot lo cors que-m fa los ulls plorar*: l'immagine, pur non originale, risulta però dotata di una velocità quasi plastica e visiva. Si veda come il testo sia costruito su una serie di andate e ritorni, su un netto contrasto tra il passato ed il presente, contrasto voluto ed ostentato certo, ma non meno efficace.

33. *Enquer vos vey la nuyt en somiant*: dunque neanche durante il sonno l'uomo trova pace dal suo tormento amoroso; il verso è dotato di una incisività a un tempo agile e arresa.

41. *Na Ysabel*: probabile *senhal* per la donna amata, come era consuetudine dei trovatori e dei loro continuatori (D. Siviero 1997, pp. 134-135).

29) *Lleonard de Sors*¹⁰¹

R. 175.10

Di questo poeta, vissuto tra il 1448 e il 1458, si conservano alcune composizioni brevi, per lo più di argomento amoroso, e due opere di più ampio respiro. La sua produzione presenta un tono morale e astratto, oltre che celebrativo. Tra le sue composizioni infatti, compare un elogio ad Alfonso di Cardona, *Tant quant mes serch e mes veig* (R. 175.19), in settenari, costituito da un dialogo tra «Grat» e «Coneixença», con una serie di riferimenti a figure dell'antichità classica; la sua opera più nota è senza dubbio un poema composto in adulazione di Alfonso il Magnanimo, *La Nau*, ispirato ad un viaggio intrapreso dallo stesso poeta per nave, come funzionario di Alfonso il Magnanimo. Si tratta di un poema intriso di elementi allegorici e simbolici: l'equipaggio della nave, infatti, è costituito da una serie di virtù personificate, e l'intera opera si basa sulla identificazione del re con la virtù dell'onore, da cui consegue che il cammino per giungere all'onore conduce al re.

La Nau è divisa in sette capitoli, il primo dei quali, in prosa, contiene la dedica al sovrano; gli altri sono in metro vario. Non mancano, neanche qui, le citazioni da autori classici come Orazio e Seneca.

Aggiungiamo però, che Leonard de Sors non disdegna una certa componente aneddótica nei suoi versi, che dà loro una certa originalità.

Il testo qui riportato è inserito malgrado la sua evidente ed indiscutibile dominante lirica: tuttavia, esso ha una altrettanto forte componente allocutiva, di discorso orientato verso una interlocutrice, e questo orientamento verso l'esterno ne determina le condizioni enunciative influenzandole profondamente¹⁰²; il protagonista maschile è tutto teso a comprendere i motivi della condotta negativa della dama nei suoi confronti, con una immediatezza realistica e una coloritura finanche comica.

¹⁰¹Bou, E. 2000, p. 712; Balaguer, J. R. 1984, pp. 315-317.

¹⁰²Pinto, R. 2000, p. 174.

Edizioni: trascrizione diplomatica di Mariano Baselga y Ramírez, *El cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Gasca, 1896, p. 123. — Rev. Rialc.

Metrica: a10b10a10b10c10d10d10c10, danza con *respòs* di quattro versi, composta di tre *coblas singulares* di otto versi, e una *tornada* di quattro (Parramon, 138:2).

1 Lo meu deport es poder vos mirar,
2 e vos fugiu, no se per que us ho ffeu;
3 si us he fallit ne provar m'o podeu,
4 matau me tost e no-m fassau penar.

5 Mas sert no-m cuyt que us age 'n res fallit,
6 e sab me greu que u mostreu a la gent,
7 car may serqui sino vostre delit;
8 ans cuyt morir con so de vos absent,
9 e par ho be car ia no-m pusch star
10 de mostrar vos quin es lo voler meu;
11 si us he fallit ne provar m'o podeu,
12 matau me tost e nom fassau penar.

13 E donchs digau que gonyau essent tal
14 ne a que feu lo no acostumat;
15 cert io no se qui-s regesque tan mal,
16 que torn atras com veu l'anemorat,
17 e vos mostrau que io us dega picar:
18 axi fugiu con de prop vos me veu;
19 si us he fallit ne provar m'o podeu,
20 matau me tost e no-m fassau penar.

21 Car molt mes ham me digau clarament:
22 «No us vull amar, pus no he alt de vos»,
23 que com stich axi indifferent;
24 cuydau del tot no perdre mes amors,
25 almenys lavors aure carrech d'anar
26 en l'altre mon, e vos cause-n sereu;
27 si us he fallit ne provar m'o podeu,
28 matau me tost e no-m fassau penar.

29 Ffi del que pens, no us vullau amagar
 30 si us pas de prop pus mon cor no sabeu;
 31 si us he fallit ne provar m'o podeu,
 32 matau me tost e no-m fassau penar.

Note:

1-2. *Lo meu deport es poder vos mirar, / e vos fugiu, no se per que us ho ffeu*: le parole del primo verso sembrano rincorrersi con agilità, sostenute dalle allitterazioni successive, fino alla chiusa del v. 2, che constata lo smarrimento del soggetto; il suo ripiegamento sembra sottolineato dalla chiusura tonale, ora insistente sul suono della vocale *u*.

3-4. *si us he fallit ne provar m'o podeu, / matau me tost e no-m fassau penar*: si noti il tono patetico dei versi, di accentuato sentimentalismo.

8. *ans cuyt morir con so de vos absent*: dichiarazione topica, come la precedente.

9. *no-m pusch star*: «non posso trattenermi»; il verbo dipendente da *star* si trova al verso successivo (spezzatura).

10. *quin es lo voler meu*: «qual è il mio desiderio». La sintassi è lineare e con una scansione regolare, anche se talvolta il poeta ricorre, come abbiamo appena visto, alla spezzatura del periodo tra due versi successivi, ottenendo un maggiore dinamismo.

13. *E donchs digau que gonyau essent tal*: allitterazione della dentale *d*; il verso ha un ritmo stringente, e sembra quasi di sentire risentimento dell'uomo nei confronti della donna a cui si rivolge.

14. *lo no acostumat*: forse in un senso neutro di «cosa non conforme al buon costume», e dunque poco dignitosa.

15-16. *cert io no se qui-s regesque tan mal, / que torn atras com veu l'anemorat*: «certo non conosco qualcuna che si comporti così male, da tornare indietro quando vede colui che la ama»; scena descrittiva, che particolarizza la vicenda e la iscrive nel quadro di una esistenza individuale. Anche qui è evidente la spezzatura logica tra i due versi successivi.

17-18. *e vos mostrau que io us dega picar: / axi fugiu con de prop vos me veu*: «e date l'impressione che debba picchiarvi, così fuggite quando mi vedete nelle vostre vicinanze»; *vos* iniziale è pleonastico e colloquiale. L'efficacia visiva della scena è notevole: l'impressione che il contegno dell'amata suscita nella percezione del suo innamorato, a cui appare inspiegabile, immotivato ed esagerato, diventa comica, producendo un abbassamento del tono, che si avvicina a quello di una commedia. Sembra di vederle queste due figurine che si sfuggono e si incontrano, ciascuna con le proprie reazioni, replicando all'infinito lo schema del corteggiamento con i loro vivi corpi.

21. *Car molt mes ham me digau clarament*: Discorso diretto, indirizzato alla dama, perché muti il suo contegno, e anziché fuggire spaventata alla vista del suo corteggiatore, esprima a chiare lettere il suo rifiuto. L'afasia della donna esaspera l'amante; si noti la serie di allitterazioni che sembrano voler riprodurre l'impazienza dell'uomo, ed il suo bisogno di parole.

22. *No us vull amar, pus no he alt de vos*: lo spettro del silenzio è allontanato dalla riproduzione delle parole che egli vorrebbe sentire pronunciate da lei, che sono riportate in forma diretta.

25-26. *almenys lavors aure carrech d'anar / en l'altre mon, e vos cause-n sereu*: «almeno allora avrei l'obbligo di andare nell'altro mondo, e voi ne sareste la causa». Spezzatura logica tra i due versi.

29. *no us vullau amagar*: «non vogliate nascondervi».

30) *Pseudo Joan Roís de Corella*¹⁰³

Rialc

Rao 154a.2 (ex 154.18, 154a.1, 154.5, 154.7)

Questa tenzone risulta di notevole interesse non tanto per i suoi contenuti, che risultano convenzionali, ma per il fatto che essa fa riferimento ad un fatto concreto della vita del suo autore.

Costui infatti scrive un'opera intitolata *Tragèdia de Caldesa, raonant un cas afortunat que ab una dama li esdevenç* (il nome della donna è, con ogni probabilità, uno pseudonimo): si tratta di alcuni paragrafi in prosa, in cui si delinea una storia di tipo novellistico, raccontata con precisione di dettagli anche cronologici e geografici, e con una notevole vivacità stilistica.

La donna protagonista, che in un primo tempo aveva offerto il suo amore al poeta, si fa sorprendere da questi con il suo amante, un uomo volgare anche se di bell'aspetto. La reazione di Corella è indignata, e si esprime in alcuni *vers estramps* dal tono acceso e duro nei confronti della traditrice, che gli risponde in altrettanti *vers estramps*, nei quali ammette la sua colpa giudicata degna dell'inferno, e spera di ottenere il perdono del suo innamorato.

Come sottolinea Riquer, l'aneddotica di questa novellina potrebbe poggiarsi su una vicenda reale, dal momento che non mancano elementi realistici e circostanziati. Anche Tavani¹⁰⁴ ammette che la vicenda può essere letta in chiave autobiografica.

Ad ogni modo, la figura di Caldesa è presente anche in altre poesie amoro-se di Corella, e compare come protagonista del nostro *debat*, contrasto fittizio in cui l'uomo è l'autore anche dei versi pronunciati dalla donna.

Le strofe non rivestono in sé grande interesse: i due personaggi non instaurano un autentico scambio verbale, limitandosi ad accumulare reciproche accuse, o a difendere e a giustificare la propria condotta, senza un autentico dialogo, ma anzi in un tono monotono e, al tempo stesso, enfatico; manca una concatenazione delle battute, che sono semplicemente giustapposte, in una sequenza contrapposta di enunciazioni offensive.

Quel che conta è l'aver rilevato che tali strofe prendono le mosse da una circostanza concreta, in seguito rivestita di sostanza letteraria.

Il materiale letterario sembra talora avere preso il sopravvento, soprattutto nelle *coblas* attribuite alle personificazioni dei vizi della dama; eppure, la scena disegnata al v. 25 sembra *agita*, e l'antefatto di questa tenzone, lo scenario concreto entro cui si inserisce, attribuisce alle *coblas* se non, come abbiamo

¹⁰³ Riquer, M. de 1984, vol. III, pp. 290-297.

¹⁰⁴ Tavani 1990 p. 236.

detto, la vivacità di un contrasto, almeno l'identità di un commento ad una vicenda realmente avvenuta.

Meglio, di uno sfogo, che infatti non prevede replica, ma solo la variazione su un unico tema, quello della crudeltà viziosa della donna infedele.

Edizioni: Jordi Carbonell, Joan Roís de Corella, *Obra profana*, València, Tres i quatre, 1983 (in grafia normalizzata), pp. 55, 56, 57, 58.

Metrica: a10'b10b10a10'c10'd10d10c10', quattro *coblas singulares* di otto versi, classificate come *maldit*, cui corrispondono altre quattro coblas, contenenti la risposta di *Caldesa*, classificate come *rèplica*, che riprendono le stesse rime delle prime quattro strofe. La ripresa delle stesse rime è propria di questo genere poetico, che prevede che la risposta non sia fatta a caso, ma riproduca lo schema usato dal proprio interlocutore. Tale schema però, per le coblas di *Caldesa*, non è proprio identico a quello delle coblas di *mossèn Corella*, dal momento che la rima c non è sempre femminile, ma può essere anche maschile. Segue una ulteriore replica, questa volta di *mossèn Corella*, con schema: a10b10'b10'a10a10b10'a10b10'. Si tratta di una *cobla esparsa* di otto versi, con *rims maridats* ai versi 1-6, e *refrany* ai versi 1-2 e 5-6. L'ampio componimento si conclude con sei *coblas singulares* di otto versi e una *tornada* di quattro, ancora classificato come *maldit*, il cui schema è: a10'b10'b10'a10'a10'c10'c10'a10' (Parramon, 219:212; 219:311; 155:1; 164:16).

Cobles de mossen Corella a Caldese

- 1 Ma gran caritat, amor e llarguesa,
- 2 que el poble coneix del nostre esperit
- 3 . . .
- 4 l'estil virtuos de tanta proesa.
- 5 Doncs, que fareu vos, gentil, magnifica,
- 6 que no fos virtut, sabent d'on veniu?
- 7 Un baix teixidor per pare teniu;
- 8 la mare, com vos, bagassa publica.

- 9 Pensau que les gents sien cegues gallines,
- 10 que lo fust e lo fruit ignoren de vos;
- 11 baladre florint, sou fort verinos,
- 12 que vostres amors son aspres metzines.
- 13 Per mills sadollar de llop los afectes,
- 14 d'ovella la pell haveu manllevat;
- 15 la fama teniu de test cascarat;

16 enfengeu quant pugen sens mil los defectes.

17 Negar no podeu, per desvirginesa
18 sens talem fugiu, com altre quistor;
19 en tot mal talent vos creix la color,
20 per ço us espolsau sens tota peresa.
21 Fortuna cruel a vos tan portatil,
22 que, morta, cercau poblat o desert,
23 del nostre setrill, puix l'oli n'es verd,
24 lo cap, si fa bla e no madur datil.

25 Estant en la Seu, en aquella indulgencia,
26 un timbre que viu en l'arca llançàs,
27 valguera mes, cert, en bossa restas
28 d'aquell que el prengues, sens tota consciencia;
29 si vos lo guanyas, los moros de Meca
30 se-n van dret al cel, per cert clarament,
31 car no satisfes ni fos penident;
32 tornau a estibar la bruta taleca!

Resposta de Caldesa a mossen Corella

33 De ma calitat fent vos empresa,
34 restareu galant molt desfavorit;
35 mou vos passio posar en escrit,
36 ab gran furor paraules d'ofensa.
37 Pene cruel, a vos tan propinca.
38 Que fare, doncs, que tant m'avorriu?
39 Mon pare vell si be el descriviu,
40 malicia gran que be us notifica.

41 En los rosers naixen les espines,
42 si be de les roses ixen gran olors;
43 gust destemprat no jutge en sabors,
44 imperfetament, errant les estimes.
45 Puix ixen de vos tan irats conceptes,
46 e sabeu que james han emprat
47 les vostres eines per mal mon pecat,

48 per la causa de semblants respectes.

49 De gentil dir teniu fallença,
50 d'on se dira que no sou amador,
51 e, pel contrari, gran avorridor
52 de l'exercici de Venus deessa.
53 Cove us a vos, doncs, mudar d'estil,
54 perque la gent vos jutgen discret,
55 e no façau tan defallit dret;
56 si no, tendran vos per home sotil.

57 Qui, sino vos, home de mala consciencia,
58 haguera dit ço que vos jutjas?
59 Valguera mes, cert, que tal dir se callas,
60 fins fos oblidada vostra sentencia.
61 Aixi ho perdes com los moros de la Seca
62 del rei moro de Tremisen;
63 ja sou damnat: teniu vos esment,
64 aixi com aquell que tots dies peca.

Replica mossen Corella a Caldese

65 Calda cremant, que no sentiü hivern
66 ni menys sabeu en quin temps se hiverna;
67 si en lo bordell n'hi ha una quèrna,
68 una sou vos, senyora, en aquell quèrn;
69 calda cremant, que no sentiü hivern
70 ni menys sabeu en quin temps se hiverna;
71 Ferux Bertran vos cala lo seu pern
72 descapollat, la vista s'enlluerna.

Superbia

73 De vos se condol e plany gentilesa,
74 o dama galant, de tots bens complida!
75 Lo vers pren espant contar vostra vida;
76 mas forza cove, per tanta malesa.
77 Si call, per no dir fare paguesa;
78 si parle, direu ma llengua quant talla;
79 digau que us vullau!, puix no puc fer falla,

80 que ja poc parlar no em par saviesa.

[. . .]ia

81 Sempre que us mir ab gest elevada,
82 ab tants continents que el dir meu no hi basta,
83 del pago pintat seguiu vos la rasta;
84 mirau baix als peus i ireu mesurada.
85 Defora mostrau paret reparada,
86 pero dins teniu fumada la casa,
87 e l'anima es ut tabula rasa;
88 es vostre cabal la cara pintada.

Inconstancia

89 Teniu per costum de prest fer mudança;
90 Saturnus vos sou del cel la planeta;
91 la lluna seguiu com una cometa;
92 a un mes, no pus, vos feu la prestança.
93 No resta al fi la vostra balança,
94 ni pot fer gran colp la flaca ballesta;
95 corcada teniu gran part de la testa;
96 meteu vos al cap, sens tota ultrança.

Barateria

97 En actes d'amor sou molt baratera:
98 lleixau tot estil per pendre despulla;
99 portau vos ne el fruit ensems ab la fulla,
100 e aixi caminau per tota carrera.
101 Lo gest que mostrau de molt falaguera
102 . . .
103 Teniu fals lo cor e bona la cara,
104 e pendre sabeu conills ab sendera.

Avaricia

105 Briseida seguiu, la falsa troiana:
106 plorau ab un ull e l'altre s'alegra;
107 mordeu com a serp o brava culebra;
108 lo vostre acost dolor ja comana.
109 De vos se pot dir que creix la gran fama;

110 miracles fareu, deessa, sens falta.
111 «Mentiu», me digues «per mig de la galta!»
112 E dol me de vos, perque sou galana.

Peresa

113 Contraris en vos io veig que hereten:
114 mostrau gest gentil e sou una aranya;
115 pus netes n'hi ha que guarden cabanya,
116 e los elements de vos [. . .]
117 [. . .] tots se despiten;
118 vestiu samarro en temps no conforme;
119 la cara del cos en vos es diforme;
120 extrem e no als sens dubte en meriten.

121 Si em lleix de mes dir, senyora sabuda,
122 pensau que no fall pertret per a l'obra,
123 que, tostemps dient, encara me-n sobra;
124 mas vull, per honor, ma llengua fer muda.

Note:

7-8. *Un baix teixidor per pare tenui; / la mare, com vos, bagassa publica*: offese violente ma stemperate dal fatto di essere comuni in questo genere di contrasti verbali, come nei versi che seguono.

11. *baladre*: “oleandro”.

15. *test cascarat*: “testa rotta”.

16. *enfengeu quant pugen sens mil los defectes*: «fingete quando arrivanoo a centomila i difetti».

18. *sens talem fugiu, com altre quistor*: «cento talami fuggiste, come un altro il questore»; *talem* va forse corretto in *talems*.

20. *per ço us espolsau sens tota peresa*: «perciò vi date da fare senza nessun indugio».

23-24. *del nostre setrill, puix l'oli n'es verd, / lo cap, si fa bla e no madur datil*: «del nostro recipiente, poiché l'olio è verde, la cima si fa dattero molle e non maturo».

25-26. *Estant en la Seu, en aquella indulgencia, / un timbre que viu en l'arca llançàs*: curioso riferimento aneddótico, che ha per protagonista Caldesa, che durante la predicazione di una indulgenza, lancia nella cassetta una moneta d'oro come elemosina, mentre il nostro poeta osserva la scena. Senza dubbio notevole questo riferimento concreto, che fa balenare un momento di vita quotidiana, ma che soprattutto costruisce una storia da una trama in apparenza esile, e invece intessuta di particolari vivissimi.

32. *tornau a estibar la bruta taleca!* : «richiudete la brutta borsa!», enunciato direttivo; il ricorso all'imperativo e al punto esclamativo costituisce un uso del linguaggio come stimolo sull'interlocutore, senza alcun elemento di mediazione.

46-47. *e sabeu que james han emprat / les vostres eines per mal mon pecat*: «e sapete che mai i vostri strumenti hanno chiesto il mio peccato con una cattiva intenzione». Il periodo è costruito in un modo complesso, dal momento che il verbo si trova all'inizio, seguito dal soggetto, mentre il complemento oggetto è alla fine, forse per ottenere l'allitterazione duplice («*per mal mon pecat* »).

56. *sotil*: probabilmente nel senso di “meschino”.

61. *los moros de la Seca*: «i Mori della Seca»; sul *DCVB* leggiamo che «la locució *de la Seca a la Meca* o *córrer la Seca i la Meca* s'ha originat per la identitat de terminació entre el mot *Seca* i el nomde *la Meca*, ciutat santa dels musulmans (*DCVB*, vol. 9, p. 779).

65. *Calda cremant*: *Caldesa* è lo pseudonimo della dama, qui appellata come «Calore ardente», in evidente connotazione dispregiativa e infernale. Tavani parla di «accenti apocalittici» per i versi riferiti a Caldesa dal nostro autore (ancora alla p. 236)

71-72. *Ferux Bertran vos cala lo seu pern / descapollat*: riferimento dal contenuto chiaramente osceno.

77. *Si call, per no dir fare paguesa*: «Se taccio, per stare zitto farei una bestialità».

81. ...*ia*: dal contenuto della *cobla*, il difetto imputato alla dama potrebbe essere la *Falsia*.

82. *ab tants continents*: si può tradurre «con tanto contegno».

83. *del pago pintat seguiu vos la rasta*: «del pavone variopinto seguite la schiera». *Rasta* è qui tradotto liberamente, dal momento che il *DCVB* spiega il sostantivo con l'espressione “*anar de rasta*”, intendendolo nel senso di “*anar darrera*”, quindi “*seguire*”, ma con un punto interrogativo (*DCVB*, vol. 9, p. 157-158).

88. *es vostre cabal la cara pintada*: «è un vostro vantaggio il viso truccato».

93. *No resta al fi la vostra balança*: «La vostra bilancia non resta nel punto giusto», senza cioè spostarsi da una parte o dall'altra, senza oscillare.

95. *corcada teniu gran part de la testa*: «tenete rovinata gran parte della testa».

96. *meteu vos al cap, sens tota ultrança*: «cominciate dalla fine, senza nessuna arroganza».

98. *Ileixau tot estil per pendre despulla*: «lasciate lo stile per restare con niente»; traduzione libera di necessità.

103. *Teniu fals lo cor e bona la cara*: il chiasmò dà risalto ed enfasi alla contrapposizione.

107. *mordeu com a serp o brava culebra*: probabilmente *la culebra*, “il cobra”, è definito bravo perché non velenoso, ma solo insidioso come tutti i serpenti.

111. *per mig de la galta*: «in mezzo alla guancia», forse vuole dire “a viso aperto”, “con sfrontatezza”.

112. *E dol me de vos, perque sou galana*: «E mi dispiace per voi, perché siete bella».

115. *pus netes n'hi ha que guarden cabanya*: «ve ne sono di più puliti che stanno a guardia di gregge».

La *Peresa* corrisponde all'accidia.

118. *vestiu samarro en temps no conforme*: «vestite di pelli in tempi non adatti». *Samarro* corrisponde alla “*samarra petita*”, e cioè ad una “*peça de vestit*, a manera de gec sense mànegues, fet de pells d'ovella sense adobar, que és vestit propi de pastors i cabrers” (*DCVB*, vol. 9, pp. 716-717).

122. *no fall pertret*: «non manca il materiale».

BIBLIOGRAFIA

Adorno, T. 1979: Adorno, Theodor W. *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 44-64.

Agosti, S. 1972: Agosti, Stefano *Il testo poetico: teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano, 1972.

Arveda, A. 1993: Arveda, Antonia *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Salerno, Roma, 1993.

Asperti, S. 1990: Asperti, Stefano *Flamenca e dintorni, Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, «Cultura neolatina», 45 (1990), pp. 59-103.

Asperti, S. 1999: Asperti, Stefano *La letteratura catalana medievale*, in V. BERTOLUCCI, C. ALVAR, S. ASPERTI, *L'area iberica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 325-408.

Asperti, S. 2006: Asperti, Stefano *Origini romanze, Lingue, testi antichi, letterature*, Viella, 2006.

Auerbach, E. 1956: Auerbach, Erich *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale* (1956), Einaudi, Torino, 2000

Bachtin, M. 1979: Bachtin, Michail *Estetica e romanzo, La parola nella poesia e la parola nel romanzo*, Einaudi, Torino, 1979.

Balaguer, R. 1984: Balaguer, Jordi Rubió i *Història de la literatura catalana*, proleg de Martí de Riquer, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 3 voll., vol. 1, 1984.

Barthes, R. 1969: Barthes, Roland *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in *L'analisi del racconto*, Bompiani, 1969, pp. 7-46.

Battistini, A. 1984: Battistini, Andrea *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, 1984, Torino, Einaudi, 8 voll., vol. III, *Teoria e poesia*, pp. 5-40.

Bec, P. 1984: Bec, Pierre, *Burlesque et obscénité chez le troubadours, Pour une approche du contre-texte médiéval*, Moyen Age, 1984.

Bec, P. 1990: Bec, Pierre *Generi e registri*, in L. Formisano, *La lirica*, a cura di, Bologna, Il Mulino, 1990.

Benveniste, E. 1966: Benveniste, Emile *Structure des relations de personne dans le verbe. Les relations de temps dans le verbe français. La nature des pronoms*, in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966.

Bou, E. 2000: *Nou Diccionari 62 de la Literatura catalana*, director Enric Bou, Edicions 62, 2000

Bremond, C. 1969: Bremond, Claude *La logica dei possibili narrativi*, in *L'analisi del racconto*, pp. 99-122.

Brioschi, Franco Di Girolamo, Costanzo *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.

Cappellano, A. 1980: Cappellano, Andrea *De amore*, a cura di Graziano Ruffini, Guanda editore, 1980.

Compagna Anna M. 2004: Guillem de Torroella, *La faula*, a cura di Anna Maria Compagna, 2004, Carocci Editore.

Contini, G. 1970: Contini, Giovanni *Premessa a un'edizione di Arnaut Daniel (1960)*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, 1970.

Curtius, E. R. 1955: Ernst Robert *Letteratura europea e Medio Evo latino*, 1955 [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna 1948], a cura di Roberto Antonelli, Firenze, 1992, ristampa La Nuova Italia 2002.

DCVB: A. M. Alcover i F. de B. Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, 10 voll., Palma de Mallorca 1930-1962.

DECLC: J. Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 9 voll., Barcelona 1980-1995.

Diccionari Català Italià, Rossend Arqués i Corominas, Enciclopedia Catalana Barcelona, 1992.

Diccionario Latín-Catalán y Catalán-Latín, di Elio Antonio de Nebrija e Gabriel Bussa, Barcelona, Carles Amorós, 1507, Estudio preliminar por Germán Colón y Amadeu-J Soberanos, Puvill Libros, Barcelona, 1987.

Dizionario Latino Italiano, Georges-Calonghi, III ed., Rosenberg e Sellier, Torino, 1975.

Di Girolamo C. 1989.: Di Girolamo, Costanzo: *I trovatori*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

Di Girolamo, C. 1994.: Di Girolamo, Costanzo *La letteratura romanza medievale*, a cura di, Bologna, Il Mulino, 1994.

Di Girolamo, C. 1998: Di Girolamo, Costanzo *Ausiàs March Pagine del canzoniere*, a cura di, Milano, Trento, 1998.

Di Girolamo C. 2001: Di Girolamo Costanzo, *La Divina Comèdia en català*, in «*L'Espill*», n. 7, 2001, pp. 131-140 (anche in italiano, *La Divina Commedia in catalano*, sul sito www.rialdc.unina.it, *Bollettino del Rialc*), e *La versificazione catalana medievale, tra conservazione e innovazione dei modelli occitani*, *Bollettino del Rialc*.

Empson, W. 1965: Empson, William *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico* [1947²], ed. ital. a cura di G. Melchiori, Torino, 1965.

Folena, G. 1970: Folena, Gianfranco *Cultura poetica dei primi fiorentini*, in «Giorn. Stor. D. Letter. Ital.», a. CXLVII 1970, pp. 1-42.

Formisano, L. 1990: Formisano, Luciano *La lirica*, a cura di, Bologna, Il Mulino, 1990.

Fortini F. 1987: Fortini, Franco *Nuovi saggi italiani*, «Sui confini della poesia», Garzanti, 1987, pp. 313-327.

Foucault M. 1966: Foucault, Michel *Le parole e le cose, Un'archeologia delle scienze umane* (1966), trad. dal francese di Emilio Panaitescu, Rizzoli, 1967 (1970³).

Frye, N. 1969: Frye, Northrop *Anatomia della critica: quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1969.

Genette, G. 1972: Genette, Gérard, *Figure II, La parola letteraria*, Torino, 1972.

Genette, G. 1976: Genette, Gérard, *Figure III, Discorso del racconto*, Torino, 1976.

Genot, G. 1967: Genot, Gerard, *Strutture narrative della poesia lirica*, «Paragone» (serie letteraria), XVIII, n. 212, 1967.

Giunta, C. 2002: Giunta, Claudio *Versi a un destinatario, Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 2002

Giunta, Claudio *Due saggi sulla tenzone*, Antenore, Roma-Padova MMII, 2002.

Gorni, G. 1986: Gorni, Guglielmo *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, 1982-1993, Torino, Einaudi, vol. III, pp. 439-518.

Moll, F. De B.: Francisco De B. Moll, *Gramática Histórica Catalana*, Madrid: Gredos, 1952.

Gran diccionari de la llengua catalana, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1998.

Guiette, R. 1946: Guiette, Robert *Di una poesia formale nel medioevo* (1946), in *La lirica*, SFR, pp. 137-143

Jakobson, R. 1982: Jakobson, Roman *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1982.

Jauss, H. R. 1989: Jauss, Hans Robert *Alterità e modernità della letteratura medievale, Teoria dei generi e letteratura del Medioevo* (1977), traduzione di Maria Grazia Saibene e Roberto Venuti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Jensen, F. 1994: Jensen, Frede *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen, 1994.

Jolles, A. 1930: Jolles, André *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici* (1930-1974), a cura di Silvia Contarini, Milano, Mondadori, 2003.

Lausberg, H. 1969: Lausberg, Heinrich *Elementi di retorica*, introduzione all'edizione italiana di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1969.

Lazzerini, L. 2001: Lazzerini, Lucia *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001.

Limentani, A. 1977: Limentani, Alberto *L'eccezione narrativa, La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.

Lotman, J. 1980: Lotman, Jurii M. *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1980.

Marchese, A. 1983: Marchese, Angelo *L'officina del racconto, Semiotica della narrazione*, Mondadori, 1983.

Nencioni, G. 1983: Nencioni, Giovanni *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Einaudi, Torino, 1983.

Pagès, A. 1936: Pagès, Amédée *La poésie française en Catalogne*, Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1936.

- Parramon, J. 1992: Parramon, Jordi i Blasco *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona.
- Pinto, R. 2000: Pinto Raffaele, *La parola del cuore, La poesia di Giacomo da Lentini, Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale*, Palermo 2000.
- Raimondi E. 1984: Raimondi Ezio, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, 1984, Torino, Einaudi, 8 voll., vol. III, *Teoria e poesia*, pp. 5-40.
- Riquer, M. de 1951: Riquer, Martí de «Gabriel Ferruç y Guerau de Massanet, poetas catalanes del siglo XV», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 27, 1951, pp. 148-176, 234-257., *Història de la literatura catalana, Part antiga*, Barcellona, Ariel, 4a ed., 1984, 4 voll.
- Riquer, M. de 1964: Riquer, Martí de *Història de la literatura catalana. Part antiga*, 4 voll., 4a ed., Barcelona, Ariel, 1964.
- Riquer, M. de 1983: Alain Chartier, *La belle dame sans merci*, estudi i edició per Martí de Riquer, Quaderns Crema, 1983.
- Siviero, D. 1997: Siviero, Donatella Jordi de Sant Jordi, *L'amoroso cerchio. Poesie dell'ultimo trovatore*, Milano-Trento, Luni («Biblioteca medievale»), 1997.
- Serianni, L. 2006: Serianni, Luca *Prima lezione di grammatica*, Laterza, 2006.
- Spitzer, L. 1959: Spitzer, Leo «Note on the poetic and empirical I», in *Romanische Literatur Studien*, 1936-1956, Tübingen: M. Niemeyer, 1959, pp. 100-112.
- Squarotti, G. B. 1970: Squarotti, Giorgio Bàrberi AA.VV. *Schema di una teoria della lirica*, in AA. VV., *Critica e storia letteraria. Studi [...] M. Fubini*, Padova, 1970, I.
- Tavani G. 1990: Tavani, Giuseppe *Storia della civiltà letteraria spagnola*, diretta da Franco Merzetti, 3 voll., vol. I, *Dalle origini al Seicento, L'epoca dei primi Trastámara (1369-1474)*, Utet, Torino, 1990.
- Todorov, T. 1969: Todorov, Tzvetan *I formalisti russi: Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di, Torino, Einaudi, 1969.
- Todorov, T. 1969: Todorov, Tzvetan *Le categorie del racconto letterario*, in *L'analisi del racconto*, pp. 229-270.
- Todorov, T. 1976: Todorov, Tzvetan *Théories de la poésie*, in «Poétique» 1976 n. 28.

Todorov, T. 1993: Todorov, Tzvetan *I generi del discorso*, a cura di Margherita Botto, La Nuova Italia, 1993.

Zink, M. 1990: Zink, Michel *La soggettività letteraria* ; Id., *Dalla poesia lirica alla poesia personale*, in *La lirica*, SFR, 1990, pp. 209-227.

Zink, M. 1992: Zink, Michel *La letteratura francese del Medioevo*, traduzione di Paola Moreno, Bologna, Il Mulino, 1992.

Zumthor, P. 1968: Zumthor, Paul *Testo e testura: l'interpretazione delle poesie medievali*, in «Strumenti critici», II, 1968, pp. 349-363.

Zumthor, P. 1973: Zumthor, Paul *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973.

Zumthor, P. 1975: Zumthor, Paul *Autobiographie au Moyen age*, in «Langue, texte, enigme», 1975, pp. 165-180.

Zumthor, P. 1984: Zumthor, Paul *La presenza della voce, Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Zumthor, P. 1990: Zumthor, Paul *La lettera e la voce, Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Varvaro, A. 1975: Alberto Varvaro, *Letterature romanze del medioevo*, Il Mulino, Bologna, 1975.

Weinrich, H. 1978: Weinrich, Heinrich *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna, 1978.

Weinrich, H. 1979: Weinrich, Heinrich *Les temps e les personnes*, «Poétique», n. 39, anno 1979, pp. 338-352.