



La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni
Associazione italiana di studi catalani
Atti del IX Congresso internazionale (Venezia, 14-16 febbraio 2008)
Edizione in linea - ISBN 978-88-7893-009-4
<http://www.filmod.unina.it/aisc/attive/>
Data di pubblicazione di questa comunicazione: 28 febbraio 2008
<http://www.filmod.unina.it/aisc/attive/DiLuca.pdf>

Paolo Di Luca

Tracce di versificazione epica nelle *novas rimadas* catalane

Il *Prohemio e carta*, scritto dal Marchese di Santillana fra il 1444 e il 1449, è un'opera che ha sempre suscitato un grande interesse negli studiosi, dal momento che rappresenta il primo tentativo, mai provato prima in lingua castigliana, di abbozzare una storia della poesia romanza: in essa il Marchese, oltre a fare delle interessanti osservazioni di poetica, getta luce sulla produzione letteraria medievale, donando a noi contemporanei delle informazioni preziose.

In particolar modo, una testimonianza presente nel *Prohemio e carta* ha fornito alla critica un fertile terreno di discussione a causa della sua problematicità, laddove il Marchese afferma:

Los catalanes, valençianos e aun algunos del reino de Aragón fueron e son grandes ofiçiales d'esta arte [*l'arte della poesia*]. Escrivieron primeramente en novas rimadas, que son pies o bordones largos de sílabas, e algunos consonavan e otros non. Después d'esto usaron el dezir en coplas de diez sílabas, a la manera de los lemosís.¹

Ci si è chiesti, in prima istanza, se queste *novas rimadas* di cui parla il Marchese debbano essere ricondotte per la loro tipologia metrica al distico a rima baciata di ottonari, il metro narrativo più diffuso in tutta l'area galloromanza. Esso viene ampiamente utilizzato anche nella letteratura catalana, sia in testi propriamente narrativi che in molti altri generi non lirici, in opere di ispirazione allegorica, didattica e religiosa.² Costanzo Di Girolamo ricorda che, oltre all'ottonario, la produzione narrativa catalana si avvale anche di alcune peculiari variazioni metriche che prevedono l'uso del senario e del quaternario, alternati o meno all'ottonario, sottolineando che tutti questi sottotipi sono chiamati, negli stessi testi in versi, *noves rimades*, letteralmente 'storie, racconti in

¹ Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, edición, prólogo y notas de Regula Rohland De Langbehn, Barcelona 1997, p. 22.

² Sono quasi una cinquantina i testi nei quali viene utilizzato il distico di ottonari a rima baciata (si veda il repertorio di Jordi Parramon i Blasco, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona 1992, pp. 228-231). Si tratta di un gruppo estremamente eterogeneo da un punto di vista generico: si va da testi agiografici, a poemetti di stampo didattico e religioso, a *salutz* o epistole amorose, a narrazioni romanzesche.

rima'.³ Questa denominazione è documentata già a partire dalle *Leys d'Amors* che, al di là del contenuto, si soffermano a descrivere la forma di queste composizioni: nelle *Leys*, fatto salvo il principio secondo il quale i versi rimano a coppia e non sono organizzati in strofe, si rinvia a esempi di *novas rimadas* di cinque, sei, sette, otto e perfino undici sillabe.⁴

Nella testimonianza del Marchese, tuttavia, i «pies o bordones largos de sílabas» sembrerebbero essere versi più lunghi del decenario, giacché questo è nominato subito dopo come verso principale della poesia strofica. Se così fosse, in catalano non sopravvivono che due testi organizzati in distici a rima baciata di versi più lunghi dell'ottonario: la prefazione al *Llibre de concordances* di Jaume March (*Rialc* 95.4a) e i *Vots del paó* (*Rialc* 0.2), entrambi in decenari, databili il primo al 1371 e il secondo al 1381. È abbastanza improbabile che Santillana si riferisse ad essi, sia per ragioni cronologiche, poiché «primeramente» allude a un tempo lontano, sia perché non avrebbe definito i decenari versi «largos de sílabas».⁵

Di seguito, la precisazione del Marchese secondo la quale «algunos consonavan e otros non» complica ulteriormente le cose. Lluís Cabré ha osservato che la frase può essere intesa in due modi distinti: 'alcuni (versi) rimavano e altri no' oppure 'alcuni (poeti) usavano un accompagnamento musicale e altri no'.⁶ Ora, non c'è traccia alcuna di una produzione poetica catalana in versi lunghi rimanti a coppia, né tantomeno senza rima. A cosa si riferiva, dunque, il Marchese di Santillana, nel fare allusione ad una antica produzione poetica catalana in *novas rimadas*?

Sappiamo che in occitano il significato principale di *novas* è quello di 'racconti, storie', e che veniva utilizzato per designare tecnicamente una produzione letteraria di tipo narrativo, sia che fosse di ispirazione religiosa, epica o romanzesca.⁷ Tenendo conto di questo, è probabile, come suppone Di Girolamo, che il Marchese con l'espressione *novas rimadas* volesse intendere semplicemente delle *novas*, cioè dei componimenti non strofici, non necessariamente in distici a rima baciata, di estensione variabile e di materia non cortese.⁸ Alla luce di questa supposizione si spiegherebbe anche lo scarto temporale, messo in rilievo dal Marchese tramite l'espressione «después d'esto»: egli avrà vo-

³ Costanzo Di Girolamo, «La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans», *Revue des langues romanes*, 107, 2003, pp. 41-74, a p. 63. Sul genere si veda anche Stefano M. Cingolani, «La *Vida de Sant Alexi* catalana. *Noves rimades* didattico-religiose fra Catalogna e Occitania», *Romanica Vulgaria* 12, 1990, pp. 79-112.

⁴ Adolphe F. Gatién-Arnoult, *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*, 3 voll., rist. anast. Gèneve 1979, vol. I, p. 138; Joseph Anglade, *Las leys d'amors*, 4 voll., Toulouse 1919-20, vol. II, p. 118.

⁵ Si veda Di Girolamo, «La versification catalane médiévale», p. 64.

⁶ Lluís Cabré, «Notas sobre la memoria de Santillana y los poetas de la Corona de Aragón», in *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. Alan D. Deyermond, London, 1998, pp. 25-38, a p. 28.

⁷ Si vedano le pagine di Michelangelo Picone dedicate alle *novas* occitane in Costanzo Di Girolamo (a cura di), *La letteratura romanza medievale*, Bologna 1994, pp. 231-33.

⁸ Si veda Di Girolamo, «La versification catalane médiévale», p. 64.

luto contrapporre una produzione poetica più antica di matrice narrativa a quella di ispirazione trobadorica che si era venuta affermando in epoca più recente.

Fatto salvo questo assunto, sarebbe opportuno, tuttavia, approfondire la questione relativa alla particolarità che i versi *consonavan*. I lessici concordano nel conferire al verbo *consonare* l'accezione principale di 'suonare insieme',⁹ dalla quale poi derivano differenti significati e interessanti implicazioni, sia da un punto di vista metrico che musicale. Nel primo caso, il verbo sancisce un tipo di accordo fra i versi di una composizione poetica che prevede l'identità o la rassomiglianza della loro parte terminale a partire dalla consonante che precede l'ultima vocale tonica in poi: si tratta, in pratica, di quel tipo di organizzazione rimica che i trattatisti tolosani prima e catalani poi definivano *rims cononans*.¹⁰

L'unico riferimento a dei *vers consonantz* si ritrova, invece, nella *Vida di Sant Honorat* di Raimond Feraud: «Quatre libres y a / trastotz en una tiera / vers consonantz e simples, / rimps de maynta maniera».¹¹ Non è semplice capire a cosa si riferisce Raimond quando parla di *vers consonantz*, poiché la testura formale della *Vida* si avvale di una serie molto diversificata di metri, organizzati in maniera eterogenea: alessandrini si alternano a ottonari e senari, solitamente raggruppati in distici a rima baciata, ma anche in tristici monorimi con o senza *bioc capcaudat*. Generalmente, questa seconda soluzione interessa gli alessandrini, e il *bioc*, laddove presente, è esassillabico. Se, come credo, è a questo secondo tipo di organizzazione versale che Raimond allude, allora i *vers consonantz* si distinguerebbero dai *simples* non tanto per il tipo di rima utilizzata, ma proprio perché sono monorimi: essendo imperniati sulla stessa rima, essi 'suonano' tutti allo stesso modo. Non bisogna dimenticare, infatti, che il verbo *consonare* ha anche un risvolto musicale, e indica un tipo particolare di armonia che prevede l'accordo più o meno perfetto di tutti i suoni coinvolti.

Tanto nell'affermazione di Raimond Feraud che in quella di Santillana, i versi 'consonanti' sembrerebbe essere, dunque, dei versi che rimano tutti allo stesso modo o che terminano tutti con un suono simile. Ciò porterebbe a pensare che Santillana alludesse a composizioni poetiche catalane monorime o assonanzate. Del resto, il termine 'consonanza' passa a ben presto a designare in ambito metrico «l'uguaglianza delle sole consonanti dopo la vocale tonica di due parole, o dopo l'ultima vocale tonica di due versi»: ¹² si tratta, in pratica, di un tipo particolare di assonanza, definita atona.

⁹ DCELC, IV:276; DCVB, III:426; FEW, II:1077; LR, V:265; SW, I:339; TL II:743.

¹⁰ Le *Leys d'Amors* codificano in questo modo i *rims consonans*: «quar sonansa leyals vol tos temps diversas letras denan la derriera vocal, et entendem d'aquelas letras que's toquo de la part denan am la dicha derriera vocal; mas consonansa leyals vol tos temps denan la dicha vocal derriera unas meteyshas letras» (Gatien-Arnoult, *Las flors del gay saber*, vol. II, p. 47). Altri esempi di *rims consonans* sono reperiti nella versione in versi delle *Leys* e nel *Torcimany* di Lluís d'Averçó, per cui si vedano: Joseph Anglade, *Las flors del Gay Saber*, Barcelona 1926, vv. 1777-1796; José María Casas Homs, «*Torcimany*» de Lluís d'Averçó. *Tratado rétorico gramatical y diccionario de rimas*, 2 voll., Barcelona 1956, vol. II, pp. 3-5.

¹¹ Ingegård Suwe, *La Vida de Sant Honorat, poème provençal de Raimond Feraud*, Uppsala 1943.

¹² Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna 1991, p. 340.

Bisognerebbe andare a sondare, a questo punto, quali componimenti nel corpus poetico catalano rispondono alle caratteristiche evidenziate dal Marchese come tipiche delle *novas rimadas*, vale a dire impiego di versi più lunghi del decenario, e presenza o meno della rima o dell'assonanza. Esistono almeno quattro componimenti relativamente arcaici rispetto alla data di composizione del *Prohemio e carta* che presentano queste peculiarità. Tre sono di Ramon Llull: le *Regles introductòries* (*Rialc* 89.4), il *Plant de la Verge* (*Rialc* 89.13) e il famoso *Desconhort* (*Rialc* 89.6); l'altro è il *Sermó* di Ramon Muntaner inserito nella sua *Crónica* (*Rialc* 116.1). Questi quattro componimenti utilizzano tutti il verso lungo per eccellenza, l'alessandrino, e sono organizzati in lasse monorime di misura fissa. Se poi, come insinua Cabré, *consonavan* fosse interpretabile come un riferimento all'accompagnamento musicale, bisogna aggiungere che tanto il *Desconhort* che il *Sermó* erano effettivamente musicati o cantilenati e, nello specifico, si servivano di melopee epiche preesistenti. Muntaner ci informa che ha composto il *Sermó* «en so de Gi Nantull»,¹³ ossia sulla melopea del *Gui de Nantueil*, *chanson de geste* della fine del secolo XII, composta da lasse monorime di alessandrini. In alcuni manoscritti che ci hanno tramandato il *Desconhort*, inoltre, il testo è completato da una rubrica finale che ci informa che «Aquest Desconhort canta's en lo so de Berart»:¹⁴ il riferimento, questa volta, è al personaggio di una perduta *chanson de geste* del ciclo carolingio, *Berart de Montdidier*.

Se è proprio a questi testi che Santillana pensava quando parlava di *novas rimandas*, manca il tipo senza rima e, dunque, con assonanza, ma non è da escludere che il Marchese avesse conoscenza diretta o indiretta di altri testi simili, a noi non pervenuti. La caratteristica importante che accomuna i quattro componimenti in questione è che essi sono palesemente versificati e, in almeno due casi, anche musicati, secondo le modalità del genere epico: l'impiego dell'alessandrino in lasse monorime richiama alla mente l'intelaiatura metrica e rimica delle canzoni di gesta, che proprio a partire dal tredicesimo secolo cominciano ad essere composte quasi unicamente in alessandrini, organizzati in lasse tanto monorime che assonanzate. Queste presunte *novas rimadas* potrebbero, dunque, rappresentare un importante relitto della fantomantica epica catalana, la cui reale esistenza è stata oggetto di numerosi e tuttavia mai definitivi dibattiti fra gli studiosi.

È ben nota la teoria di Martín de Riquer secondo la quale le cronache medievali catalane conserverebbero brani prosificati di antichi testi epici perduti. Nonostante manchino prove certe dell'esistenza di una produzione epica in Catalogna, lo studioso ritiene che la regione non dovette essere completamente disertata da questa particolare espressione poetica. Per corroborare la sua tesi egli chiama in causa vari elementi: l'antroponomastica catalana, che si rifà a nomi di eroi protagonisti di celebri *chansons de geste*; i riferimenti a eroi epici in testi letterari e storiografici; la presenza di numerosi

¹³ Si veda l'edizione critica di Maurizio Perugi, *Il «Sermo» di Ramon Muntaner*, Firenze 1975, pp. 49-63, p. 49, v. 2.

¹⁴ Se ne veda l'edizione critica di Josep Romeu i Figueras, Ramon Llull, *Poesies*, Barcelona 1986, p. 140.

giullari catalani, testimoniata dai documenti d'archivio; l'esistenza di un'opera, oggi perduta, registrata nell'inventario della biblioteca del re Martino I col titolo di *Rimas sobre la presó de Mallorques*, verosimilmente scritta in aragonese e ascrivibile, con molta cautela, al genere epico. Sulla base di questi dati, Riquer suppone che siano realmente esistite delle canzoni di gesta catalane, purtroppo non conservateci, e invita a cercare altri riferimenti nei documenti d'archivio.¹⁵

La sua tesi è stata, tuttavia, contrastata da Stefano Cingolani e Stefano Asperti. Entrambi confutano con vari argomenti tanto la questione della prosificazione di testi epici nelle cronache catalane che l'importanza dell'antroponomastica come prova di un qualsivoglia interesse per il genere. Il primo, dopo aver studiato la documentazione relativa alla circolazione della letteratura di intrattenimento in Catalogna, e avervi rintracciato almeno venti testimonianze di leggende epiche di matrice francese, conclude che nella regione non fu mai viva una reale attrazione per l'epica. Asperti, dal canto suo, aggiunge che in Catalogna dovettero circolare anche leggende epiche di provenienza castigliana, ma conclude che bisognerebbe privilegiare un terreno di indagine differente: avvalendosi della conoscenza delle tecniche di composizione dei testi epici medievali, egli suggerisce di studiare le feconde e spesso rivelatrici interferenze tra generi e registri diversi.¹⁶

Recentemente, infine, Antoni Rossell ha proposto di rivalutare l'intera questione prendendo in considerazione l'aspetto dell'oralità che caratterizza la trasmissione della poesia narrativa: egli afferma che tutti i contributi critici prodotti sull'argomento sono insufficienti e non esaustivi, essendo basati sull'ossessiva ricerca di documenti come prova dell'esistenza dell'epica in Catalogna. La sua negazione, sulla scorta della mancanza di testimonianze scritte, risulta essere, in effetti, dannosamente affrettata, perché non prende in considerazione il contesto orale nel quale il genere epico nasce e si diffonde. Lo studioso suggerisce, affiliandosi in un certo senso alle conclusioni di Asperti, di focalizzare l'attenzione sull'aspetto formale dell'epica allo scopo di rintracciarne l'influsso nell'ambito della poesia narrativa, ma anche in altri contesti letterari. A tal fi-

¹⁵ Si veda Martín de Riquer, «L'epopea medievale in Catalogna», in *Atti del convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione* (Accademia nazionale dei Lincei, 1969), Roma 1970, pp. 181-191.

¹⁶ Si vedano: Stefano M. Cingolani, «'Nos en leyr tales libros torbemos plazer e recreation'. L'estudi sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya els segels XIV i XV» *Llengua & Literatura* 4, 1990-1991, pp. 41-127; Id., «Modelli storici, tradizioni culturali e identità letteraria della Catalogna medievale», *Llengua & Literatura* 5, 1992-1993, pp. 479-494; Stefano Asperti, «La qüestió de les prosificacions en les cròniques medievals catalanes», in Rafael Alemany, Antoni Ferrando e Lluís Messegueur (a cura di), *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, 3 voll., Barcelona-Alacant-València-Castelló 1993, vol. I, pp. 85-137. Per un inquadramento bibliografico sull'intera questione si rimanda a Anna Maria Compagna, «Epica catalana perduta ed epica in Catalogna», in *L'épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes. Actes du XIV^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes* (Naples, 24-30 juillet 1997), 2 voll., Napoli, 2001, vol. I, pp. 645-654.

ne, gli stilemi da privilegiare sono quelli che denunciano maggiormente il carattere di oralità che permea il genere: formule performative, metrica e musica.¹⁷

È in questa prospettiva metodologica che mi propongo di analizzare i quattro componimenti elencati prima. Essi afferiscono a generi differenti.

Due sono le date di composizione maggiormente accreditate del *Desconhort*, sulle quali la critica si è equamente divisa: il 1295, in accordo, tra l'altro, con l'*explicit* di alcuni manoscritti che ce lo hanno trasmesso, e il 1305.¹⁸ Riflesso di una profonda crisi morale di Llull, il componimento, che consta di sessantanove lasse di dodici alessandrini monorimi, si configura come un dialogo nel quale l'autore stesso discute con uno scettico eremita sullo stato del mondo e sugli strumenti dottrinali atti a dimostrare le verità della fede. Il poeta non si propone soltanto di esprimere il proprio sconforto, ma denuncia anche l'intenzione di fare del componimento un convincente strumento di propaganda in favore della sua idea di crociata contro gli infedeli. L'esposizione dialogica, nella quale uno degli interlocutori è fittizio, è da ricondurre al genere del *conflictus* mediolatino o ai generi dialogati occitani, come il *debat* e il *partimen*, che rappresentano il nucleo dal quale si svilupperà il teatro profano medievale.

Il *Plant de la Verge*, dal canto suo, intrattiene col *Desconhort* un rapporto di evidente filiazione stilistica. Composto nel 1285, è informato anch'esso a un principio di isomorfia metrica, dal momento che si articola in trentuno lasse di dodici alessandrini monorimi.¹⁹ La condivisione della forma metrica ha fatto credere a numerosi studiosi, quali Galmés e Pons, che i due componimenti siano «di epoca molto più vicina l'uno all'altro di quanto non pensi la critica ufficiale».²⁰ Anche il *Plant de la Verge* risente molto della vocazione drammaturgica di Llull, benché esso possa essere più facilmente affiliato al fortunato genere del *planctus mariae*, dal momento che narra la Passione e la morte di Cristo dal punto di vista della Vergine addolorata. Il compianto si apre, ad ogni modo, a singolari interferenze con altri registri stilistici. In posizione proemiale è posta, ad esempio, una lassa narrativa che centra l'azione sul tradimento di Giuda, per poi lasciare spazio all'andamento monologante retto dalla voce di Maria. Nel corso del poema occorrono variamente lasse di questo tipo, dove il cordoglio della Vergine è interrotto da digressioni di tipo oggettivo. La cospicua presenza di *verba dicendi* introducenti i monologhi riservati alla voce di Maria e inframmezzati a versi dallo stile narrativo lascia pensare, inoltre, che Llull abbia disegnato la geometria del compianto secondo precisi principi di drammatismo scenico.

Le *Regles introductòires*, poste da Llull a proemio della sua *Art demostrativa*,²¹ fu-

¹⁷ Si veda Antoni Rossell, «L'oralitat com argument per la recerca del context èpic medieval català», in *ACRINET. Èpica europea de frontera: el eco de la èpica en las literaturas y el folclore hispànic*, Barcelona 2004, pp. 87-98.

¹⁸ Romeu i Figueras, *Ramon Llull*, p. 22.

¹⁹ Se ne veda l'edizione critica: Romeu i Figueras, *Ramon Llull*, p. 47.

²⁰ Raimondo Lullo, *Lo sconforto*, a cura di Mario Ruffini, Firenze 1953, p. 16.

²¹ Se ne veda l'edizione critica realizzata da Salvador Galmés, *Art demostrativa*, *ORL*, Palma de Mallorca 1932, pp. 291-294.

rono composte verosimilmente nel 1283. Esse constano di cinque lasse monorime di venti alessandrini. Risultano meno interessanti rispetto ai componimenti precedenti, e si configurano come un poema didattico nel quale Lull espone i prolegomeni al suo sistema dottrinale preposto a dimostrare le verità della fede.

Il *Sermó* di Ramon Muntaner, infine, si presenta come un vero e proprio cantare epico. Costituisce il capitolo 272 della *Crònica* scritta da Muntaner a partire dal 1325, il cui ambito cronologico va dalla nascita di Giacomo I fino al 1328, anno di incoronazione di Alfonso IV. Lo stile e i contenuti della *Crònica* hanno indotto Sobré a definirla «una superació de l'èpica o, més exactament, del món èpic de la cançó de gesta: [...] les gestes són les mateixes, si no més grans, però els personatges ja no són de ficció. El llibre de Muntaner es un canvi del món èpic a l'històric. La seva és l'èpica de la realitat».²² Anche il *Sermó*, articolato in dodici lasse monorime di venti alessandrini, risente di questo registro stilistico, funzionale alla trasfigurazione della realtà storica sul piano eroico della saga. Esso si inserisce a buon diritto, inoltre, nel solco del genere trobadorico del *conseil* indirizzato a un signore: in occasione della spedizione in Sardegna guidata dal futuro Alfonso III, Muntaner «si esprime da suddito rispettoso e fedele, partecipa del sentimento nazionale e quale portavoce dell'impegno e delle aspettative di quanti prenderanno parte alla spedizione».²³

Non dovrebbe sorprendere che quattro componimenti di ispirazione tanto dissimile usufruiscano della medesima struttura formale. Benché, infatti, la lassa di alessandrini venga usata prevalentemente nella poesia epica, è pur vero che questa forma trova ampi e variegati impieghi in altri generi letterari. Sono numerosi, specie in area galloromanza, i componimenti di matrice didattica, religiosa e agiografica che la adottano, pur declinandola nelle varianti del *couplet* o della quartina e denunciando in generale una predilezione per la brevità, col consapevole intento di appropriarsi di tutti quei principi di retorica epica di cui essa è latrice.²⁴ Come commenta Cingolani, l'uso della lassa al di fuori del suo naturale contesto di utilizzo, quello delle canzoni di gesta, «non va visto solo alla luce della maggiore semplicità di applicazione ma anche come sopravvivenza

²² Josep Miquel Sobré, *L'èpica de la realitat. L'escriptura de Ramon Muntaner i Bernat Desclot*, Barcelona 1978, p. 127.

²³ Stefano Asperti, «La letteratura catalana medievale», in Valeria Bertolucci, Carlos Alvar, Stefano Asperti, *L'area iberica*, Roma-Bari 1999, pp. 325-408, a p. 388.

²⁴ I componimenti francesi di ispirazione agiografica in lasse di alessandrini monorimi sono stati studiati e repertoriati da Stefano M. Cingolani, «Conservazione di forme, adattamento e innovazione. Note preliminari sulla metrica della letteratura religiosa francese fra XI e XII secolo», *Cultura neolatina* 45, 1985, pp. 23-44, alle pp. 30-32. Un simile elenco di componimenti occitani nello stesso metro si ritrova in Istvan Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-57, vol. II, p. 74. Sulla storia, gli impieghi e l'evoluzione dell'alessandrino rimando a: Morris Porter, «The Genesis of Alexandrin as a metrical Form», *Modern Language Notes* 51, 1936, pp. 156-190; Aimo Sakari, «Les pièces lyriques en alexandrins des troubadours», in *Actes et Mémoires du II Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France* (Aix 1958), Aix-en-Provence 1961, pp. 113-119; d'Arco Silvio Avalle, «Le origini della quartina monorima di alessandrini», in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, 3 voll., Palermo 1962, vol. I, pp. 119-160; Karl Togeby, «Histoire de l'alexandrin français», in *Etudes romanes dédiées à Andreas Blinkenberg*, Copenhague 1963, pp. 240-266.

di un modello estetico più arcaico caratterizzato da espedienti retorici peculiari quali l'alta percentuale di formule e [...] la brevità».²⁵

Entrando maggiormente nello specifico, l'impiego della lassa di alessandrini a misura fissa era già stato praticato in ambito profano da Adam de la Halle nel *Roi de Sézile* e da Girart d'Amiens nello *Charlemagne*, entrambi in lasse di venti versi, mentre fra i componimenti religiosi si possono citare il *Mistère de Saint Agnès* e la *Vie de Sainte Euphrosine*, in lasse di dieci versi.²⁶ Questo espediente si spiega verosimilmente come causa dell'influsso mai interrotto della strofe sulla lassa, da cui quest'ultima deriva, e come un ritorno, quindi, a quelle forme metriche chiuse che la poesia narrativa era stata costretta gradatamente ad abbandonare per servirsi di strutture più fluide, giacché l'uniformità strofica non poteva accompagnarsi allo sviluppo del racconto, i cui elementi erano necessariamente diseguali.²⁷ Nel nostro caso specifico, la soluzione di compromesso fra la misura fissa della strofe e l'isomorfia metrica e rimica della lassa è dovuta alle esigenze retoriche, che esulano da un intento narrativo *tout court*, dei singoli componimenti esaminati: la loro vocazione volta a volta didattica, ascetica e celebrativa trova la sua espressione più consona in un andamento del dettato irregimentato in entità fisse e autoconchiuse.

Anche l'impiego del metro nei quattro componimenti appare singolare.

È noto che gli alessandrini che compongono il *Desconhort* si accorciano di una sillaba se hanno uscita femminile: questa peculiarità si riscontra nelle lasse V, XLVI e XLVIII, le sole con rima femminile. Stessa cosa avviene, del resto, nel *Plant de la Verge*, dove presentano rima femminile le lasse I, VII, X, XX. Il medesimo trattamento delle sillabe atone in fine di verso lo si ritrova in un altro componimento di Llull, le *Hores de Nostra Dona*, in distici di ottonari a rima baciata. Questa ricorrente particolarità ha fatto sovente parlare di versificazione irregolare nella sua poesia volgare, giustificata anche in virtù di quanto lo stesso poeta afferma nell'introduzione ai *Cents noms de Deu* (*Rialc* 89.3b): «no fem força si en alguns verses ha mais sil·labes que en altres, car açò sostenim per ço que mellor matèria puscam posar».²⁸ In realtà, è improprio parlare di versificazione irregolare, specie nei componimenti oggetto di questo studio, dove l'e-

²⁵ Cingolani, «Conservazione di forme», p. 32.

²⁶ In ambito lirico non si possono non citare i numerosi trovatori che conciliano la misura fissa della *cobla* con il metro e la monorimia tipici della lassa epica. Si vedano i gruppi di componimenti repertoriati da Frank (*Répertoire métrique*, vol. I) sotto i numeri 3:1-7 (*coblas* di sei alessandrini a uscita femminile), 3:9-10 (*coblas* di cinque decenari a uscita femminile), 4:1-2 (*coblas* di sette decenari), 5:1-7 (*coblas* di otto alessandrini), 5:8-15 (*coblas* di otto decenari), 9:1 (*coblas* di dodici decenari). Essi sono stati da me analizzati in uno studio dedicato alle interferenze fra epica e lirica: si veda Paolo Di Luca, «Épopée et poésie lyrique: de quelques contrafacta occitanes sur le son de chansons de geste», *Revue des Langues Romanes* 112, 2008, pp. 27-54.

²⁷ Sulle origini della lassa epica si vedano: Angelo Monteverdi, «La laisse épique», in *La technique littéraire des chansons de geste*, Paris 1959, pp. 127-39; Cesare Segre, *La tradizione della Chanson de Roland*, Milano-Napoli 1974, con particolare riferimento alle pp. 14-62.

²⁸ Romeu i Figueras, *Ramon Llull*, p. 29. Irregolarità nella versificazione si riscontrano anche nell'*Arbre exemplifical*. Per un inquadramento bibliografico sulla questione si rimanda all'edizione citata, p. 14 n. 21.

scursione sillabica è sistematica e limitata ai versi ad uscita femminile. Come commenta Romeu i Figueras, «Llull usa la versificació regular, si bé amb les llicències normals dins la poesia narrativa».²⁹ Bisognerebbe, ad ogni modo, identificare e capire il funzionamento di queste licenze nell'ambito dell'istituto metrico dell'alessandrino, e più specificatamente, interrogarsi sul perché di queste riduzioni di misura.

Anche la versificazione del *Sermó* di Muntaner appare tutt'altro che regolare. Perugi parla di lasse di alessandrini maschili tendenzialmente isosillabiche, dietro la cui apparente levigatezza egli ha reperito almeno quattro tipi di irregolarità metriche rispetto alla misura canonica del verso. Il primo tipo presenta un primo emistichio della misura di un quinario a uscita femminile (5' + 6); il secondo ha come primo emistichio un quinario maschile (5 + 6); il terzo ha una struttura che bipartisce il verso in un senario femminile e un quinario maschile (6' + 5); il quarto, infine, è informato alla successione di un senario e un quinario maschili (6 + 5).³⁰ Lo studioso ha conseguentemente ampliato la sua indagine a una nutrita serie di testi romanzeschi nello stesso metro, arrivando alla conclusione che l'irregolarità metrica, nella varie declinazioni da lui stesso codificate, non è affatto casuale: l'escursione va dalla misura del decenario a quella dell'alessandrino, e lo spazio sillabico fra i due versi «è colmato da un sistema di varianti endecasillabiche che sembrano funzionare da ponte di passaggio».³¹ Perugi, in sostanza, riconduce le cause della versificazione irregolare in questi testi a due fenomeni: la naturale evoluzione che dal decenario porta all'alessandrino mediante l'equiparazione del primo al secondo emistichio a causa di uno «smottamento governato da un certo *pourcentage d'inattention*»;³² l'imitazione, invalsa soprattutto nella fase originaria della poesia romanza, della metrica mediolatina, che conta la somma totale delle sillabe, incluse quelle atone, a causa della quale l'identità sillabica si ottiene a prescindere dalla posizione dell'ultimo accento ritmico.³³

A questa minuziosa e pregevole analisi bisognerebbe aggiungere una considerazione a cui Perugi fa soltanto un rapido cenno: i testi da lui analizzati, cui io affianco quelli oggetto di questo studio, si avvalgono tutti di una metrica legata all'epica, *tout court* o religiosa che sia, nonché passibile di ampliamenti al dominio generico della letteratura didascalica. La comune appartenenza al genere della poesia epica avrebbe necessitato un maggiore approfondimento, invece di essere chiamata in causa essenzialmente come responsabile dell'arcaicità culturale e stilistica dei suddetti prodotti letterari. Nell'analisi

²⁹ Romeu i Figueras, *Ramon Llull*, p. 14 n. 21.

³⁰ Si veda Perugi, *Il «Sermó»*, pp. 14-22.

³¹ Perugi, *Il «Sermó»*, p. 161. I testi da lui esaminati sono il *Doctrinal* di Raimon de Castelnau, il *Thezaur* di Peire de Corbian, la *Canzo de la crozada*, il *Girart de Roussillon*, la *Vie de Sainte Marie Madeleine*, il *Roland a Saragosse* e il *Ronsasvals*, il *Die Sünders Reue*.

³² Perugi, *Il «Sermó»*, p. 162. In questo assunto, Perugi si mostra in contrasto con quanto assodato dalla critica, ossia che l'alessandrino sia derivato dalla ritmica mediolatina e, in particolar modo, dall'asclepiadeo minore. Si veda Avalle, «Le origini», pp. 134-144, per una panoramica bibliografica sull'argomento.

³³ Questa imitazione, che Avalle definisce piuttosto sistema metrico alternativo, nel quale la definizione del verso deriva dal numero totale delle sillabe, fu sicuramente praticata nella poesia romanza, ma per un periodo limitato e con scarsa fortuna (si veda Avalle, «Le origini», pp. 152-153).

delle strutture formali di questo genere non bisogna mai prescindere, infatti, dal contesto orale in cui si situa la sua composizione e trasmissione. È da esso che derivano tutta una serie di elementi formali funzionali alla comunicazione del messaggio poetico che, nella fattispecie, si avvale del veicolo del canto. Anche la fisionomia metrica, sovente irregolare, dei testi epici, va inquadrata in un parametro di indagine che privilegia la loro dimensione orale e, quindi, cantata, rispetto a quella scritta.

La struttura musicale delle canzoni di gesta è estremamente semplice, essendo costituita da un'unica frase melodica destinata a ripetersi ad ogni verso. La melopea epica può essere generalmente definita come un sistema salmodico: un insieme, cioè, di cellule melodiche con un timbro di intonazione e uno di conclusione adattabili a testi dalla metrica variabile e ripetute allo stesso modo per un considerevole numero di versi.³⁴ Questo tipo di accompagnamento musicale si traduce all'atto della *performance* in un'esecuzione sillabica, vale a dire un tipo di esecuzione a metà strada fra la recitazione e il canto, nella quale ad ogni sillaba del testo corrisponde una nota. In un siffatto sistema non è raro imbattersi in variazioni nel tessuto sillabico dei versi, proprio perché la melopea può intervenire a colmarne le differenze quantitative. Questo concetto di variabilità, che la filologia tradizionale chiama anisosillabismo e tende costantemente a normalizzare, getta una luce nuova sulle irregolarità patenti nella versificazione dei testi epici e può essere considerata come tratto identificativo del genere.³⁵

Si è detto che tanto il *Desconhort* di Lull che il *Sermó* di Muntaner erano musicati con le melopee di due celebri canzoni di gesta: il primo utilizzava quella del *Berart de Montdider*, *chanson* oggi perduta, ma all'epoca popolare in Catalogna, come dimostra-

³⁴ Si veda: Antoni Rossell, «Canción de gesta y música. Hipótesis para una interpretación práctica: Cantar épica románica hoy», *Cultura neolatina* 51, 1991, pp. 207-222, a p. 212; Id., «Pour une reconstruction musicale de la chanson de geste romane», in *Charlemagne in the North. Proceedings of the XII International Conference of the Société Rencesvals* (Edinburgh, 4-11 August 1991), Edinburgh 1992, pp. 345-357.

³⁵ La tesi dell'anisosillabismo ontologico del verso epico è stata sostenuta principalmente da Menéndez Pidal: basandosi sull'irregolarità sillabica nei poemi epici composti in Spagna, così come in Inghilterra e in Italia, aree necessariamente aperte all'influenza linguistico-letteraria francese, egli postulava che il verso epico originario dovette essere in tutta la Romania, Francia compresa, radicalmente anisosillabico (si veda Ramón Menéndez Pidal, «La forma épica en España y en Francia», *Revista de filología española* 20, 1933, pp. 351-2; Id., *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, Madrid 1959, pp. 420-1). In seguito, Monteverdi (Angelo Monteverdi, «Regolarità e irregolarità sillabica del verso epico», in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, Gembloux 1964, pp. 531-44) ha messo in luce come sia stata piuttosto l'imitazione dei versi dell'epica francese da parte di autori spagnoli, italiani e provenzali a causare quei fenomeni di irregolarità sillabica che caratterizzano molti poemi non oitanici: il tentativo di riprodurre con maggiore o minore approssimazione, basandosi sul ritmo piuttosto che su un minuzioso computo delle posizioni, i metri diventati celebri nell'epica francese avrebbe portato autori spagnoli, franco-veneti e anglo-normanni ad infarcire le loro opere di versi irregolari. Le tesi più recenti di Antoni Rossell («Anisosilabismo: regularidad, irregularidad o punto de vista?», in *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso de la Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa 1991), 2 voll., Lisboa 1993, vol. II. pp. 131-137) hanno portato a rivalutare l'intera questione: l'irregolarità metrica è dovuta, secondo lo studioso, al sistema salmodico tipico delle melopee con cui venivano musicati i testi epici.

no le menzioni che ne fanno Cerverí de Girona e Guiraut de Cabrera;³⁶ il secondo era accompagnato dal *so* del *Gui de Nantueil*, canzone di gesta della fine del secolo XII che godette di una notevole fortuna, stando alle numerose menzioni che ne fanno i trovatori occitani e al fatto che la sua melopea fu utilizzata, prima di Muntaner, da Peire Bremon Ricas Novas e Gui de Cavaillon in uno scambio di lasse composto verosimilmente nella prima metà del secolo XIII.³⁷ I due componimenti si configurano a tutti gli effetti, quindi, come dei *contrafacta* di canzoni di gesta.³⁸ Quali ripercussioni da un punto di vista metrico avrà avuto la scelta di musicare i due componimenti con una melopea epica?

Per quanto riguarda i componimenti di Llull, il fatto che egli faccia rientrare a buon diritto l'atona post-tonica nel computo delle sillabe dei versi a uscita femminile è dovuto sicuramente a questo tipo di accompagnamento musicale. La presenza di vocali atone cui viene conferito valore di posizione non dà luogo ad alcuna difficoltà da un punto di vista metrico-musicale, né può essere considerata un'anomalia: all'atto dell'esecuzione, infatti, la voce indugiava a suo piacimento sulla vocale atona, fino a donarle il valore sillabico richiesto per ricostituire una parità quantitativa col resto degli alessandrini ad uscita maschile. Per lo stesso motivo, le escursioni sillabiche disseminate nel *Sermó* sono imputabili alla struttura variabile del sistema salmodico che ne informava la melodia, anche in quei casi in cui la sillaba atona all'interno degli emistichi assume valore di metrema e permette di assimilare il verso apparentemente irregolare alla sua misura canonica. La presenza di questa variabilità anche nel *Plant de la Verge* rappresenta, a mio avviso, un perpiscuo indizio che il componimento fosse anch'esso salmodiato su una melopea di tipo epico.

Resta da dire qualcosa sullo stile dei componimenti esaminati. Si è detto che tutti e quattro sono frutto di un singolare eclettismo stilistico, all'interno del quale la componente epica è sicuramente preponderante, dal momento che in ognuno di essi si ritrovano espedienti narrativi, formule di ripetizione e parallellismi tipici delle canzoni di ge-

³⁶ Il riferimento di Cerverí è nel suo *Mal dit ben dit* (Cerverí de Girona, *Narrativa*, a cura de Joan Coromines, Barcelona 1985): «Berart Monleydier» (v. 628); quello di Guiraut è nell'*ensenhamen* al giullare (François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIIe et XIIIe siècles*, Barcelona 1972): «ni de Berart ni de Bovon» (v. 93).

³⁷ *BdT* 330.15. Si veda a tal proposito Di Luca, «Épopée et poésie lyrique», cit.

³⁸ Sulla tecnica del *contrafactum* medievale si veda Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt 1965. La struttura musicale del *Desconhort* pare aprirsi anche ad altre influenze. Antoni Rossell ha creduto di rintracciarvi una citazione intertestuale che avrebbe interessanti ripercussioni a livello musicale. Partendo dal presupposto che la presenza sia del testo scritto che dell'assetto metrico-melodico in un *contrafactum* e nel modello che questo imita è un indubbio indizio che ci si trova di fronte a relazioni di tipo intertestuale e, pertanto, intermelodico, Rossell afferma che un passo del *Desconhort* (*Riale* 89.6, 191-192) sarebbe un'evidente citazione del *Cant de la Sibil-la*, composizione liturgica cantata originariamente in latino a Ripoll a partire dal secolo X, per poi trasmettersi in volgare fino ai nostri giorni, e conclude che il frammento del componimenti di Llull in cui si parafrasa il *Cant* doveva essere necessariamente musicato con la melodia di quest'ultimo. Nel poema confluirebbero, pertanto, due tipi di imitazione musicale, quello epico derivante dalla *chanson* di *Berart de Montdidier* e quello liturgico dal *Cant de la Sibil-la*. Su tutta la questione di veda Rossel, «L'oralitat», pp. 94-95; sull'intermelodicità si veda Id. «Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval», in *La Lingüística española en la época de los descubrimientos: actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe* (Universidad de Tréveris, 16-17 de junio de 1997), Hamburg 2000, pp. 149-156.

sta. Il caso più eclatante è quello della sporadica presenza nel *Desconhort* di uno stilema proprio dei poemi epici, quello teorizzato da Rychner col nome di *recommencent*: esso consiste nel riprendere all'inizio di una lassa un concetto espresso nella lassa precedente in termini quasi uguali, ed ha lo scopo di creare un filo conduttore all'interno della narrazione.³⁹ Si veda, ad esempio, come si riecheggiano i versi incipitali delle lasse IV e V del poema llulliano:

Dementre que en axi estava en tristor (v. 37)

En axi eu estan en malencolia (v.49)

Allo stesso modo sono legate le lasse XXIV e XXV:

— N'ermita, si la fe hom no pogues provar (v. 277)

— Ramon, si hom pogues demostrar nostra fe (v. 289)

E lo stesso artificio connette le lasse LXVII e LXVIII:

L'ermita remembra lo trebayl e l'afan (v. 793)

Can Ramon remembra la molt gran tempestat (v. 805)

Tanto basti perché si possa confermare l'evidenza che i quattro testi che ho tentato di ricondurre all'etichetta generica di *novas rimadas* utilizzata dal Marchese di Santillana sono connotati da un punto di vista formale con tutti gli stilemi della poesia epica. Lo scopo di questa operazione è, del resto, professato da Llull stesso nei versi finali del *Desconhort*, quando annuncia che «Fenit es lo Desconort que Ramon ha escrit; / e en lo qual l'ordenament del mon ha dit / e en rimes posat, per so que no s'oblit» (vv.817-819). Nella speranza che il suo messaggio dottrinale non venga dimenticato e goda di una più ampia circolazione, Llull si affida alle forme e alle modalità esecutorie dell'epica, una delle espressioni più alte della poesia profana. Questa conclusione è, naturalmente, estensibile anche al *Sermó* di Ramon Muntaner, dove la cronaca storica diviene fiera celebrazione di gesta mondane. Le scelte formali operate da entrambi gli autori risultano di grande interesse, poiché confermano l'esistenza di una consapevole meditazione retorica che lega la materia letteraria allo stile utilizzato per esprimerla. In questi testi, materia e forma sembrano essere connesse da un rapporto biunivoco: è la scelta d'un determinato livello di espressione, che potremmo generalmente definire eroico, a giustificare la preferenza verso un tipo di materia, e viceversa. A questa scelta avrà sicuramente contribuito la predilezione per le modalità di diffusione che l'impiego

³⁹ Sull'argomento si veda Jean Rychner, *La chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille 1955.

della forma epica implicava, e la conseguente necessità di assecondare l'aspettativa del pubblico. Qualcosa di molto simile a quanto esposto fin ora accadeva già, del resto, nel corso del secolo XIII in Occitania, allorché numerosi trovatori, allo scopo di soddisfare l'esigenza di nuove modalità espressive, musicarono i loro componimenti lirici coi *sons* di celebri canzoni di gesta, privilegiando, dunque, l'esecuzione salmodica a scapito di quella tradizionale cantata, e garantendo di riflesso all'epica una sopravvivenza e al tempo stesso un rinnovamento in altri contesti letterari improntati a un forte sperimentalismo.⁴⁰

Si potrebbe obiettare che i quattro componimenti esaminati, non essendo vere e proprie canzoni di gesta, non possono essere considerati come delle prove ulteriori che sia effettivamente esistita una poesia epica in Catalogna. Credo, tuttavia, che essi forniscano la testimonianza estremamente significativa dell'influenza stilistica e dell'evoluzione formale che questo genere ha avuto nell'ambito della produzione letteraria catalana.

Università di Napoli Federico II

Sigle bibliografiche

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- DCELC* Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 voll., Bern 1954.
- DCVB* Antoni M. Alcover i Francesc de B. Moll Casanovas, *Diccionari català-valencià-balear*, 10 voll., Palma de Mallorca 1930-1962.
- DECLC* Joan Corominas, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 voll., Barcelona 1988-2001.
- FEW* Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn ecc. 1922-89.
- LR* François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.
- Rialc* *Rialc. Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana. La poesia*, a cura di Costanzo Di Girolamo, www.riale.unina.it, 1999ss.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- TL* *Altfranzösisches Wörterbuch*, Adolf Toblers nachgelassene Materialien, bearbeitet und herausgegeben von E. Lommatzsch, weitergeführt von H. H. Christmann, vollendet von R. Baum und W. Hirdt unter Mitwirkung von B. Rey, 11 voll., Berlin; poi Wiesbaden 1925-2002.

⁴⁰ Si veda ancora Di Luca, «Épopée et poésie lyrique», cit.