

Gay saber e leys d'amors:
l'armonia del grande Canto Cortese
di *Sabrina Galano*

Com'è noto a tutti, la lirica trobadorica, nata e sviluppatasi nel Sud della Francia tra la fine dell'XI e l'inizio del XIII secolo, è il primo esempio di poesia d'arte, laica e in volgare.

La peculiarità dell'arte del *trobar* consiste nell'aver saputo elaborare con maestria, potremmo dire "scientifica", un'architettura metrico-versificatoria nel complesso agile e versatile, che non solo fungesse da base per la creazione della lirica, ma che ne esaltasse anche i contenuti e la melodia. L'equilibrata combinazione tra l'andamento musicale, la tecnica formale e la tematica innovativa fondatrice di una nuova ideologia, "la cortesia", ha dato vita ad un'opera letteraria così "originale" e con una tale forza veicolatrice, che ha posto le basi strutturali per l'elaborazione di tutta la produzione lirica europea.

Eppure quando compaiono le liriche di Guglielmo IX, il primo trovatore, le sue composizioni appaiono già perfette sia dal punto di vista prosodico che contenutistico. I suoi componimenti presentano un rigore formale, un'attenzione per quelle regole versificatorie e musicali, ancora non scritte e normalizzate, ma sicuramente già interiorizzate dal poeta e che quindi presuppongono una conoscenza approfondita e radicata.

Il "mistero" rimane, le tesi sulle origini della lirica provenzale si susseguono nel tempo, ma la più accreditata risulta essere quella che fa discendere la metrica del *vers* galloromanzo dal *VERSUS* mediolatino, in considerazione del fatto che il concetto di "originalità" nel Medioevo consiste nella ripresa di un modello esistente, che nel nostro caso identifichiamo con particolari forme metriche di uno o più autori, che vengono reinterpretate e ricreate secondo l'evoluzione del metro, della sintassi e del gusto del pubblico¹.

In sostanza potremmo dire che così come i trovatori hanno preso a modello la forma metrica mediolatina che, a sua volta, discende da quella classica, i poeti europei hanno ripreso i modelli dei provenzali adattandoli alla propria lingua.

Si tratta ovviamente di un discorso generico ed esemplificativo che non tiene conto di tutte le eccezioni del caso che, in realtà, dimostrano

quanto l'evoluzione da un sistema versificatorio mediolatino ad uno gallo-romanzo sia molto più complessa e variegata, difatti un rapporto stretto fra i due sistemi metrici se è chiaramente rintracciabile in alcuni generi lirici non lo è in altri che, invece, risentono dell'influsso di tradizioni metriche non latine.

Però come sostiene giustamente Beltrami:

L'ipotesi di una mediazione galloromanza nel passaggio dalla metrica mediolatina a quella romanza si appoggia non solo su ragioni prosodiche ma su ragioni storico-letterarie più forti ed evidenti. L'area galloromanza è stata di gran lunga la più precoce nel produrre una letteratura e in particolare una poesia e una metrica in lingua romanza, e le altre aree romanze, anche quando hanno attinto direttamente alla tradizione mediolatina (e in certi casi è pensabile che l'abbiano fatto), hanno comunque subito fin dall'inizio l'influsso schiacciante del modello romanzo².

L'inedito connubio tra l'originale sostanza tematica, la nuova forma poetica e l'accompagnamento musicale è risultato così straordinario da rendere il Canto Cortese il risultato di un'armonia perfetta e inscindibile. In questa bellissima fusione tra letteratura e scienza, i rinnovati motivi e la tecnica prosodica, rappresentano i due poli strutturali, complementari e pertanto basilari, intorno ai quali ruota la peculiarità della lirica trobadorica e che ne hanno determinato il prestigio, il successo e soprattutto la creazione di un "modello" da imitare e a cui ispirarsi.

Sicuramente il genere lirico che evidenzia maggiormente quest'armonia formale è la *canço* e difatti Dante, nel II libro del *De vulgari eloquentia*, nella sua ricerca di una forma poetica "aulica" la definisce in questo modo:

In artificiatis illud est nobilissimum quod totam comprehendit artem; cum igitur ea que cantantur artificiata existant, et in solis cantiones nobilissime sunt, et sic modus earum nobilissimus aliorum. Quod autem tota comprehendatur in cantionibus ars cantandi poetice, in hoc palatur, quod quicquid artis reperitur in omnibus aliis, et in cantionibus reperitur; sed non convertitur hoc. [...] Quare ad propositum patet quod ea que digna sunt vulgari altissimo in cantionis tractanda sunt. [...] *illius artis ergasterium reseremus* [...] Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulazioni armonizzata. [...] cantio est gremium totius sententie, stantia totam arte ingremiat³.

[In ciò che è fatto con arte, è più nobile ciò che realizza in sé tutta la tecnica specifica; ora, poiché ciò che è cantato in poesia è opera di tecnica, e solo nelle canzoni è compresa tutta la tecnica, le canzoni sono le più nobili e il loro metro il più nobile di tutti. Che la tecnica del canto poetico sia tutta compresa nelle canzoni lo si vede da questo, che ogni tecnica che si trova in tutte le altre forme metriche, è presente anche nelle canzoni, ma non viceversa... spalanchiamo l'officina della tecnica. [...] È chiaro dunque che la canzone non è altro che l'azione in sé compiuta di dire

parole armonizzate per l'accompagnamento musicale. [...] La canzone è il contenitore di tutto il pensiero, la stanza accoglie in sé tutta la tecnica.]

Da questo passaggio si evince sicuramente che Dante privilegia l'aspetto tecnico piuttosto che quello tematico del genere della canzone indicandoci, in tal modo, la direzione che l'evoluzione della poesia lirica stava prediligendo.

A questo proposito è importante sottolineare che da sempre i trovatori hanno avuto il culto della forma e dello stile tant'è vero che essi stessi hanno categorizzato le composizioni secondo il loro poetare, il loro *trobar*, distinguendo tra un *trobar leu*, un poetare semplice scevro di una particolare ricercatezza formale, un *trobar clus*, ovvero oscuro dal punto di vista semantico, un *trobar ric* o *prim* che privilegia uno stile elaborato formalmente ma non semanticamente. Non sempre, però, queste differenze stilistiche, contenutistiche e formali erano rispettate, anzi su questa spinosa questione si aprì un dibattito che vide la partecipazione di diversi trovatori del XII secolo, che propendevano ognuno per uno stile anziché un altro sia per esporre temi amorosi che morali. Alcuni di loro facevano persino un discorso di "esclusività" del *trobar* che, secondo il loro giudizio, doveva essere rivolto ad una particolare cerchia di *entendedors*, ovvero cultori e soprattutto aristocratici, denotando al contrario lo stile *leu* come qualcosa di vile e di troppo popolare.

Già a partire dal XII secolo e soprattutto con il conte Raimbaut d'Aurenga, sostenitore del *trobar prim* ed insieme del *trobar clus*, inizia quello "sperimentalismo" metrico e linguistico che godrà di un enorme successo presso i trovatori posteriori e gli altri poeti europei⁴.

Tra i trovatori che raccolsero l'eredità di Raimbaut annoveriamo Arnaut Daniel, poeta perigordino già attivo nel 1180, e inventore della *sestina*, esaltato da Dante che nel *De vulgari eloquentia* lo cita più volte, prima quando parla dei *costrutti eccellenti*, poi quando analizza i vari tipi di stanza rivelando, inoltre, che lo ha imitato nella composizione di *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* e, infine, quando discute sui diversi tipi di rime. Arnaut è considerato da Dante un *auctor* da prendere come modello per la sua maestria tecnica, la ricercatezza formale e lo sperimentalismo verbale. Tant'è vero che nel ventiseiesimo canto del *Purgatorio* lo definisce il «miglior fabbro del parlar materno». «Si può ammettere infatti che Arnaut rappresenti come il punto di arrivo di un intero secolo di sperimentazione poetica, da lui messa abilmente e inimitabilmente a frutto soprattutto in alcune canzoni»⁵.

Arnaud Daniel, Raimbaut d'Aurenga e poi Raimbaut de Vaqueiras fungono da modello per altri trovatori come Folquet de Marselha, Peire Vidal, Arnaut de Maruelh, Peire Cardenal e rappresentano il punto di partenza

per una ricerca della forma poetica che si presenta sempre più ricca e variegata. Si percorrono così nuove strade e si perseguono altre finalità liriche, che non sempre mettono in primo piano l'importanza della trasmissione dei motivi cortesi classici, piuttosto tendono ad esaltare semplicemente l'aspetto esteriore dei componimenti, anche attraverso l'invenzione di nuovi generi lirici come l'*estampida*, la *dansa*, il *sirventes-canso*, il *gap* e altri.

La precoce decadenza della lirica dei trovatori e poi la sua fine furono dovute ad una profonda crisi che nel XIII secolo colpì il Mezzogiorno della Francia, la crociata contro gli albigesi (1208-29), che travolse il sistema feudale delle corti del Mezzogiorno e di conseguenza implicò la scomparsa delle condizioni stesse che davano vita a questa poesia. Iniziò così la "diaspora trobadorica" che determinò l'allontanamento dall'occitania dei rappresentanti e dei fautori del grande canto lirico.

Un tentativo di far rinascere gli antichi allori fu perseguito nel 1323 a Tolosa con la fondazione della *Sobregaia companhia dels set trobadors de Tolosa*, ovvero il *Consistori del Gay Saber*, il cui scopo era non solo quello di salvare dall'oblio il grande Canto Cortese, attraverso l'organizzazione di concorsi letterari per i giovani poeti che desideravano perpetuare il *modus poetandi* degli antichi trovatori; ma anche e soprattutto quello di estrapolare dalla produzione trobadorica precedente la lingua, le regole prosodiche, i motivi e i valori poetici portanti per poi organizzarli, condensarli e regolarizzarli in trattati metrici e grammaticali, in modo da trasmettere alle generazioni future il "giusto" modo di poetare alla maniera dei provenzali⁶.

Si tratta di opere dalla doppia finalità didattica poiché si presentano sia come manuali linguistici che poetici, nei quali traspare soprattutto la preoccupazione della corruzione della lingua e della poetica degli antichi trovatori.

Tra i più celebri componimenti, alcuni dei quali risalenti già all'inizio del XIII secolo, annoveriamo: *Las razos de trobar*, del catalano Raimon Vidal de Besalù, imitato più tardi dal compatriota Jofre de Foixà in *Regles de trobar*, poi il *Donatz proensal*, di Hugues Faidit, composto verso la metà del XIII secolo.

Ma è nel corso del XIV secolo (1356) che viene elaborato il più vasto trattato retorico-grammaticale occitano medievale, *Las flors del gay saber o Las leys d'amors*, una raccolta di regole di ortografia, fonetica, grammatica e precetti di metrica e retorica; una vera enciclopedia poetica atta ad esaltare la gloria dei trovatori e della loro lingua. Si tratta di un'opera altamente sistematica e prescrittiva e il suo doppio titolo sottolinea proprio quell'aspetto importante della lirica trobadorica, che abbiamo fin qui cercato di evidenziare, ovvero l'inscindibilità tra scienza poetica (*gay saber*) e arte d'amore (*leys d'amors*).

Le *Lays d'amors* si aprono con un breve prologo in cui l'autore illustra le ragioni che lo hanno spinto alla compilazione di quest'opera enciclopedica e descrive la struttura e il contenuto delle cinque sezioni.

Innanzitutto spiega che alla base della perfezione di un'opera letteraria ci sono tre *cauzas*: il *volers* che è il presupposto per la sua creazione; il *sabers* che ne conferisce la struttura e infine il *poders* che ne permette la sua esecuzione. Senza il "volere" le altre due *cauzas* servono a ben poco. Oltre alle tre *cauzas*, all'origine della creazione di questa grande opera ci sono anche tre *razos*, motivazioni, ben precise:

1. Et questa leys d'amors fam per so que ayssi hom puesca trobar plenieiramen compilat e ajustat tot so que denan era escampat e dispers.
2. Per so quel sabers de trobar lo qual havian tengut rescost li antic trobador et aquo meteysh quen avian pausat escuramen, puesca hom ayssi trobar claramen. Quar ayssi poyra hom trobar motz essenhamens, e motas doctrinas, la quals degus dels anticz trobadors non han pauzadas, jaciayso que sian necessarias ad atrobar.
3. Lautre razos es per re frenar los avols desiriers els dezonestz movemens delz enamoratz, e per essenhar de qual amor devon amar⁷.

- [1. Scriviamo queste *Lays d'Amors* affinché tutti possano trovare riunito ed organizzato tutto ciò che prima era sparpagliato e disperso.
2. Affinché questa scienza del trobar che gli antichi trovatori avevano tenuto nascosto o che avevano descritto in modo oscuro, possa essere conosciuta chiaramente da tutti. Così si potranno apprendere molte regole e molte dottrine che gli antichi trovatori non hanno appuntato ma che sono necessarie per comporre.
3. La terza ragione sta nel voler frenare gli insensati desideri e le movenze disoneste degli innamorati e per insegnare di quale amore devono amare.]

Quest'ultima *raza* sottolinea l'aspetto innovativo che caratterizza la più recente produzione lirica occitana, sulla quale imperversava in quegli anni il peso dell'Inquisizione e quindi della censura. Sicuramente non furono mai bandite del tutto dai concorsi le opere consacrate all'amore profano, ma si cercava di rendere questo amore il più puro e riservato possibile, seguendo le regole dettate proprio dalle *Lays*:

La cauza per que hom a acostumat cantar de donas. Si es aquesta. Que sies piucela. O aulra que non haia marit. Que en aquest cas yeu puesca cantar de liey per dir e retrayre la gran amor quieu li port afi que plus leu sencline que sia ma molhers. O per retrayre e per expandir sos bos ayps. Sas belas manieras e sas honestas captenensas. Persoque alqus autres plustost la vuelha penre per molher. E que per aquesta maniera la sua bona fama sespanda entre aquels que no la sabo. Si marida es. Puesc ysshemens cantar de liey per lauzar per dir e per retrayre sas belas captenensas e las suas bonas manieras, e per expandir sa bona fama⁸.

[La ragione che spinge un uomo a comporre per una donna è la seguente, sia che ella sia una fanciulla o che non abbia marito. In questo caso io posso celebrarla per esprimerle il mio amore e per disporla a diventare mia moglie. O per descriverla e elogiare i suoi meriti, i suoi modi cortesi e le sue oneste virtù in modo tale da indurre qualche altro uomo a chiederla in sposa. In questa maniera la sua buona fama arriverà alle orecchie di quelli che non la conoscono. Se è già sposata, posso comunque comporre per lei per descrivere e celebrare le sue virtù, i suoi modi cortesi e per diffonderne la fama.]

Certo è che non fu mai premiato un componimento che cantava un amore “ambiguo” (Vergine-Dama), anche se alcuni trovatori si divertivano a giocare su questa equivocità, ma in modo vago per non essere censurati o peggio, condannati.

Bisogna comunque riconoscere che siamo di fronte ad una poesia che tenta di rinascere e decollare in seno ad una società completamente cambiata. Ma se per alcuni studiosi come Pierre Bec

Cet esprit de maintenance jusqu'aux confins du xv siècle, d'un lyrisme qui n'a pas su, ou n'a pas pu, renaître de ces cendres, parce que trop attaché à ses propres valeurs, ou parce qu'on l'avait coupé de ses racines, a quelque chose d'émouvant: émouvant en soi, de par ses maladresses et ses naïvetés mêmes, ou l'on retrouve parfois la sincérité du cris; émouvant aussi pour cet aspect crépusculaire qui marque la fin d'une grande aventure lyrique et peut-être aussi – pourquoi pas? – une certaine réaction identitaire.

per altri invece, come Jeanroy «[...] plusieurs de ces compositions sont franchement ridicules, et les meilleures ne s'élèvent pas au-dessus d'une médiocrité à peine honnête»⁹.

Come risulta evidente dalle considerazioni espresse da questi due grandi cultori della lirica trobadorica, da sempre la critica è apparsa discorde sul giudizio relativo a queste nuove composizioni e, invero, la produzione lirica “tardiva” non è stata ancora abbastanza studiata, nonostante che alcuni di questi trovatori abbiano elaborato molte poesie e si siano anche cimentati in nuove sperimentazioni metriche, formali e soprattutto nella creazione di nuovi generi lirici.

Pensiamo quindi che l’“originalità” di questi testi risieda non tanto nella volontà degli autori di conformarsi alle antiche regole versificatorie e ai celebri temi cortesi che, in realtà, non si adattavano più alla società in cui vivevano, quanto nel privilegiare e nel perseguire l'estrosità della forma poetica a cui si demandava l'importante compito di far sì che queste compilazioni non apparissero troppo banali e, soprattutto, che non fossero considerate solo come un “nostalgico” tentativo di riportare in auge una mitica età letteraria, che ormai non esisteva più.

In questa sede ci preme affrontare prima di tutto un'indagine sull'aspetto formale delle liriche del XIV secolo, per capire in che modo e in quale misura si può effettivamente parlare di innovazione rispetto alla norma classica. Dato che i *trovatori tardivi*¹⁰ sono tanti, e che per la maggior parte di loro ci è pervenuto un solo componimento, per essere più rigorosi nella nostra disamina, ci è sembrato opportuno limitare la nostra ricerca ai poeti che avessero una cospicua produzione lirica, che risalissero più o meno allo stesso periodo storico e che avessero frequentato gli stessi ambienti letterari, come il *Consistori del Gay Saber* di Tolosa. La scelta è caduta quindi su Johan de Castellnou, Raimon de Cornet e Peire de Ladils, che inoltre sono i poeti più conosciuti tra i tanti trovatori del XIV secolo.

Non abbiamo molte notizie su questi tre autori, ma sappiamo che tutti e tre hanno frequentato l'ambiente letterario tolosano e che hanno operato intorno alla metà del XIV secolo. Johan de Castellnou proveniva dalla regione del Rossiglione ed oltre ad essere un abile poeta ha scritto anche un *Compendi de la coneixença dels vicis del Gai Saber*, sintesi della tolosana *Lays d'amors*. Da un'indagine effettuata dagli editori Chabaneau e Noulet nella prefazione al loro lavoro ecdotico sul canzoniere t¹-t², apprendiamo che Peire de Ladils era nativo di Bazas ed era un avvocato; Raimon de Cornet proveniva dal Rouergue ed era un chierico, prima frate francescano e poi monaco dell'ordine secolare¹¹. La produzione lirica di questi tre poeti è tramandata da due canzonieri: il canzoniere catalano siglato "Sg" contiene la produzione poetica dei trovatori catalani ma tramanda parte delle composizioni di Raimon de Cornet e tutte le liriche di Johan de Castellnou; il canzoniere t¹-t² (perché formato da due fascicoli) riporta la produzione lirica dei poeti occitani del XIV secolo, quindi tutti i componimenti di Peire de Ladils e parte dell'opera di Raimon de Cornet¹².

Riprendendo il nostro discorso sui modelli versificatori adoperati dai trovatori tardivi, ricordiamo brevemente che essi riproducono nelle loro composizioni il modello tonico-sillabico utilizzato dai trovatori classici, arricchendolo, da un lato, di un maggior rigore ritmico, una maggiore varietà strofica e di una maggiore precisione della struttura ma depauperandolo, dall'altro, dell'elemento musicale. Rammentiamo inoltre che gli elementi costitutivi della versificazione provenzale sono: la *posizione* e l'*ictus*¹³; la denominazione dei versi provenzali, rispetto ad esempio alla metrica italiana e castigliana, è basata sul numero effettivo delle posizioni e non delle sillabe, infatti la versificazione provenzale non tiene conto delle sillabe atone che seguono l'ultima posizione forte¹⁴.

Inoltre, se le prime composizioni dei trovatori vengono definite genericamente, dagli stessi poeti, con l'espressione *vers* che richiama il sostantivo latino *VERSUS* nell'accezione "componimento lirico", pian piano

l'espressione generica lascia il posto ad un ventaglio di termini con un significato determinato e che quindi tendono a differenziare le liriche a seconda dei temi trattati. Si parla così di *canso* per le liriche d'amore, di *sirventes* per quelle a carattere moraleggiante o politico, di *tenso* per quelle dialogate; il *planb* è invece una lirica celebrativa, la *pastorela* è una canzone più popolare e così via. Rispetto alla produzione del XII secolo, nelle liriche del XIV registriamo un nuovo impiego del termine "vers", con il quale si tende ad indicare, in generale, le liriche a carattere moraleggiante ma che può designare anche altre tipologie di componimenti perché, secondo le *Leys d'amors*, questo termine deriva dal latino VERTO / VERTIS che vuol dire "virare o girare" quindi è una parola che può avere più "sfaccettature", quindi diversi significati¹⁵. I *vers* si differenziano poi nei vari sottogeneri lirici che riprendono temi analoghi (*sirventes*, *planb*, *descort* ecc.) Le *cansos* devono trattare, invece, principalmente d'amore oppure devono elogiare qualcuno ma non devono contenere parole sgradevoli o temi "imbarazzanti".

E ancora, nelle canzoni dei trovatori classici ritroviamo l'impiego di diverse tipologie di versi, a prescindere dall'appartenenza ad un genere lirico piuttosto che ad un altro; invece con i trovatori tardivi si afferma sempre più per le *cansos*, i *vers*, i *sirventes* e i generi dialogati l'uso del *decenario*, quindi di un verso composto, formato dall'accostamento di due emistichi, di solito un quaternario e un senario divisi da una cesura che le *Leys d'amors* chiamano *pauza suspensiva*¹⁶. Se nella produzione lirica anteriore il decenario poteva essere il frutto di diverse combinazioni sillabiche, quindi poteva presentare altri tipi di cesura (epica, lirica, italiana), e frequenti erano i casi di decenari *a maiore* (6+4) accanto a quelli *a minore* (4+6), nelle *Leys d'amors* leggiamo, a questo proposito, che «la pausa que aytal bordo han en la quarta sillaba non deu hom trasmudar, so es que la pausa fos en la seyzena sillaba, quar non haurian bella cazensa»¹⁷.

[... la cesura che questo verso presenta alla quarta sillaba non deve essere spostata in modo che cada alla sesta sillaba, perché non si avrebbe una bella musicalità ...]

Per i generi lirici più popolari come ad esempio la *dansa*, che gode di un notevole successo nella tradizione poetica del XIV secolo, ricorre per lo più l'uso del settenario. Ovviamente in tutte le tipologie di composizioni ritroviamo frequentemente una grande varietà metrico-versificatoria.

In diverse liriche di Raimon de Cornet, come ad esempio nel *vers* «*Als no sabens / vuelh far un vers del joy*» conservato nel ms t' alle cc. 24r / 25r, e in un altro *vers*, «*Ben es vilas / fols e mals e rustix*» presente sia in t', alle cc. 25r / 26r che in Sg, alla c. 109r, si registra una tendenza alla polimetria ottenuta alternando il decenario e altri metri di varie lunghezze.

Per quanto riguarda la prima lirica (*Als no sabens ...*) è composta da VII *coblas singulars capcaudadas*¹⁸ di 8 versi seguiti da un verso di 2 sillabe detto *bordo biocat*, verso spezzato¹⁹, e lo schema metrico è il seguente:

ai0 bio' bio' aro cio dro' dro' cio + c2
 cio dio' dio' cio eio fio' fio' ero + e2
 ...

Il *vers Ben es vilas ...* è formato da VI *coblas* di 10 versi e 2 *tornadas* di 6 versi. Si tratta di *coblas cruzadas capcaudadas*²⁰ nelle quali il 2° e il 3° verso presentano una rima fissa così come il gruppo di versi più brevi (5°, 6°, 7° e 8°). Lo schema metrico è il seguente:

ai0 bio' bio' aro c4 c4 d6 di ero eio
 eio bio' bio' eio c4 c4 d6 di aro aro
 aro bio' bio' aro c4 c4 d6 di ero e io
 ...

E ancora, abbiamo il *planh*, sempre di Cornet, *Aras quan vey de bos ome de fraytura* (ms t' cc. 42v / 43r) che consta di VI *coblas doblas* di 9 versi e 2 *tornadas* di 5 versi (ai0' bio' aro' bio' cio cio d4 a6' d6).

Altro esempio di polimetria è dato dalla *canço Aras l'ivern / que s'alongan las nuegz* che nel canzoniere Sg è attribuita a Johan de Castellnou e si trova esattamente alla c. 98r del codice, ma che in t' (c. 44r) è attribuita a Peire de Ladils. Questa doppia attribuzione della lirica, molto interessante e non ancora approfondita né spiegata, merita un discorso a parte che non possiamo affrontare in questa sede ma che ci proponiamo di intraprendere presto. Ciò che si può notare è che il non aver stabilito ancora la paternità di questa lirica o il non aver avanzato nessuna congettura in questo senso, rivela lo scarso interesse che i filologi hanno dimostrato, fino a qualche tempo fa, per questa produzione lirica tarda.

Il componimento è formato da VI *coblas singulars capcaudadas cruzadas* di 10 versi con rima c fissa e 1 *tornada* di 6 versi con schema:

ai0 bio' bio' aro a4 c6' c4' d6 di d6
 dio eio eio dio d4 c6' c4' f6 fi f6
 fio ...

È da notare che lo schema metrico ricorda molto da vicino quello di *Ben es vilas ...* di Raimon de Cornet.

In realtà, a parte rari casi in cui i tre poeti utilizzano nelle loro composizioni un verso particolare, come ad esempio Johan de Castellnou nel suo *vers* di V *coblas unissonans* di 10 versi e 1 *tornada* di 4 versi, *Si com de cauza*

vedada (ms Sg c. 98v), dove compare il settenario: a7' b7' a7' c7' d7' d7' e7' f7' f7' e7'; la *canço* di Raimon de Cornet *Cen castels e c. tors*²¹ presente sia in t' (c. 10d) che in Sg (c. 110v), un componimento formato da VII *coblas doblas*²² di 13 versi e da I *tornada* di 7 versi, con l'impiego del senario: a6 a6 b6' a6 a6 b6' b6' c6 c6 d6 d6 c6 b6'; e infine quella di Peire de Ladils *Amors tostemps auzi dire* (ms t' c. 39v) articolata in VI *coblas doblas* di 8 versi e 2 *tornadas* di 4 versi con l'uso del settenario: a7' b7 b7 a7' c7' d7 d7 c7', molti dei loro componimenti ruotano attorno all'uso del *decenario*.

Diciamo che Raimon de Cornet è il poeta che tende, rispetto ai suoi due colleghi, ad una maggiore sperimentazione metrica, invece, Peire de Ladils e Johan de Castellnou appaiono più metodici nelle loro composizioni.

Il *Vers* «*Tot claramen / vol e mostra natura*» (ms Sg c. 97r) di Johan de Castellnou è formato, difatti, da X *coblas singulars* di 8 versi e I *tornada* di 4 versi e presenta il seguente schema metrico: a10' b10 a10' b10 b10 a10' b10 b10. Più o meno la stessa struttura metrica compare anche in altri due *vers* dello stesso autore: in *Al gay coven / vuyl far aquest deman* (ms Sg cc. 100r/100v), un componimento formato da VIII *coblas unissonans*²³ di 8 versi e 2 *tornadas* di 4 versi ciascuna (a10 b10 a10 b10 c10' b10 c10' b10); e in *Qui de complir / tot son plazer assaya* (ms Sg cc. 102v / 103r), una lirica di V *coblas unissonans* di 9 versi e 2 *tornadas* di 5 versi ciascuna (a10' b10 b10 a10' c10 c10 d10' d10' e10).

Ritroviamo la stessa struttura metrica anche in altri generi lirici di Castellnou come ad esempio nel *sirventese* *Tan es lo mons / ples d'amor descortezza* (ms Sg cc. 103v / 104v), un componimento molto lungo, formato da XII *coblas unissonans* di 10 versi e 2 *tornadas* di 5 versi:

- I: a10' b10' b10' a10' c10' c10' d10' d10' e10' e10' e10'
 II: a10' b10' b10' a10' c10' c10' d10' d10' e10' e10' d10'

Come si può notare dallo schema, l'ultimo verso della prima *cobla* presenta un probabile errore di rima, difatti tutte le altre strofe seguono la stessa progressione metrica e rimica della II *cobla*.

Anche la *canço* *Si col soleyls per son cors acomplir* (ms Sg c. 99r), formata da V *coblas singulars* di 8 versi e I *tornada* di 4 versi, si articola in maniera analoga alle precedenti: a10 b10 b10 a10 a10 c10 a10 c10; così come *Tan soi leyals en vas ma bel aymia* (ms Sg c. 99v) che è costituita da V *coblas unissonans* di 11 versi e I *tornada* di 4 versi, con schema metrico: a10' b10' b10' a10' c10 c10 d10' e10 e10 f10 f10; e ancora *Dieus et com soy alegres et ioyos* (ms Sg c. 102r) strutturata in V *coblas unissonans* di 8 versi e una *tornada* di 4 versi (a10 b10' b10' a10 c10 d10 d10 c10).

Anche Raimon de Cornet a volte usa un metro abbastanza semplice e corrente così come succede nella suo *partimen* *Pres m'es talans d'un pec par-*

timen far tramandato sia da t¹ (c. 32r) che da Sg (c. 112v), composto da VI *coblas unissonans* di 8 versi e 2 *tornadas* di 4 versi: aro bro bio aro cro' cro' dro dro. Da precisare però che la stessa costruzione metrica e le stesse rime si ritrovano in una sua *canso Qui dels escax vol belamens jogar* e soprattutto in un *sirventes* di Peire Cardenal, *Un sirventes novel vuelh comensar* che, probabilmente, ha costituito un modello per entrambe le liriche di Raimon²⁴.

Ovviamente in questo elenco di testi che riprendono delle strutture metriche molto usuali, rientrano anche e, diremo soprattutto, i generi dialogati come le *tensos*, e i *partimens* e ancora una volta i *sirventes* e un *planb*. Per esempio la *tenso Aram digatz, En Guilhem Alaman* (ms t¹ cc. 29v / 30r) e il *sirventes Per tot lo mon vay la gens murmurant* (ms t¹ c. 37v), presentano la stessa struttura metrica: aro bro bio cio cio dro' dro' aro aro e sono formati da VI *coblas unissonans* di 9 versi e 2 *tornadas* di 4 versi. Nella *tenso* si notano due casi di ripetizione di parole in rima: *trobadors* nella IV e VI strofa e l'espressione *cum es* nella I e II *cobla*. Ma l'aspetto interessante risiede nel fatto che lo stesso ritmo e le stesse rime compaiono anche nella lirica di Gaucelm Faidit, *Tant ai suffert lonjamen greu afan*²⁵.

Per concludere questa carrellata di esempi non possiamo esimerci dal citare i testi di Peire de Ladils come ad esempio le due *tensos Frayre Ramons de Cornet per amor* (ms t¹ cc. 38r / 39r) e *Mossen Ramon de Cornet sius agensa* (ms t¹ c. 47r). La prima è formata da X *coblas unissonans* di 8 versi e da 2 *tornadas* di 4 versi, e l'altra da VI *coblas unissonans* di 9 versi, seguite da altre due *coblas* di 5 versi che riprendono la rima degli ultimi 5 versi della strofa precedente e, infine, da 2 *tornadas* di 5 versi. Da notare che i due schemi metrici: aro bro bio aro cio cio do dro (di *Frayre Ramons de Cornet ...*) e aro' bio bio aro' cio cio do dro aro' (di *Mossen Ramon de Cornet ...*) sono quasi identici.

Lo stesso discorso vale anche per due *cansos* di Peire: *Al mes de Junh / que chanta la tortera* (ms t¹ c. 40r) composta da V *coblas singulars capcaudadas* di 8 versi e 1 *tornada* di 4 versi, in cui la rima c è fissa ed è maschile mentre tutte le altre sono femminili e con schema metrico:

aro' bio' bio' aro' cio dro' cio dro'
 dro' eio' eio' dro' cio fio' cio fio'
 fio' gio' gio' fio' cio hio' cio hio'
 ...

e *Ay gentils cors / miralh de grans beutatz* (ms t¹ cc. 40v / 41r) strutturata in VI *coblas doblas* di 8 versi e 1 *tornada* di 4 versi e che presenta un metro molto simile alla prima: aro bio bio aro cio dro dro cio.

Come abbiamo potuto constatare, se la scelta del verso è ripetitiva e non caratterizza un preciso genere lirico, ciò che invece rende formalmen-

te accattivanti molte di queste composizioni, è l'andamento melodico dato, non dall'accompagnamento musicale che, come abbiamo già sottolineato prima, non sottende più alla creazione della forma lirica, quanto dall'uso e dalla scelta delle rime.

Nella *canso Pus midons val tan si Deus me nantisca* (ms Sg cc. 101v / 102r) di Johan de Castellnou abbiamo VII *coblas capcaudadas crozadas* (I, III, V, VII e II, IV e VI) di 8 versi, con l'uso del decenario, le cui rime, tutte femminili, presentano un'identità consonantica ma con una variazione vocalica:

- I: -isca, -uscha, -uscha, -isca, -ascha, -escha, -escha, -ascha
 II: -ascha, -escha, -escha, -ascha, -isca, -oscha, -oscha, -isca
 III: -isca, -uscha, -uscha, -isca, -ascha, -escha, -escha, -ascha
 IV: -ascha, -escha, -escha, -ascha, -isca, -oscha, -oscha, -isca
 ...

In questo campo Raimon de Cornet è sicuramente il poeta più coraggioso nello sperimentare nuovi accordi e nuovi ritmi e lo fa soprattutto con il genere più arcaico, appunto la *canso*.

Nella lirica *Iratz et felz soy d'una vielha negra* (ms t¹ c. 12r) pur rimanendo fedele al decenario, struttura il componimento in V *coblas singulars capcaudadas* di 5 versi e una *tornada* di 3 versi: I- aio' bio' bio' aio' cio'; II- cio' dio' dio' cio' e io'..., ma affianca alla tradizione un particolare gioco di rime che di seguito schematizziamo:

TABELLA I

Iratz et felz soy d'una vielha negra

Parole in rima per verso	I	II	III	IV	V	VI
1	Negra	esforsa	Parle	<i>taula</i>	gola	Oste
2	Rodi	celcle	Torbe	gandisc	coste	mescola
3	Podi	celcle	Corbe	dormisc	oste	Garona
4	Degra	morsa	<i>banh ...arte</i>	faula	sola	
5	Forsa	Carle	<i>Faula</i>	reviscola	dona	

La parola rima del primo verso della II *cobla*, *esforsa*, è sicuramente una *rim derivatiu per creysshemen*²⁶ da *forsa*, parola in rima nell'ultimo verso della I *cobla*. Le altre sono *rim equivoc* perché formate da parole che pur presentando la stessa grafia, hanno significato diverso²⁷.

La canzone < *En ayxel* > *temps qu'om no sen freg ni cauma*²⁸ (ms t¹ c. 12v e ms Sg cc. 110v / 111r), articolata in VI *coblas singulars capcaudadas* (I- aio'

bio' ao' bio' aro' cio'; II- cio' dio' cio' dio' cio' ero') di 6 versi e una *tornada* di 3 versi, è introdotta da una breve rubrica in cui si legge: “*Aquesta canço apelada saumesca feu En Ramon de Cornet*”.

TABELLA 2

< *En ayxel* > *temps qu'om no sen freg ni cauma*

Parole in rima	I	II	III	IV	V	VI	VII
1	cauma	siervi	Tolre	mosca	sempre	estopa	
2	aze	esquire	Almorna	angles	talpa	clergue	
3	sauma	nervi	dolre	reconosca	azempre	popa	
4	abraze	mirle	corna	jangles	palpa	Roergue	vergue
5	fantauma	rezervi	colre	conosca	destempre	copa	cropa
6	servi	molre	losca	tempre	sopa	croza	roza

Dallo schema si evince che compaiono, in rima *capcaudada*, due parole simili nella grafia (servi: siervi) ma con significato diverso, quindi si tratta di *rim equivoc* e, nella IV *cobla*, abbiamo ancora un esempio di *rim derivatiu per creysshemen* (reconosca: conosca).

Invece la lirica *La gens me ditz qu'ieu soy nesis e pex* (ms t¹ c. 13r) formata da VI *coblas cruzadas* di 7 versi e 2 *tornadas* di 3 versi, con ritmo: aro bio bio aro cio cio dio, presenta una particolarità metrica abbastanza ricercata perché coinvolge anche l'aspetto fonetico delle parole che terminano tutte con la consonante -x preceduta da una delle cinque vocali:

TABELLA 3

La gens me ditz qu'ieu soy nesis e pex

Rime	I	II	III	IV	V
1	-ex	-ex	-ex	-ex	...
2	-ix	-ox	-ix	-ox	...
3	-ix	-ox	-ix	-ox	...
4	-ex	-ex	-ex	-ex	...
5	-ox	-ix	-ox	-ix	...
6	-ox	-ix	-ox	-ix	...
7	-ux	-ux	-ux	-ux	...

Si nota dallo schema che il 1°, il 4° e l'ultimo verso presentano una rima fissa. Le rime delle due *tornadas* riproducono esattamente le ultime tre rime (-ox, -ox, -ux) della v e vi *cobla*.

Nella loro edizione Chabaneau e Noulet sottolineano il fatto che «c'est là une disposition que les *Leys d'amors* à la vérité ne mentionnent pas; mais nous avons plus loin un cas identique, et des cas analogues, également ignorés des *Leys*, ou du moins qui ne peuvent non plus s'appuyer de leur autorité»²⁹.

Le liriche citate dai due editori sono entrambe composizioni di Raimon de Cornet, sia *cansos* che *vers*.

Molto interessante è apparso il caso della *canso Si nom te pro vers, chansos o deportz* (ms t' c. 14r e ms Sg c. 105r) in cui abbiamo un'alternanza tra decenari con rima maschile e femminile. Il componimento è formato da v *coblas unissonans crotz-encadenadas*³⁰ di 8 versi e da 1 *tornada* di 4 versi³¹.

Riportiamo lo schema delle parole in rima perché compaiono delle rime derivate piuttosto interessanti.

TABELLA 4

Si nom te pro vers, chansos o deportz

Rime	I	II	III	IV	V	VI
1	deportz	tortz	mortz	desconortz	acortz	
2	tuelha	bruelha	vuelha	despuelha	fuelha	
3	mortz	fortz	tortz	estortz	cofortz	
4	duelha	fuelha	acuelha	recuelha	cuelha	
5	orguelh	duelh	suelh	escuelh	fuelh	requelh
6	cabaloza	gracioza	orgolhoza	poderoza	temeroza	precioza
7	amoroza	Espoza	guiscoza	partgoza	envejoza	giloza
8	huelh	tuelh	vuelh	acuelh	cuelh	acuelh

In questa lirica abbiamo un intreccio e, a volte, una sovrapposizione tra rime derivate, e rime ripetute ovvero *rim equivoc*.

Rim derivatiu per creysshemem:

- (I) orguelh / orgolhoza (III)

*Rim equivoc contrafag*³²

- (II) fortz / cofortz (V)

In questa categoria rientrano anche le rime formate da poliptoti ovvero da lemmi che presentano più o meno la stessa grafia e lo stesso significato, ma che subiscono un cambiamento semantico.

- (I) tuelha / tuelh (II)
 - (I) duelha / duelh (II)
 - (III) vuelha / vuelh (III)
 - (III) acuelha / acuelh (IV)
 - (IV) recuelha / reuelh (VI)
 - (V) cuelha / cuelh (V)
- Rim equivoc engals de votz*³³:
- (I) mortz / mortz (III)
 - (II) tortz / tortz (III)
- Motz tornatz en rim*

Infine notiamo una ripetizione delle stesse parole in rima che *non son dreg equivoc, ni contrafag, ni fan bona rima ses pec* [non rientrano nelle vere rime equivoche, né in quelle contraffatte, e non sono rime regolari senza difetto]³⁴.

- (II) fuelha / fuelha (V) / fuelh (V)
- (IV) acuelh / acuelh (VI)

Di particolare interesse è risultata anche ...*ay plazer, quar mos cors se conorta* (ms. t' c. 14v). Questa canzone di Raimon de Cornet è formata da VI *coblas doblas* di 8 versi e una *tornada* di 4 versi. Il verso utilizzato è il decenario.

L'aspetto rimico di questa lirica è molto articolato nel senso che in ogni *cobla* la rima è data dalla fusione di più tecniche versificatorie. Per capire meglio la struttura del testo è preferibile schematizzarlo affinché il commento non risulti eccessivamente contorto.

TABELLA 5

...*ay plazer, quar mos cors se conorta*

Rime	I	II	III	IV	V	VI	VII
1	conorta	acorda	pausa	encaussa	governa	asserta	
2	deporte	recorde	lauze	ishausse	iferne	suferte	
3	deporta	recorda	lauza	ashaussa	iferna	suferta	
4	conorte	acorde	pauze	encausse	governe	acerte	
5	conorti	acordi	pauzi	encaussi	governi	acerti	esperti
6	deporto	recordo	lauzo	ishausso	inferno	suferto	reverso
7	conorto	acordo	pauzo	encausso	governo	acerto	esperto
8	conorti	recordi	lauzi	ishausi	inferni	suferti	reverti

Dallo schema si nota che i versi di ciascuna *cobla* rimano in modo alternato esclusivamente attraverso il cambiamento della vocale finale (-a, -e,

-a, -e; -i, -o, -o, -i); inoltre in ogni strofa ritroviamo in rima le stesse parole, due diverse per ogni *cobla*. L'alternanza vocalica implica un cambiamento grammaticale del lemma in rima ma non semantico. Infine le sei *coblas* sono legate melodicamente due a due da assonanza: I e II *cobla orta: orda*; III e IV *ausa: aussa*; V e VI *erna: erta*.

Innovativa appare anche la lirica *Joys e dolors al mieu cors affan fan* (ms t¹ c. 45r). Il componimento è formato da V *coblas singulares capcaudadas* di 8 versi e una *tornada* da 4 versi. Anche in questo caso il poeta ha utilizzato il decenario. Si tratta, come si legge nella rubrica, di una *chanso replicada en las fis*, il che vuol dire che l'ultima sillaba della parola in rima viene replicata esattamente a fine verso con una parola monosillabica di senso compiuto.

TABELLA 6

Joys e dolors al mieu cors affan fan

v.	I	II	III	IV	V	VI
1	affan – fan	peregrì – gri	arrapatz – patz	comte – te	renos – nos	
2	cordo – do	remort – mort	covens – vens	degra – gra	solas – las	
3	balo – lo	ressort – sort	cossens – sens	escriva – va	ferras – ras	
4	aman – m'an	fi – fi	alegratz – gratz	erre – re	chanson – sos	
5	escapar – par	restart – tart	donetz – netz	mendic – dic	promes – m'es	pes – pes
6	cami – mi	reclamatz – matz	cobe – be	enolo – jos	say – say	may – may
7	amar – mar	art – art	foletz – letz	garric – ric	poges – ges	temples – ples
8	pessi – si	escalfatz – fatz	jove – ve	gravos – vos	savay – vay	querray – ray

Secondo Chabaneau e Noulet questa *canço* è da ritenersi «une pièce remarquable en ce qu'elle nous offre le seul exemple de rimes *couronnés* qu'il y ait, sauf erreur de notre part, dans la poésie provençale. Ces sortes de rimes ne paraissent pas avoir été employées dans la poésie française avant Molinet et Crétin»³⁵.

Infine abbiamo analizzato, sempre nella produzione lirica di Raimon de Cornet, *Intrar vuelh yeu guerrear, si puesc tan* (ms t¹ c. 45v e ms Sg c. 109v).

Si tratta di una *chanso estrampa* ovvero senza rime. Questa definizione la ritroviamo nelle *Leys d'amors*, nel paragrafo che tratta la definizione del *vers* e allorché si affronta il discorso sulle regole riguardanti le rime delle *tornadas*:

[...] cascuna tornada deu esser del compas la meytat de la derriera cobla vas la fi deu hom entendre del compas e de l'acordansa, encara quel dictatz haia acor-

dansa, quar si acordansa non havia, coma *chansos estrampa* adonx la tornada non vol aver acordansa am la meytat de la dicha cobla quar degus dictatz estramps non deu aver regularmen acordansas ni en tornada ni en deguna de las coblas, ni deguna cobla d'aytal dictat estramp no deu aver aytals dictios finals de bordos que haian o aver puescan acordansa am las autras dictios finals dels versetz de las autras coblas³⁶.

[... ciascuna tornada deve essere la metà dell'ultima strofa, la parte finale, deve rispettarne il metro e la rima, quando la lirica è rimata, perché se non ha rime, come una *chansos estrampa*, allora la tornada non deve rimare con la metà dell'ultima stanza, perché nessuna lirica estramps deve essere rimata, secondo le regole, né nella tornada né in nessuna strofa, né nessuna stanza di tale lirica estramp deve avere nei versi parole finali che potrebbero rimare con altre parole finali di versi di altre strofe.]

Il componimento è formato da *v coblas estramps comunas*³⁷ di 8 versi e 1 *tornada* di 4 versi. Il verso utilizzato è sempre il decenario. La particolarità metrica di questa lirica risiede anche nel fatto che, alla fine di ogni verso, la rima è data, come nell'esempio precedente, da un monosillabo di senso compiuto la cui vocale varia in ciascun verso.

TABELLA 7

Intrar vuelh yeu guerrear, si puesc tan

Versi	I	II	III	IV	V	VI
1	Tan	Fals	Mal	Ras	Fa	
2	Ten	Fels	Mel	Res	Fe	
3	Tin	Fils	M(il)	Ris	Fi	
4	Ton	Fols	Mol	Ros	Fo	
5	Pac	Dans	Trap	Datz	Mar	Nau
6	Pec	Dens	Trep	.X. (detz)	M'er	Neu
7	Pic	Dins	Trip	Ditz	Mir	Niu
8	Poc	dons	trop	Dotz	mor	.IX.(nou)

Quasi tutte le *cansos* di Johan de Castellnou non presentano particolarità formali di rilievo. L'unico componimento che assume un carattere originale è *Valor ses frau dona tenetz en car* (ms Sg c. 100v / 101r), sia dal punto di vista strutturale perché la lirica è formata da *v coblas capcaudadas retrogradadas* di 8 versi (con una triplice ripetizione della rima *motz*), e una *tornada* di 4 versi, con l'uso del decenario; sia dal punto di vista tematico.

Difatti nella rubrica che precede la lirica leggiamo: «*Canço retrogradada p(er) dictios e per bordos e p(er) coblas e qua(n)t hom la lig tot dretg ditz be e retrogradan las dictios ditz mal la qual fetz en Johan de Castellnou*» [Canzone retrogradada per parole e per versi e per strofe e quando la si legge nel verso giusto dice cose belle ma retrogradando le parole dice cose brutte che fu creata da Johan de Castellnou].

Un *vers* simile l'ha scritto anche Raimon de Cornet. Difatti in *Quar mot home fan vers* (ms t¹ cc. 4r – 6a), formato da XXII *coblas singulares deguizadas*³⁸ di 13 versi e I *tornada* di 7 versi, con l'uso del senario, nella I *cobla* il trovatore esordisce dicendo: «*Quar mot ome fan vers / yeu vuell esser divers / que faray una versa / quel mons es tan revers / que fay del dreg envers / e tot quant es reversa*» [Poiché molte persone compongono versi / io desidero essere diverso / e scriverò una lirica / poiché il mondo è così sottosopra / che faccio del dritto il rovescio / e tutto quanto è sottosopra].

Per evidenziare meglio la ricercatezza delle rime in questa lirica, del resto molto lunga, abbiamo preferito creare uno schema nel quale abbiamo riportato tutte le parole in rima delle prime tre *coblas*.

TABELLA 8

Quar mot ome fan vers

Versi	I	II	III
1	avers	Falhir	ondrat
2	divers	Enriquir	aparelhat
3	versa	veyre	dia
4	revers	reculhir	mercat
5	envers	servir	avescat
6	reversa	seyre	abadia
7	gorbilhs	mercadiers	(gran) aver
8	filhs	deniers	(faran) aver
9	Devora	maynada	crossa
10	milhs	ranatiers	saber
11	conilhs	letriers	dever
12	defora	blada	grossa
13	tora	-pojezada	noza

Segnaliamo inoltre che in due strofe della lirica abbiamo due esempi di *rim derivatiu*:

cobla X: a6 *guazanhs* – b6' *guazanhas*
cobla XIX: c6 *govern* – d6' *governa*

Aggiungiamo a questo breve elenco di *vers* altre due liriche di Raimon de Cornet nelle quali il poeta opta per una sperimentazione formale basata sull'incrocio delle rime.

Il primo è *D'ome suptil nos merevilh degus* (ms t¹ c. 20r), un componimento formato da VI *coblas crosadas retrogradadas* di 8 versi e da due *tornadas* di 4 con schema:

aio bio bio aio cio dio dio cio
 cio dio dio cio aio bio bio aio
 aio bio bio aio cio dio dio cio
 ...

Invece *Qui vol en cort de gran senhor caber* (ms t¹ c. 22v) è un *vers* articolato in VIII *coblas* di 8 versi e una *tornada* di 4 versi. Si tratta di *coblas crosadas capcaudadas* nelle quali la rima del 2° e del 3° verso cambia da strofa a strofa, mentre quella del 6° e del 7° è fissa:

aio bio' bio' aio cio dio dio cio
 cio eio' eio' cio aio dio dio aio
 aio fio' fio' aio cio dio dio cio
 cio gio' gio' cio aio dio dio aio.

Questa particolare ricercatezza formale si incrocia anche con una sperimentazione ritmica nel *partimen Pey Trencavel, ab vos vuelh tensonar* (ms t¹ c. 29r) sempre di Raimon, formato da VI *coblas unissonans* di 8 versi e 2 *tornadas* di 4 versi. La seconda parte della strofa (vv. 5-8) è *retrogradada* in rapporto alla prima parte: -ar, -or, -ar, -or e poi di nuovo -or, e in sequenza opposta -ar, -or, -ar, secondo lo schema:

aio bio aio bio bio aio bio aio.

Peire de Ladils, come sottolineato più volte, è un poeta che come Johan de Castellnou preferisce, in generale, attenersi alle regole della versificazione provenzale dettate dalle *Lays d'amors*. Un esempio è dato proprio dal nuovo genere della *dansa* che godrà di grande fortuna proprio in questi anni. Di Peire ci sono pervenute tre *dansas* che rispettano diligentemente la struttura del genere così com'è regolamentato nei manuali. I componimenti sono quindi composti da un *respos* di tre versi a cui seguono tre *coblas* e una *tornada* di tre versi. Il *respos* è identico per misura, numero dei versi e rime ai tre versi finali di ogni strofa e alla *tornada*.

Ad esempio in *Non say quem diga nim fassa* (ms t' c. 41r) lo schema è il seguente:

c7' d7 c7' // a7 b7' b7' a7' c7' d7 c7' // e7 f7' f7' e7 c7' d7 c7' //
d7 g7' g7' d7' c7' d7 c7' // c7' d7 c7'.

Il primo e il quarto verso della prima *cobla* sono legati da assonanza al secondo verso del *respos* invece, nella III strofa, questi due versi rimano addirittura con il secondo verso del *respos* cambiando il ritmo del componimento:

TABELLA 9
Non say quem diga nim fassa

Versi	<i>Respos</i>	I	II	III	IV
1		Temeros	dolen	cor	
2		Lauzi	s'ardria	clame	
3		l'auzi	faria	diffame	
4		talentos	s'aten	for	
5	fassa	lassa	menassa	percassa	Plassa
6	amor	tremor	onor	valor	Baudor
7	massa	trespassa	despassa	cassa	s'amassa

Si nota, inoltre, un *enjambement* tra i vv. 6 e 7, 13 e 14, 26 e 27.

In *Per gran amistansa* (ms t' c. 42r) l'unica variante che possiamo segnalare è l'uso del quinario e di rime con uscita femminile.

Infine la *dansa Dins a mon cor ay tal glas* (ms t' c. 43r) a differenza delle precedenti, è formata da un *respos* di 4 versi, da III *coblas singulares* di 8 versi e infine da una *tornada* di 8 versi che riprende le rime del *respos*.

c7 b7' c7 b7' // a7 b7' a7 b7' c7 b7' c7 b7' // d7 b7' d7 b7' c7 b7' c7 b7' //
e7 b7' e7 b7' c7 b7' c7 b7' // c7 b7' c7 b7'.

Da segnalare inoltre che le rime a (-ars), d (-ar) ed e (-an) sono legate tra loro e con c (-as) da assonanza. Comunque in tutte le *coblas* la rima c è fissa.

Tirando le fila di quest'analisi metrico-versificatoria di una parte delle liriche del XIV secolo, possiamo solo constatare che, effettivamente, è errato considerare questa produzione poetica come un 'tentativo di ripresa'

del grande Canto Cortese dei trovatori classici perché, in realtà, appare del tutto diversa.

In generale i motivi della *cortezia*, della *fin'amor*, del *celar*, dell'aspirazione paradossale ad una *joi* mai raggiunta, svuotati del loro significato edificante, perdono il loro ruolo originario di stimolatori nell'elaborazione delle liriche, riducendosi a semplici pretesti o modelli tematici da utilizzare nella creazione di un particolare genere lirico. Tutto ciò implica che le poesie, a loro volta, perdono il loro ruolo primordiale di "veicolatrici" del messaggio d'amore e dei suoi eventuali risvolti sociologici, per divenire una semplice 'occasione' per dare sfoggio della propria bravura compositiva.

Questa particolare evoluzione della lirica cortese però non si registra solo nel Sud della Francia ma anche nelle compilazioni poetiche che, rifacendosi al grande genere trobadorico, si diffondono in tutt'Europa, a partire dalla lirica dei trovieri in lingua d'oïl, dei catalani e infine dei siciliani.

Sicuramente l'attenzione che i poeti tardivi prestano alla forma denota un nuovo modo di far poesia. Prendendo spunto soprattutto da Raimbaut d'Aurenga e da Arnaut Daniel "forgiano" delle nuove liriche che esaltano la tecnica, privilegiano la versificazione rispetto ai contenuti, e si cimentano in sperimentazioni metriche e ritmiche sempre più complesse, con un'attenzione "scientifica" e quasi "ossessiva" alle regole dettate dai manuali dell'epoca, come appunto le *Leys d'amors*.

La perfetta "armonia" del grande Canto Cortese si trasforma e si rimodella seguendo le nuove tendenze letterarie della rinnovata società del Sud della Francia. I poeti del XIV secolo sono ben coscienti che la vera poesia di corte, la vera poesia trobadorica è "cristallizzata" in un passato effimero che non potrà mai più rinascere; il loro quindi non è un mero tentativo di riportarla in vita, il loro nuovo modo di poetare è da leggere piuttosto come un ossequio, un omaggio deferente verso i loro più antichi ed autorevoli predecessori.

Note

1. La differenza sostanziale che intercorre tra la versificazione latina e quella mediolatina e poi galloromanza è che quest'ultima «non rispetta più la metrica quantitativa classica, ma si fonda sul numero delle sillabe, sull'accento e sulla rima» (cfr. P. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2002⁴, p. 79).

2. Ivi, p. 85.

3. Cfr. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di V. Coletti, Garzanti, Milano 1991, pp. 62; 80; 83.

4. Ricordiamo ad esempio di Raimbaut d'Aurenga il testo *Escotatz* (PC. 389, 28) per l'inusitata alternanza tra versi e prosa o *Ar resplan la flor enversa* (389, 16) eccezionale costruzione retorica e metrica.

5. C. Di Girolamo, *I trovatori*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 166.

6. I "sette trovatori di Tolosa" ebbero l'idea di creare dei concorsi poetici, chiamati *Jocs Florals*, che avevano luogo regolarmente il 3 maggio, e i cui premi erano dei fiori simbolici. A

seconda del genere poetico presentato, venivano consegnati tre fiori: la violetta per la *canso*, la rosa canina per il *sirventes* e la calendula per la *dansa*.

7. *Las flors del gay saber autrement dites Las leys d'amors*, a cura di G. Arnoult, t. 1, pp. 3-5. Per le prossime citazioni utilizzeremo l'abbreviazione *Leys d'amors*, S. B. Paya, Toulouse 1841.

8. *Leys d'amors*, t. III, p. 124.

9. P. Bec, *Florilège en mineur: Jongleurs et troubadours mal connus*, Paradigme, Orléans 2004, p. 12.

10. L'appellativo di *trovatori tardivi* è del tutto originale ed è nato in considerazione del fatto che la produzione poetica di questi autori è molto tarda rispetto a quella dei loro predecessori. Pierre Bec invece preferisce parlare di *troubadours mineurs* mentre François Zufferey li definisce austeramente *poeti* e non più *trovatori*, proprio per distinguerli dai loro predecessori e utilizzando l'appellativo "trovatore" per designare i poeti dell'età d'oro e snaturando, in tal modo, il vero e il più antico significato di *trobador* che indicava semplicemente colui che componeva opere liriche (Bec, *Florilège en mineur: Jongleurs et troubadours mal connus*, cit., p. 9).

11. Cfr. C. Chabaneau, J.-B. Noulet, *Deux manuscrits provençaux du XIV siècle*, Ed. Leclerc, Montpellier-Paris 1888.

12. Il canzoniere Sg (146) è conservato alla Biblioteca de Catalunya di Barcellona; il canzoniere siglato t¹-t² è conservato alla Bibliothèque Municipale di Toulouse.

13. Il numero delle posizioni determina la struttura metrica del verso; la successione degli *ictus* ne governa la rimica. La posizione è l'unità minima del verso ed è occupata da una o due sillabe; l'*ictus* è un fenomeno prosodico che sottolinea alcune posizioni forti e di solito coincide con l'accento primario (C. Di Girolamo, *Elementi di versificazione provençale*, Liguori, Napoli 1979, pp. 7; 8; 13).

14. Ivi, p. 9. Cfr. C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976.

15. *Leys d'amors*, t. 1, p. 338.

16. Ivi, p. 130.

17. Ivi, p. 116; Cfr. C. Di Girolamo, *La versificazione catalana medievale tra innovazione e conservazione dei modelli occitani*, *Rialto* (www.rialto.unina.it), pp. 3-4.

18. Quando le rime cambiano di stanza in stanza si parla di *coblas singulares*. In questo caso abbiamo aggiunto alla definizione di base l'aggettivo *capcaudadas* perché la rima dell'ultimo verso compare al primo verso della strofa successiva (cfr. *Leys d'amors*, t. 1, p. 236).

19. «Bordos biocatz apela hom aquel quom pauza en la fi dalqun autre bordo, soa assale aprop lo complimen del principal bordo [...] Et aytals bordos biocatz pot esser duna sillaba, o de doas, o de tres, o de quatre. [...] Li bordo biocat no devon passar la meytat del bordos principals». [*Si chiama "verso spezzato" quello inserito alla fine di un altro verso, ovvero dopo un verso principale completo [...] Il "verso spezzato" può essere di una, due, tre o quattro sillabe [...] Il numero dei 'versi spezzati' non deve superare la metà dei versi principali.*] (cfr. ivi, p. 128).

20. Quando in una lirica le stanze rimano in maniera alternata, la I con la III e la seconda con la IV, si parla di *coblas crozadas*, quando poi la rima dell'ultimo verso di ogni strofa è riproposta nel primo verso della stanza successiva, allora si parla di *coblas crozadas capcaudadas* (ivi, p. 146).

21. Nel ms t¹ la lirica è perfettamente leggibile solo fino alla v *cobla*, dopo le pagine risultano rovinata.

22. Quando in una lirica le strofe presentano, a due a due, la stessa rima si parla di *coblas doblas*.

23. Si dicono *unissonans* le stanze che presentano la stessa rima.

24. Chabaneau, Noulet, *Deux manuscrits provençaux du XIV siècle*, cit., LII.

25. *Ibid.*

26. Le rime “derivative addizionali” sono quelle che nascono da una parola in rima con l'aggiunta di una o più sillabe (cfr. *Leys d'amors*, t. 1, p. 188).

27. *Ibid.*

28. La prima parte dei versi che compongono questa lirica è praticamente illeggibile in t¹ quindi abbiamo integrato queste lacune con l'ausilio di Sg e le abbiamo segnalate con le parentesi uncinate.

29. Chabaneau, Noulet, *Deux manuscrits provençaux du XIV siècle*, cit., p. XLVII.

30. Quando in una stanza la rima dei versi ritorna in modo alternato allora si parla di *rim cruzada*, quando invece la stessa rima compare in due versi consecutivi si parla di *rim encadenada*. In questa lirica, in ogni *cobla*, ritroviamo le due tipologie di rime.

31. La prima parte dei versi della *v cobla* e della *tornada* sono, in parte, illeggibili in t¹.

32. Rientrano in questa tipologia le parole che, con l'aggiunta di un prefisso, mutano il proprio significato. Dato però che subiscono anche un cambiamento grafico non possono essere definite delle vere rime equivoche, ecco perché nelle *Leys d'amors* vengono classificate come *rim equivoc contrafag* (cfr. *Leys d'amors*, t. 1, p. 192).

33. Sono rime che presentano parole che riportano la stessa grafia ma significato diverso (*ibid.*).

34. Cfr. *ivi*, p. 194.

35. Chabaneau, Noulet, *Deux manuscrits provençaux du XIV siècle*, cit., p. LIII.

36. *Leys d'amors*, t. 1, pp. 339-40.

37. La *cobla estrampa comuna* è una strofa che presenta rime *estramps*, quindi irrelate, ma non formate da parole ricercate (cfr. *ivi*, p. 208).

38. Lo schema metrico è il seguente: a6 a6 b6' a6 a6 b6' c6 c6 d6' c6 c6 d6' d6'. Secondo le *Leys d'amors* quando in una lirica le rime di ciascuna *cobla* non seguono l'ordine stabilito dalle regole versificatorie si parla di *coblas deguizadas* (*ivi*, p. 174).

