

# MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación  
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen I

Edición de Juan Paredes

GRANADA  
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

## Contrafacta galego-portoghesei

1\*. L'importanza dello studio della contraffattura, cioè la pratica del riutilizzo di una melodia per un testo poetico differente da quello per cui è stata originariamente composta, è stata messa ben in evidenza per quasi tutto l'ambito lirico romanzo<sup>1</sup>. Purtroppo per quanto riguarda il settore galego-portoghese, a parte qualche studio sia pur rilevante sulla tipologia del *seguir*<sup>2</sup>, manca ancora una sintesi organica. Già nel terzo congresso di questa associazione (Salamanca 1989), avevamo indicato l'interesse che poteva avere uno studio congiunto, volto ad individuare le influenze metrico-musicali occitaniche ed oitaniche sui *trobadores*<sup>3</sup> e ad utilizzare il repertorio metrico di Tavani con maggior precisione

---

\*. Si fa uso delle seguenti abbreviazioni: *BdT* = PILLET, A.- CARSTENS, H., *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933; *FRANK* = FRANK, I., *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, 1966; *RS* = SPANKE, H., *G. Raynauds Bibliographie des Altfranzösischen Liedes*, Leiden, 1955; *TAVANI* = TAVANI, G., *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, 1967, per il repertorio metrico, pp. 49-372; *T* per la bibliografia sui *trobadores*, pp. 373 e ss.; *LAPA* = LAPA, M.R., *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Coimbra, 1970<sup>2</sup>; *NUNES, Amigo* = NUNES, J.J., *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, 1973; *NUNES, Amor* = NUNES, J.J., *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, 1972.

1. Della vasta bibliografia sull'argomento, *cfr.* almeno CHAMBERS, F.M., "Imitation of form in the old provençal lyric", *Romance Philology*, 6, 1953, pp. 104-120; MARSHALL, J.H., "Pour l'étude des Contrafacta dans la poésie des troubadours", *Romania*, 101, 1980, pp. 289-335, pp. 312-3; RAKEL, H.-H., *Die musicalische Erscheinungsform der Trouverpoesie*, Bern und Stuttgart, 1977; SCHULTZE, J., *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianische und siculo-toscanischen Lirik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, 1989.

2. FIGUEIRA VALVERDE, X., "A seguida na lirica galego-portuguesa (un modelo intertextual)", in: *Estudios sobre lirica medieval*, Vigo, 1992; CARDOSO, W., *Da cantiga de Seguir no Cancioneiro Peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte, 1977; LORENZO GRADÍN, P., "Accesus ad tropatores. Contribución al estudio de los "contrafacta" en la lírica galego-portuguesa", in: *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Université de Zurich (6-11 avril 1992), Tübingen-Basel, 1993, t. V, pp. 99-112. Per una visione d'insieme sul *seguir*, *cfr.* TAVANI, G., *A poesia lirica galego-portuesa*, Lisboa, 1990, pp. 212-215.

3. CANETTIERI, P., "Il contrafactum galego-portoghese di un descort occitanico"; PULSONI, C., "In margine ad un partimen giocoso di Alfonso X".

e rigore di quanto sia stato fatto finora. Anticipando che la ricerca si è rivelata ricchissima di risultati di grande interesse, ciò che evidentemente ci incoraggia alla prosecuzione del lavoro, ci è sembrato opportuno estrapolare dal *dossier*, in omaggio all'*Asociación Hispánica* che ospita questa nostra comunicazione, quei testi per i quali il tramite iberico fra il modello occitanico e la ripresa galego-portoghese sia accertabile con sicurezza.

2. Tra i poeti provenzali che visitarono la penisola iberica e qui composero o inviarono i propri testi, merita senz'altro un posto di rilievo Peire Vidal<sup>4</sup>, non a caso definito da Hoepffner “le plus espagnol de tout nos troubadours”<sup>5</sup>: nelle sue liriche infatti si rinvengono numerosi riferimenti a corti spagnole, prima fra tutte quella di Aragona, presso la quale egli era stato ospite di Alfonso II, sovrano mecenate nonché trovatore. Sarà quindi proprio tra i testi indirizzati in Spagna da Peire Vidal che ricercheremo innanzitutto quelli imitati dai *trobadores*.

3. Assai interessante è il caso della canzone *BdT* 364,40: scritta probabilmente nel 1192 mentre erano in corso le trattative per la tregua fra Alfonso II e Pons de Cabreira fu inviata al re d'Aragona, come attesta l'invio al v. 43, *Cançon, vai t'en al bon rei part Cerveira*. La struttura metrica (Frank 382: 84)

a	b	a	b	c	c	b
10'	10	10'	10'	10	10	10'

non è molto frequente in provenzale: risulta infatti condivisa da cinque testi che, rivelandosi *contrafacta* del componimento di Peire Vidal ne testimoniano la grande fortuna metrica e melodica<sup>6</sup>.

Nella lirica galego-portoghese questa struttura è utilizzata integralmente da quattro *cantigas d'escarnho* e solo parzialmente da due. Al primo tipo appartengono quattro componimenti, T 60,12; 94,8; 125,19 e 79,17. Le riprese parziali, cioè relative ad una sola strofe, si hanno invece in due *cantigas*, T 126,11 e T 89,1. Non è possibile stabilire quale autore abbia diffuso per primo lo schema metrico in ambito galego-portoghese, poiché la cronologia dei *trobadores* citati è tutt'altro che sicura. Tantomeno lo si può accertare dall'esame dei testi, che

4. Tutte le citazioni da PEIRE VIDAL sono tratte da AVALLE, D'A.S., *Peire Vidal. Poesie*, Milano-Napoli, 1960.

5. Cfr. HOEPFFNER, E., *Le troubadour Peire Vidal, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1961.

6. Si tratta di *BdT* 285,1; 315,3; 335,24; 457,3; 457,22.

risultano indipendenti uno dall'altro<sup>7</sup>. Non va comunque trascurato che tra essi ce n'è uno che sembra accostarsi al modello provenzale oltre che per la struttura anche per l'affinità tra alcuni rimanti: si tratta della *cantiga* T 89,1 di Martin Anes Marinho, la cui terza strofe, cioè l'unica che coincide con la struttura della canzone provenzale (le altre presentano la sequenza rimica *ababcca*, corrispondente allo schema Tavani 160), ha la rima *a* in *-eiro* mentre quello di Peire Vidal riporta, come si ricorderà, le rime *a* in *-eira*. Concorre a rafforzare i sospetti d'imitazione il rimante *mentireiro* di Martin Anes che richiama *messongeira* e il suo antonimo *vertadeira* della sesta strofe di Peire Vidal, al cui interno sarà facile scorgere il gioco fra vero e falso che è alla base della *cantiga*. Qui di seguito riproduciamo la VI strofe del componimento di Peire Vidal e la III di quello di Martin Anes Marinho, al fine di evidenziare le relazioni fra i due testi:

Tort ai quar anc l'apellei *messongeira*,  
mas drutz cochatz non a sen ni membransa,  
qu'a pauc no muer, quar tan m'es *vertadeira*,  
que loignat m'a de la paubr'esperansa,  
don ieu era a las oras joios;  
mas era sui d'amor e de joi blos,  
s'ap gaug entier no m'en fai acordansa.

Viste-lo potro coor de *mentira*,  
que mi antano prometeu en janeiro,  
que nunca ome melhor aqui vira?  
Criado foi en Castro *Mentireiro*.  
E prometeu-m'uas armas enton,  
non destas mas feitas de Leon,  
mais melhores, d'Outeir'en Freixeiro.

Sulla base di questi riscontri possiamo sospettare che sia stato proprio Martin Anes Marinho, membro della potente famiglia dei Marinhos e fratello di Osoir'Anes<sup>8</sup>, il tramite per la diffusione dello schema di Peire Vidal alla corte di

7. Solo in un caso si può parlare di una relazione, ma solo dal punto di vista formale, tra due componimenti: sono *Pero d'Armea quando composestes* di Pero d'Ambroa e *De Martim Moxa posfaçan as gentes* di Martim Moxa. Essi presentano infatti due rime in comune: la rima *c* in *-er* della prima strofe d'entrambi i testi, e quella *b* in *-ado* (cui si aggiunge anche il rimante *casado*), in T 126,11 all'interno della prima strofe, in T 94,8 dell'ultima.

8. Ha espresso però dubbi sulla parentela fra questi trovatori A. Resende de Oliveira che, constatando la collocazione dei testi di Martin Anes alla fine della sezione delle *cantigas d'escarnho* di B e V, conclude che il trovatore deve essere conseguentemente vissuto "nos fins do séc. XIII ou inicios do seguinte" (RESENDE DE OLIVEIRA, A., *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Coimbra, 1992, p. 512).

Alfonso X. In questo luogo sono infatti riconducibili gli altri autori delle *cantigas d'escarnho* che hanno lo schema della canzone provenzale.

4. Scritta fra il 14 febbraio 1193 e il 4 febbraio 1194, la canzone *BdT* 364,35 presenta una struttura metrica poco diffusa nella lirica trobadorica: 8 *ababccdd*. Nel Frank si riscontrano soltanto altre quattro attestazioni, tra cui ci sembra molto interessante quella relativa al componimento *BdT* 101,14 di Bonifaci Calvo, trovatore che, come è noto, soggiornò alla corte di Alfonso X e qui compose anche due *cantigas d'amor*. Nella lirica galego-portoghese lo schema fu utilizzato solo in due testi, T 107,3 di Ayra Moniz d'Asme e T 111,5 di Osoir'Anes. In un recente articolo sui trovatori che hanno frequentato la corte del re saggio, V. Beltrán ha dimostrato che la scelta metrica di Ayra Moniz non è per niente casuale: egli riprende esplicitamente la canzone di Bonifaci Calvo, riproducendone “en clave irónica” la situazione ivi descritta<sup>9</sup>. Ricondotto quindi lo schema di Ayra al suo referente trobadorico, rimane fuori dal contesto delle relazioni metriche soltanto la *cantiga* di Osoir'Anes. Di questo trovatore, vissuto nella prima metà del XIII secolo, si sa che studiò a Parigi negli anni '20 e che divenne canonico a Santiago, dove morì presumibilmente nel 1246. Il fatto che egli sia morto in questo anno impedisce che abbia potuto riutilizzare nella propria *cantiga* la struttura metrica della canzone di Bonifaci Calvo, databile con una certa approssimazione al periodo in cui questi era già ospite di Alfonso X (il testo è a lui dedicato), e cioè dopo il 1253. Restano quindi da prendere in considerazione due ipotesi riguardo alla corrispondenza dello schema di Osoir'Anes con quello dei precedenti occitanici:

a) lo schema è poligenetico;

b) Osoir'Anes ha ripreso la struttura metrica dalla tradizione lirica provenzale; A favore della prima ipotesi sembrerebbe pesare il fatto che lo schema rimico *ababccdd* è molto frequentato dai trovatori: Frank scheda infatti 112 componimenti. Tra questi soltanto cinque sono costituiti da ottosillabi maschili: *BdT* 101,14; 134,1; 281,2; 364,35 e 461,165. Da questi potenziali modelli di T 111,5, vanno eliminate la canzone di Bonifaci Calvo, successiva, come si è visto, alla *cantiga* del canonico di Santiago, la *cobla* anonima 461,165 e la canzone di Elias Fonsalada *BdT* 134,1 che non presentano rime in comune con il testo galego-portoghese. Restano quindi soltanto la canzone di Rambertino Buvaelli e quella di Peire Vidal. Entrambe condividono una rima con la *cantiga*: la rima in *-er* la

9. BELTRÁN, V., “Los trovadores en las cortes de Castilla y León: Bonifaci Calvo y Ayra Moniz d'Asme”, *Cultura Neolatina*, 45, 1985, pp. 45-57, p. 48.

prima, quella in *-or* la seconda. Però a differenza della poesia del trovatore bolognese attestata da un solo codice esemplato per di più in Italia (D<sup>a</sup>), quella di Peire Vidal ebbe una certa fortuna manoscritta (è conservata da nove codici), giungendo anche nella penisola iberica: nella V strofe il trovatore rimprovera infatti i quattro re di Spagna (Alfonso VIII di Castiglia, Alfonso II d'Aragona, Alfonso IX di León e Sancho VI di Navarra) per i continui litigi che impediscono loro di coalizzarsi per cacciare gli Arabi.

Dels reis d'Espanha•m tenh a fais,  
 quar tant volon guerra mest lor,  
 e quar destriers ferrans ni bais  
 trameton als Mors per paor:  
 que lor erguelh lor an doblat,  
 don ilh son vencut e sobrat;  
 e fora miels, s'a lor plagues,  
 qu'entr'els fos patz e leis e fes.

Gli elementi fin qui forniti ci portano a ritenere che, se bisogna postulare un precedente occitanico per la *cantiga* di Osoir'Anes, esso sarà da ravvisare nel componimento di Peire Vidal piuttosto che in quello di Rambertino Buvaletti.

Rafforza questi sospetti l'analisi di un altro testo del *corpus* poetico del canonico di Santiago. Ci riferiamo in particolare alla *cantiga de amor* T 111,7, il cui schema rimico, *abbacddd*, è forse il più frequentato in provenzale (Frank 577 scheda più di trecento esempi). La combinazione con soli ottosillabi maschili riduce in maniera sensibile le attestazioni: nel Frank se ne contano ventisette. Ci sembra significativo che uno di questi testi presenti ben due rime in comune con la *cantiga*, nell'ordine la rima *a* in *-ir* e quella *d* in *-or*. Il componimento in questione, *BdT* 364,31, è uno dei più conosciuti di Peire Vidal, a giudicare almeno dalla tradizione manoscritta da cui è tradito (diciotto codici). Oltre alle rime, i due testi hanno anche tre rimanti in comune: *amor*, *guarir* e *senhor*. Le relazioni non si limitano al solo aspetto formale, ma investono anche gli argomenti trattati: Osoir'Anes annuncia il proprio sconforto dichiarando di voler fuggire dalla sua donna; dopo averla servita e amata per lungo tempo, constata che la *senhor* non prova più nessun affetto per lui e si sente quindi ingannato. Un motivo simile si riscontra nella canzone di Peire Vidal: è noto che essa fu composta per Na Vierna, la donna amata da cui il poeta non viene ricambiato: anzi ella abusa della sua buona fede e non fa che mentirgli. Eppure in precedenza egli aveva potuto baciarla e forse illudersi che la sua passione avrebbe avuto un felice esito.

Le due *cantigas* di Osoir'Anes ora commentate sembrano essere un valido indizio della conoscenza che ebbe il canonico di Santiago dei testi di Peire Vidal;

anzi, se se si tiene conto del fatto che anche il fratello Martin Anes imita nella *cantiga* T 89,1 un altro componimento dello stesso trovatore provenzale, possiamo sospettare che la famiglia Marinhos abbia funto da tramite per la diffusione di Peire Vidal tra i *trobadores*.

5. Di particolare interesse per il nostro discorso è la canzone BdT 364,11, composta da Peire Vidal probabilmente in Spagna tra gli anni 1174-1180, anche se successivamente il suo autore tornò a lavorarci sopra due volte: la prima verso il 1184 quando aggiunse un congedo, che scrisse proprio in Aragona (*e sai tramet vos lo fel*, v. 74), la seconda dopo il 3 ottobre 1187, quando inserì la strofe VI. Peire Vidal invia le due *tornadas* ad Alfonso II per avvisarlo dei danni compiuti in Provenza dal fratello Sancho, e al cavaliere aragonese Michele de Luzia.

La struttura rimica di questo testo, rarissima in provenzale, è la seguente *abbaabccdd* (Frank 488). Presenta questa struttura solo un altro componimento trobadorico, la canzone religiosa di Cadenet *Be volgra s'esser pogues*, che riporta però uno schema sillabico differente rispetto a quello di Peire Vidal. Mentre la canzone di Cadenet è formata da eptasillabi e decasillabi (gli ultimi due versi della strofe), quella di Peire Vidal è costituita soltanto da eptasillabi:

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
7	7	7	7	7	7	7'	7'	7	7

Un solo testo della lirica galego-portoghese ha questa struttura metrica, la *cantiga a coblas singulares Amor fez a mim amar* di Dom Dinis<sup>10</sup> (Tavani 135).

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
7	7	7	7	7	7	7'	7'	7'	7'

Come si può notare dalla comparazione degli schemi, l'unica differenza riguarda la rima *d*: maschile nel componimento provenzale, femminile in quello del trovatore. Non si tratta comunque di una variazione importante se si considera che la melodia poteva essere facilmente adattata a questo schema solo parzialmente diverso. Senz'altro vicine tra loro sono invece le rime *c*, che sembrano infatti richiamarsi fonicamente: in *-eya*, nella I strofe della *cantiga* di Dom Dinis, in *-ella* nella canzone di Peire Vidal, in entrambi i casi precedute da labiale.

Be•m pac d'ivern e d'estiu  
e de fregz e de calors,

Amor fez a mim amar,  
gran temp'a unha molher

10. LANG, H.R., *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, 1894.

et am neus aitan cum flors  
 e pro mort mais qu'avol viu,  
 qu'enaissi•m ten esforsiu  
 e gai Jovens et Valors.  
 E quar am domna *novella*,  
 sobravinen e plus *bella*,  
 paro•m rozas entre gel  
 e clar temps ab trebol cel.

que meu mal quis sempr'e quer,  
 e me quis e quer matar;  
 e bem o pod'acabar  
 pois end'o poder ouver.  
 Mais Deus que sab' a *sobeja*  
 coita que m'ela dà, *veja*  
 como vivo tam coitado;  
 el mi ponha i recado.

Rapporti così stretti sul piano formale confermano l'ottima conoscenza che aveva Dom Dinis dei modelli provenzali, cui d'altrocanto si riferisce esplicitamente, rivendicandone l'imitazione, in *Quer'eu en manera de provenzal*. Lang e successivamente Anna Ferrari<sup>11</sup> hanno evidenziato la notevole ricchezza di scelte lessicali di matrice trobadorica presenti in questa *cantiga*. Da parte nostra aggiungiamo che anche la sua struttura formale è parzialmente mutuata dalla canzone *BdT* 364,36, appartenente al ciclo di poesie che Peire Vidal indirizzò nella penisola Iberica: come già *BdT* 364,35 fu infatti inviata ai *quatre reis D'Esanha*, per convincerli a pacificarsi tra loro per rivolgere tutti gli sforzi alla cacciata degli arabi. Si tratta dell'unico componimento provenzale con la sequenza rimica iniziale in *-al -or* come il testo di Dom Dinis, con il quale condivide il rimante *senhor* (in entrambi al terzo verso). Qui di seguito riproduciamo le prime strofi delle due poesie:

Plus que•l paubres, quan jai el ric ostal,  
 que noca•s planh, sitot s'a gran dolor,  
 tan tem que torn az enuech al *senhor*,  
 no m'aus plaigner de ma dolor mortal.  
 Be•m dei doler, pos ella•m fai erguelh,  
 que nulha re tan no dezir ni vuelh;  
 sivals d'aitan no•lh aus clamar merce,  
 tal paor ai que no s'enueg de me.

Quer'eu em manera de proençal  
 fazer agora um cantar d'amor,  
 e querrei muit'i loar mia *senhor*  
 a que prez nem fremosura nom fal,  
 nem bondade; e mais vos direi ém:

11. FERRARI, A., "Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trobadores", *Boletim de Filologia*, 29, 1985, pp. 35-58.

tanto a fez Deus comprida de bem  
 que mais que todas las do mundo val.

Dom Dinis attento lettore di Peire Vidal, dunque. Tanto che oltre ad imitarne uno schema metrico, ne riprende anche la sequenza rimica per comporre un canto alla maniera dei provenzali.

6. Importante per il suo influsso sui *trobadores* è anche un apocrifo di Peire Vidal: *Bdt* 344,4. La tradizione manoscritta oscilla sulla sua paternità: D<sup>a</sup>D<sup>c</sup>FIKc lo assegnano a Peire Guillem de Luserna, CER a Peire Vidal. L'attribuzione fornita da R è particolarmente significativa, poiché questo manoscritto rappresenta con ogni probabilità uno dei tramiti per la conoscenza della lirica provenzale da parte dei poeti galego-portoghesi: è noto infatti che l'incipit *Ay flores, ay flores do verde pino* di Dom Dinis richiama la lezione erronea tradita dal solo Chansonnier d'Urfé *flors dels bes pis* (in luogo di *albespis*) della canzone *Lancan li jorn son lonc en mai* di Jaufrè Rudel<sup>12</sup>. Lo schema metrico di *Bdt* 344,4 è poco frequentato in provenzale:

a	b	a	b	b	a	b
10'	10	10'	10	10	10'	10

Frank scheda soltanto altri quattro esempi: *BdT* 16,17; *BdT* 167,46; *BdT* 304,1 e *BdT* 461,32. Solo la *cantiga de amor* T di Pero Garcia Burgalês<sup>13</sup> presenta questo schema. Il suo autore, vissuto nella seconda metà del XIII secolo, dimostra di avere una buona conoscenza dei trovatori, dai quali, come vedremo anche negli esempi successivi, non disdegna di riprendere schemi metrici e probabilmente melodie. Non è tuttavia semplice individuarne il modello metrico, per via dell'estrema notorietà dei componimenti occitanici in questione, tra cui ricorderemo soprattutto *No•m fai chantar* dello pseudo –Peire Vidal, la *cantio cum auctoritate* di Jaufrè de Foixa *Ben m'a tenut* e *Pel messatgier* di Gauselm Faidit. Sebbene poco attestati nella tradizione manoscritta questi ultimi due testi ebbero una notevole fortuna letteraria: in particolare il primo è servito da modello per la canzone *Lasso me* di Petrarca (e chissà forse anche per quella di Ayra Nunez, *Oy og'eu hua pastor cantar*), il secondo invece, nato come contraffazione melodica di *Tant m'ait moneit force de seignoratge* di Gace Brulé, riscosse un grande

12. RONCAGLIA, A., "Ay flores, ay flores do verde pino", *Boletim de Filologia*, 29, 1985, pp. 1-9.

13. BLASCO, *Pero Garcia Burgalês*, Paris, 1984.

successo tra i *Minnesänger*, tanto da essere imitato in almeno un paio di *Liedern*. Il modello metrico di Pero Garcia sembrerebbe tuttavia essere *BdT* 344,4, cioè l'apocrifo di Peire Vidal, poiché è il solo che, come la *cantiga*, comincia con la rima in *-ia*, ed ha il rimante *seria* in comune con essa.

E' molto probabile, come si diceva già in precedenza, che Pero Garcia abbia conosciuto il testo provenzale sotto il nome di Peire Vidal: da questo trovatore e dalle strutture metriche da lui create sembrano infatti dipendere buona parte di quei *trobadores* che cercano nella lirica provenzale il motivo ispiratore per le loro composizioni.

7. Al congresso di Salamanca di questa organizzazione avevamo individuato un *contrafactum* nella *cantiga d'escarnho* di Lopo Liáns *Quen'oj'ouvesse*, uno dei pochi testi preceduti da una rubrica che indica esplicitamente che il componimento è un *seguir*: esso riprende infatti lo schema metrico del *descort Ses alegratge* di Augier de San Donat<sup>14</sup>. In quell'occasione Aurelio Roncaglia ci suggerì che Sordello poteva costituire il tramite per il *descort* nella penisola iberica, in quanto aveva conosciuto Augier in Italia ed era sicuramente giunto al di qua dei Pirenei, dove aveva affidato la diffusione delle sue composizioni a Picandon, come prova la famosa tenzone (T 79,52) in cui Joan Soarez Coelho, accusando il giullare di non esser capace a *fazer jograria*, si domanda come Sordello abbia potuto dargli tanto credito.

Nell'approfondire la questione, cercando ulteriori argomenti per comprovare l'ipotesi, si è visto che in effetti lo stesso Joan Soarez Coelho aveva probabilmente conosciuto il *descort* di Augier come suggerisce un'imitazione metrica di un testo di Martin Moxa che certamente dipende metricamente dal *descort*<sup>15</sup>.

D'altro canto, nell'approntare la schedatura dei *contrafacta* galego-portoghese, è risultato particolarmente evidente che il nome di Sordello, insieme a quello di Peire Vidal, era tra quelli più presenti fra i trovatori occitanici imitati dai *trobadores*.

Di estremo interesse dal punto di vista storico-letterario e sotto il profilo della teoria intertestuale è il fatto, già dovutamente notato da F. Oroz<sup>16</sup> che la tenzone sopra citata fra Picandon e Joan Soarez Coelho ha le stesse misure e schema rimico di una canzone del trovatore mantovano, *BdT* 437,19, purtroppo trädita

14. Cfr. CANETTIERI, *Il contrafactum...*, cit.

15. Cfr. Tavani 31:1 e *discordo* 2. sulla questione cfr. anche D'HEUR, J.M., "Des Descorts Occitans et des Descordos Galiciens-Portugais", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84, 1968, pp. 323-339, pp. 327-330.

16. Cfr. OROZ, F., *Melodie provenzali nelle Cantigas de Santa Maria*, in *Text-Etymologie, Festschrift für H. Lausberg zum 75. Geburtstag*, Stuttgart, 1987, pp. 134-147, p. 139.

solo parzialmente da D<sup>c</sup> e da F, che ne riportano solo una strofe e la *tornada*<sup>17</sup>. Ecco il testo di Sordello e l'inizio della tenzone:

BdT 437,19

Lai an Peire Guillem man ses bistenza,  
 q'ancar non a de lauzar pro apres,  
 q'anc mais non vim lauzor qe pro tengues  
 si'l laus passet del lauzat sa valenza;  
 qe trop lauzar destriga la lauzor  
 del trop lauzat e blasma'l lauzador  
 lai on vertatz repren sa conoissenza.

A madompna de Fois man per sa honor  
 qe no'l plassa desmesur'en lauzor,  
 qe trop lauzar es blasmes e failleza<sup>18</sup>.

T 79,52

Vedes, Picandon, soo maravilhado  
 eu d'En Sordel, <de> que ouço entenções  
 muitas e boas e mui boos soes,  
 como fui en seu preito tan errado:  
 pois non sabedes jograria fazer,  
 por que vos fez per corte guarecer?  
 Ou vós ou el dad'ende bon recado<sup>19</sup>.

Le due poesie hanno lo stesso schema rimico, *abbacca*, anche se la struttura metrica, di soli decasillabi, non è perfettamente coincidente, visto che alla rima *b* femminile della tenzone galego-portoghese corrisponde una rima maschile nel componimento provenzale. La differenza non è certo rilevante se si considera che lo scarto fra le due misure è ritmicamente inconsistente e che, come abbiamo già detto, l'adattamento di melodie a schemi metrici parzialmente diversi è un fenomeno piuttosto usuale. Andrà però osservato che lo schema rimico, se è piuttosto raro in provenzale (9 esempi di cui solo cinque decasillabici) è al contrario uno dei più diffusi presso i *trobadores* (l'articolo 161 del Tavani enumera quasi 300 testi con tale formula) e che dunque la coincidenza potrebbe essere dovuta a

17. Cfr. BONI, M., *Sordello, Le poesie. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario*, Bologna, 1954, pp. CX-CXIII e 191.

18. BONI, *Sordello...*, cit., p. 191.

19. LAPA, *Cantigas...*, cit., p. 367.

poligenesi più che a cosciente ripresa intertestuale: se dunque ragioni di ordine storico e culturale fanno ritenere che lo schema e la musica della tenzone fra Joan Soarez Coelho e il giullare di Sordello siano ripresi proprio dal testo del poeta mantovano con le stesse misure e che quindi siamo in presenza di un bellissimo esempio di quella che G. Pasquali chiamava “arte allusiva”, la cui nozione andrebbe in questo caso senz’altro estesa anche alla capacità evocativa delle melodie, per altro verso il numero altissimo di *cantigas* con la stessa struttura potrebbe far sospettare la poligenesi. Ma a rafforzare l’ipotesi che la canzone *BdT* 437,19 di Sordello sia stata conosciuta al di qua dei Pirenei sta il fatto che di essa si può individuare una ripresa perfetta, accompagnata per di più dall’utilizzo della medesima rima *a* in *-ença* in una *cantiga d’escarnho* di Joan Lobeira (T 71,6), di cui riportiamo la prima strofe:

Un cavaleiro á ‘qui tal entendença  
 qual vos eu agora quero contar:  
 faz, u dev’a fazer prazer, pesar,  
 e sa medida toda é en tença;  
 e o que lhi preguntan, respond’al,  
 e o seu ben fazer é fazer mal;  
 e todo seu saber é sen sabença<sup>20</sup>

A questo testo galego-portoghese ne possiamo aggiungere un altro di Estevam da Guarda, che però presenta la rima *c* con terminazione femminile anziché maschile, come nella *cantiga* di Joan Lobeira e nella canzone di Sordello: la relazione fra le due *cantigas* è dimostrata dall’utilizzo, oltre che della rima in *-ença* in posizione iniziale, anche della rima *b* in *-ar*:

Donzela, quen quer que poser femença  
 en qual vós sodes e de que logar,  
 e no parecer que vos Deus quis dar,  
 entender pode, quant’ é mia creença,  
 que, pois vos queren juntar casamento,  
 non pod’aver i nen un partimento  
 se non for per vossa negrigença.

Su oltre 200 testi galego-portoghese con medesimo schema rimico e stesse misure decasillabiche anche questa potrebbe considerarsi una casualità se non fosse che ad uno spoglio del repertorio di Tavani la rima in *-ença* risulta rarissi-

20. *Ibidem*, p. 338.

ma, essendo utilizzata solamente in altre due *cantigas*<sup>21</sup>. Questo dato, ovviamente, costituisce un indizio particolarmente forte. C'è inoltre da considerare che lo schema *abbacca*, pur frequentatissimo, è utilizzato per la maggior parte da autori piuttosto tardi, operanti dopo il soggiorno di Sordello nella Penisola Iberica e quindi andrà presa in considerazione l'ipotesi che il componimento di Sordello abbia influito sulla diffusione della forma se non sulla sua genesi.

L'intento allusivo alla poetica sordelliana, del resto, è confermato anche dalla citazione incipitaria che Joan Soarez Coelho fa di un *sirventes* di Peire Bremon Ricas Novas in cui questo trovatore si lamenta di aver subito un torto e soprattutto del fatto che i suoi amici Sordello e Bertran non sembravano essere particolarmente addolorati di ciò. Questo testo è particolarmente rilevante perchè, secondo Boutière, rappresenterebbe un momento di quel "duel poétique", manifestatosi tramite un feroce scambio di sirventesi, fra Sordello, Bertran d'Alamanon e Peire Bremon Ricas Novas:

Be m meraveil d'En Sordel e de vos,  
seigner Bertran, car anc sosfritz mon dan  
qe'l coms mi fes, anc no fezetz semblan,  
s'eu pris onta ni dan, qe mal vos fos;  
e degratz l'engardar de fallimen,  
<e> mi de dan, qe us servi lialmen;  
de mi n'avetz e del conte mal grat<sup>22</sup>.

La somiglianza con l'*incipit* della tenzone (*Vedes, Picandon, soo maravilhado eu d'En Sordel*) è patente: in entrambi i testi ci si meraviglia per il fatto che *En Sordell* ha commesso qualcosa di errato: anche se la cronologia relativa non è accertabile sulla base di dati documentari incontrovertibili, sembra più probabile che il trovatore galego-portoghese abbia voluto citare l'attacco del testo occitanico piuttosto che viceversa. Si viene dunque a confermare l'importanza avuta da Sordello e dai trovatori a lui legati nella tessitura d'una rete di relazioni intertestuali con i *trobadores*.

8. Se la canzone di Sordello inviata a Peire Guillem (*BdT* 437,19) è da considerare un nodo interessante per la comprensione delle modalità allusive dei

21. T 118,4 di DON PEDRO DE PORTUGAL e T 25,8 di DON DENIS. La rima è abbastanza rara anche nelle *Cantigas de Santa Maria*, dove appare una decina di volte in componimenti spesso legati fra loro anche metricamente e talvolta con analoghe o identiche serie di parole rimanti (cfr. METTMANN, nn. 65, 96, 119, 137, 167, 224, 241, 305, 319, 341, 344).

22. BOUTIERE, J., *Les poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas*, Toulouse-Paris, 1930, p. 57.

*trobadores*, la sua collocazione storico-letteraria potrà essere d'aiuto per individuare altri testi sordelliani imitati al di qua dei Pirenei. Andrà quindi considerato che "il Peire Guilhem nominato al v. 1 [di *BdT* 437,19] e biasimato come smodato lodatore è verosimilmente Peire Guilhem de Tolosa"<sup>23</sup>, trovatore con cui Sordello scambiò la tenzone *BdT* 344,3a e che come è noto fu alla corte di Alfonso X. Questo componimento ha lo stesso schema metrico di alcune *cantigas*<sup>24</sup> che instaurano fra loro un complesso sistema di rapporti e di rispondenze rimiche e semantiche<sup>25</sup> e il cui autore più antico è Lopo Liáns con la *cantiga d'escarnho* T 87,10<sup>26</sup>. Lopo Liáns utilizza per la rima della seconda strofe la terminazione *-an* come nella tenzone provenzale, mentre la rima *b* fissa in *-ou* è in rapporto di assonanza con *-utz* del testo sordelliano. Si aggiunga che il termine *escarnir* al v. 29 della tenzone, certo non poteva sfuggire all'autore galego-portoghese e infatti torna alla quarta strofe della sua *cantiga*. Sembra insomma si possa stabilire un rapporto triangolare fra Sordello, autore e latore di melodie, Lopo Liáns che opera contraffatture di testi composti da Sordello o da lui portati nella penisola iberica, e Joan Soarez Coelho in linea con questa tendenza.

9. L'influenza di Sordello sulle strutture strofiche della lirica galego-portoghese non si limita però agli autori fin qui nominati. Si è visto che Pero Garcia Burgalês non disdegnava *filhar soes* composti da altri. Non si potrà quindi escludere che lo schema metrico della *cantiga d'amor* T 125,39 sia tratto direttamente dalla tenzone fra Sordello e Bertran d'Alamanon *BdT* 437,11: lo schema rimico di questi componimenti, *abbccdd*, non è certo fra i più diffusi e la struttura di soli decasillabi maschili è piuttosto rara. Nel Frank si contano sette testi e due nel Tavani: oltre a quello citato di Pero Garcia troviamo infatti una *cantiga d'amor* di Fernan Rodriguez de Calheiros (47,11), che ha le rime *b* e una delle rime *c* uguali alle corrispondenti in T 125,39. Il rapporto più diretto con la tenzone occitanica sembrerebbe averlo T 125,39, poichè ha in comune con essa oltre alla rima *b* in *-er* con il rimante *aver*, anche la rima in *-e* unitamente al sintagma *bona fe*. Non è inoltre indifferente ai fini di una valutazione complessiva

23. BONI, *Sordello...*, cit., p. 192 e 77-78.

24. TAVANI 19:26-33: AyCarp 11,2; FerPaezTam 46,2, FerRdzCalh 47,13; JServ 77,2; LoLias 87,10; RoyPaezRib 147,5,12,20.

25. Particolarmente ricorrenti sono le terminazioni in *-ei* (77,2; 87,10; 147,12), in *-er* (11,2; 147,12; 147,20), in *-en* (147,5,12,20) per la rima *a*; *-ir* (46,2; 47,13) e *-or* (147,5; 147,12) per la rima *b*, che è fissa in tutti i componimenti.

26. Cfr. PELLEGRINI, S., "Il canzoniere di D. Lopo Liáns", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli, sezione Romanza*, 11, 1969, pp. 155-192, p. 168.

dei rapporti il fatto che anche in questo caso il testo contraffatto sia una tenzone e che anche qui torni il nome di Bertran d'Alamanon, che avevamo visto implicato con Sordello nel *sirventes* di Peire Bremon citato da Joan Soares Coelho.

10. Pero Garcia Burgalês è un trovatore della media generazione, fu certamente in rapporto con Joan Soares Coelho e frequentò la corte di Alfonso X<sup>27</sup>. La rete dei rapporti fra i trovatori galego-portoghesi che imitano gli schemi metrici sordelliani viene quindi arricchendosi e precisandosi nello stesso tempo. Il *milieu* culturale sembrerebbe essere quello concentratosi intorno al Re Sabio. Fra i *trobadores* che hanno ripreso schemi sordelliani Lopo Liáns e poi Joan Soares Coelho e Pero Garcia Burgalês sono mediatamente o immediatamente legati alla corte del re trovatore. Considerata l'autorità di Sordello al di qua dei Pirenei non ci stupiremo quindi del fatto che anche lo stesso Alfonso X abbia deciso di comporre una sua *cantiga de amor*, T 18,5, su una melodia utilizzata, anche se non direttamente composta da quel trovatore. Il testo occitanico su cui è stata scritta la melodia originale è infatti la *canço BdT* 392,12 di Raimbaut de Vaqueiras: gli altri componimenti con schema analogo, il *sirventes* di Sordello *BdT* 437,21, la canzone religiosa di Lanfranc Cigala 282,17 e la *tenso* 459,1 fra Vaquier e Catalan sono certamente *contrafacta* del testo rambaldiano, ma si distinguono dal modello perché sostituiscono con trisillabi i versi quadrisillabi con rima *c*. A questi testi si possono senz'altro aggiungere due *contrafacta* oitanici di Moniot de Paris, RS 1255 e 1299 che presentano analogie sostanziali con la canzone di Raimbaut de Vaqueiras<sup>28</sup>. Se si confronta lo schema dei componimenti occitanici con quello della *cantiga d'amor* T 18,5 si notano numerose corrispondenze<sup>29</sup>: innanzitutto la *frons ab* tripartita, rara sia presso i trovatori occitanici che presso i loro colleghi ultrapirenaici, seguita da una serie di versi con rima *c*. Le misure sono analoghe, anche se nella prima parte del testo la *cantiga* di Alfonso X presenta una sillaba in più per ogni verso. Si tratta ovviamente di una differenza irrilevante: F. Oroz ha infatti dimostrato che gli adattamenti musicali di Alfonso X sono piuttosto liberi, tanto che in un caso la melodia cantata su versi di otto

27. Cfr. BLASCO, *Pero Garcia Burgalês cit.*, pp. 3-13.

28. Cfr. CANETTIERI, P., "I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sul tema e sul sistema", in: *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Université de Zurich (6-11 avril 1992), Tübingen-Basel, 1993, t. V, pp. 73-88.

29. Di seguito gli schemi a confronto:

a b a b a b c c c c	
7 6' 7 6' 7 6' 4 7 4 7	<i>BdT</i> 392,12
7 6' 7 6' 7 6' 3 7 3 7	<i>BdT</i> 437,21; 282,17; 459,1
8 7' 8 7' 8 7' 3 8 3 7	T 18,5

sillabe viene adattata a versi decasillabici<sup>30</sup>. La misura dei versi non fa quindi alcuna difficoltà per la contraffattura ma rientra anzi tra i procedimenti utilizzati dal re. Per ciò che riguarda la seconda parte della strofe, si è visto che una certa variazione sillabica era ammessa anche per i componimenti occitanici: nella canzone di Raimbaut de Vaqueiras il verso corto è quadrisillabo, mentre nei *contrafacta* è trisillabo. Per la *cantiga* di Alfonso X propendiamo con Tavani per la generalizzazione del trisillabo ammettendo la sinalefe interstichica tra *oysse* e *homem* ai versi 6-7 e l'ipometria del v. 19, giusta le modifiche del testo fornito da J. Paredes rispetto a quello di Nunes<sup>31</sup>. Il primo dei versi *c* della *cantiga* alfonsina ha quindi le stesse misure del verso corrispondente nei *contrafacta* occitanici. A ciò si aggiunga che se il trisillabo si somma all'ottosillabo che segue si ottiene un endecasillabo come nel testo di Raimbaut de Vaqueiras e in quello di Moniot de Paris, mentre il secondo verso corto e l'ultimo della strofe della *cantiga* hanno le stesse misure dei versi corrispondenti nei *contrafacta* occitanici. Le analogie sono insomma piuttosto rilevanti e la poligenesi sembrerebbe da escludersi. Il tramite dello schema e della melodia potrebbe essere anche in questo caso Sordello, ma andrà anche considerata la notevole fortuna di Raimbaut de Vaqueiras nella penisola iberica. Per individuare la ragione della ripresa potrebbe anche interessare che Lanfranc Cigala utilizza questo schema in una canzone mariana, *Oi mair filla de Dieu*, elemento che potrebbe aver contribuito all'adozione dello schema da parte di Alfonso X: T 18,5 è infatti inserita nel codice Colocci-Brancuti dopo due testi dedicati alla Madonna, uno dei quali faceva parte del *corpus* canonico delle *Cantigas de santa Maria*<sup>32</sup> e non escluderemmo che anche il nostro componimento sia stato costruito in modo volutamente ambiguo così da poter essere interpretato sia come riferito alla donna che alla Vergine<sup>33</sup>. Se l'ipotesi è giusta potrebbe essere lo stesso Sordello ad aver raccolto i testi con lo schema metrico

30. Cfr. OROZ, *Melodie provenzali...*, cit., pp. 144-46.

31. Cfr. NUNES, *Cantigas d'amor...*, cit., pp. 52-4, vv. 16 e 25; PAREDES NÚÑEZ, J., *Alfonso X el Sabio. Cantigas profanas*, Granada, 1988, pp. 75-76.

32. Cfr. PELLEGRINI, S., "Le due laude alfonsine del Canzoniere Colocci-Brancuti", in: *Romania. Scritti offerti a F. Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli, 1962, pp. 359-68.

33. Sui rapporti intertestuali tra le *Cantigas de Santa Maria* e le *cantigas* profane di ALFONSO X, cfr. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *Alcuni sondaggi per l'interpretazione del discorso critico su Alfonso X poeta*, in *Estudios alfonsies*, Granada, 1985, pp. 91-117; su T 18,5 cfr. soprattutto pp. 105-6: "nella stessa *cantiga* troviamo alcuni accenni descrittivi che, pur non essendo eccezionali nell'ambito della poesia d'amor galego-portoghese, sono comunque da segnalare per la loro corrispondenza nel canzoniere mariano. Della *senhor* viene lodato infatti il *boo semelhar*, 7 e il *mui bo parecer*, 20, così come nel *milagre* 285 si dice che la giovane monaca sarà miracolata (chiamata anche *dona*, 11) era *mui bon semelhar / e de fremoso parecer* (si noti che *semelhar* è in rima in ambedue i casi)".

da lui utilizzato e ad averli fatti conoscere in Spagna: nel 1241 Lanfranc Cigala fu mandato in ambasciata da Raimondo Berengario IV, presso il quale Sordello era sicuramente nello stesso periodo<sup>34</sup>.

11. Con i casi che abbiamo presentato precedentemente si è visto che il rapporto imitativo si può supporre oltre che per la difficoltà dello schema anche per la coincidenza dell'ambiente di composizione o d'invio. Per molti dei testi trobadorici di cui possiamo supporre la circolazione nella penisola iberica si potrà postulare, in presenza di analogia di schemi metrici, un rapporto diretto. Un ultimo caso che vogliamo estrarre dal nostro *dossier* costituisce la chiara dimostrazione di come l'applicazione di questo principio è fruttuosa anche al fine di chiarire alcuni rapporti e alcune dinamiche letterarie e di come lo studio prioritario della contraffattura costituisca un approccio imprescindibile alla comprensione del testo. La *cantiga* in questione, T 24,1 di Caldeiron, ha avuto la fortuna di essere stata da poco riedita diplomaticamente ed ottimamente commentata<sup>35</sup>. L'editore, insieme ad una approfondita indagine storico-culturale su Caldeyron e sulle due *cantigas* da lui composte, fornisce la seguente scheda metrica: "Tre strofe *singulars* di otto decasillabi, secondo lo schema a10 b10' a10 b10' b10' a10 a10 b10' (Tavani, *Rep.*, 81:1, *unicum*; cinque attestazioni nella lirica provenzale, cfr. I. Frank (...), 295:2-6". Aggiungeremo però che tra i testi provenzali ce ne è uno particolarmente interessante, in cui si individuano indizi tali da far ritenere la contraffattura altamente probabile: si tratta della tenzone in cui Guillem d'Autpol sogna d'avere un dialogo con Dio e in cui "finge que increpa a Dios por la mala actitud de príncipes y clérigos ante el problema de las cruzadas y de la liberación del Santo Sepulcro, y se queja de que es demasiado benigno con los saracenos (...). Dios replica acusando de despreocupación y avaricia a príncipes y clérigos y ataca a las órdenes militares del Temple y del Hospital"<sup>36</sup>. La tenzone termina con l'invio al re d'Aragona. Al lettore attento non sfuggiranno due elementi che ritornano in entrambi i testi: innanzitutto la menzione all'Aragona (e al re d'Aragona in particolare) e in secondo luogo la critica all'ordine dell'Ospedale<sup>37</sup>. La parola *Espital* è posta in rima sia nell'uno che nell'altro componimento<sup>38</sup>, e altre coincidenze rimatiche si possono porre in evidenza: la rima *-ia* è presente in posizione

34. Si consideri inoltre che la canzone di MONIOT DE PARIS è fornita di notazione musicale e che quindi sarà possibile applicare quella melodia alla *cantiga*, aggiungendo così un interessante elemento al *corpus* delle musiche alfonsine.

35. Cfr. VATTERONI, S., "Appunti sul testo delle due *cantigas* di Caldeyron", *Studi Mediolatini e Volgari*, 34, 1988, pp. 155-181.

36. RIQUER, M. DE, *Los trovadores cit.*, III, p. 1520.

37. Il testo di Guillem d'AUTPOL è peraltro citato nel saggio di VATTERONI a p. 174, n. al v. 15.

38. Senz'altro da accettare l'emendamento di LAPA (p. 624) accolto anche da VATTERONI, *Ibid.*

*b* nelle prime due *coblas* della tenzone provenzale e nella prima strofe della *cantiga*; con la rima in *-al* troviamo altri due rimanti in comune fra i due testi (*mal* e *val*):

Guillem d'Autpol

I

Seinhos, aujas, c'aves saber e sen  
que m'esdevenc l'autre ser can *dormia*:  
sus el sel fuy on Dieu tenc parlamen,  
es a l'entorn si saria l *compainhia*,  
e dir vos ai la clamor que *tenia*  
de crestians com reinhon falsament,  
car non deman o sieu sant monument  
comte ni duc ni prinse ni *clersia*.

II

Et ieu leviei, que respos sapchament:  
"Tort n'aves, Dieus, e prendes outra *via*,  
car vos donas poder a falsa jent,  
qu'en fan quex jorn erguell e *vilania*,  
qu'il non crezon ni fan ren que bon *sia*;  
e vos das lor sobras d'aur e d'argent,  
tan que n'estan crestian recrezen,  
car combatre no's pot hom cascun *dia*".

...

VII

"Guilhem Daspol, de Temple e d'*Espital*  
e del ordres comensatz ab santeza  
s'es devengut qu'en luoc de ben fan *mal*  
e volon trop dormir en lur maleza,  
car tut son plen d'orguell e d'avareza  
e non volon pensar d'autre jornal;  
mas ie'ls farai camjar cambras hostal,  
que'l plus ardit de totz n'aura fereza".

VIII

Bel seinher Dieus, la gloria rial  
pogras emplr s'esquivases lageza;  
pos conoises que tut son deslial  
per que'ls laisas reinhar en lur vileza?  
E pueis le mont si pert per cobezeza,  
donas nos tant que tut siam egual;  
e pueis serem tut fin e natural,  
cascun volra pensar de sa nobleza".

IX

E pueis m'esprit, mas Dieus per sa santeza  
vuella, s'il plas, que'l rei e'l cardenal  
e li prelat e'l prinser sian tal  
c'usquecs vuella fenir en gran boneza.

X

*Rei d' Aragon*, pair'e e fil de prozeza,  
castel de pres, fons de so per c'om *val*,  
mon som ie-us dic, seinher, si Dieus vos sal,  
que'l menares en dreg vostra franqueza.

Caldeiron

Os *d' Aragon*, que soen donear,  
e Catalaes con eles a *perfia*,  
leixados som por donas a lidar,  
van-s'acordando que era *folia*;  
e de bu[r]las, cuid'eu, rir-s'end'-*ia*  
quen lhe dissess'aqueste meu cantar  
a dona gaia do bon semelhar,-  
oo amor quiçá non no *preçaria*.

Cantar quer'eu –non averá i al–  
dos d' Aragon e dos de Cadalonha,  
per como guardan sas armas de *mal*  
cada un deles, empero sen sonha;  
ante xe queren sofrir a vergonha  
daqueste segre, polo que mais *val*;  
non pararian os do [E]spital  
de melhor mente a lide non *besohna*.

Desto contar'el-*Rei* me descobrir  
dos d' Aragon, quand'eu vin de Galiza,  
u viven con gran míngua de lezir,  
[e] a[r] busquei ben aalen de Fariza.  
Non se faz todo per fardar peliça?  
Mais quen [aqu]este meu cantar oir  
gracir-mi-á ben; e, pois que s'esbalir,  
se [alguen] s'en queixar, busque-me liça.

Guillem d'Autpol ha composto la tenzone fittizia non moltissimi anni prima della *cantiga* di Caldeiron e l'ha inviata al re d' Aragona; alla corte aragonese

Caldeiron l'avrà probabilmente ascoltata ed imitata. Questo dato, evidentemente, avvalorata se non l'ipotesi dell'origine aragonese di Caldeiron, almeno quella della sua presenza in quella corte. Anche in questo caso dunque il metro e probabilmente la melodia hanno una funzione allusiva: la ripresa costituisce infatti il riconoscimento più evidente del modello cui si fa riferimento. L'utilizzo della forma e di alcune rime non è, come per il *sirventes* e gli altri *contrafacta* trobadorici anche una prova di bravura né una risposta per le rime all'italiana, ma piuttosto il riferimento ad un presupposto ideologico e il riconoscimento dell'importanza del luogo di composizione o di invio. In questo contesto è anche comprensibile il più volte studiato ricorso al provenzalismo da parte di Caldeiron<sup>39</sup>.

12. Più di quarant'anni or sono I. Frank concludendo la sua importante sintesi sui rapporti fra i *trobadores* e i loro predecessori occitanici, affermava: "Je ne pense pas que dans l'ensemble l'influence de ces derniers sur eux ait été directe, au sens où l'imitation s'établirait de texte à texte. Il s'agit-là plutôt d'une influence diffuse"<sup>40</sup>. Secondo Frank "Si des Portugais avaient voulu suivre tel maître provençal, rien ne les empêchait de le faire intégralement, comme certains Italiens ou Allemands, et dans le maniement des mètres en particulier"<sup>41</sup>. L'assunto del metricista era stato già parzialmente contraddetto da Anna Ferrari, sulla base di una serie di indiscutibili riscontri di ordine tematico e stilistico. Ci sembra che il nostro studio condotto in primo luogo con lo strumento prezioso che proprio Frank ci ha messo a disposizione, riveli che se certamente c'è stata un'influenza diffusa, anche sul piano dei rapporti metrici e melodici, l'ipotesi di riprese da testo a testo è dimostrabile con sicurezza: attraverso lo studio sistematico dei *contrafacta* è possibile individuare con buona approssimazione alcuni componenti conosciuti dai poeti galego-portoghesi e quindi fornire indicazioni più precise per arricchire la ricerca intertestuale.

Paolo CANETTIERI

Carlo PULSONI

Università "La Sapienza". Roma

39. Cfr. LAPA, *Cantigas cit.*, p. 633; *Ibid*, pp. 179-181.

40. FRANK, I., "Les troubadours et le Portugal", in: *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisbonne, 1949, pp. 199-226, p. 218.

41. *Ibidem*.

