



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.filmmod.unina.it/aisc/attive/>
Data di pubblicazione di questa comunicazione: 14 aprile 2008
<http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/Scarpati.pdf>

Oriana Scarpati

La canzone anonima *Axi cant es en muntanya deserta*
e il Concistori del Gai Saber

La canzone anonima *Axi cant es en muntanya deserta*¹ non è mai stata oggetto di un commento o di un'analisi specifica. Di essa sappiamo che fu presentata ai certami del Concistori del Gai Saber: il componimento era stato perciò incluso da Alfred Jeanroy nel suo importante studio del 1941 sui poeti e sui testi che parteciparono ai *jocs* di Tolosa e collocato nel gruppo catalano-aragonese.² Purtroppo, come ci informa lo stesso Jeanroy, non gli fu possibile, a causa della guerra mondiale in corso, vedere il codice Vega-Aguiló, conservato a Barcellona, che raccoglie molti dei testi di quel gruppo. Jeanroy si basò unicamente sulle informazioni contenute nel *Repertori de l'antiga literatura catalana* di Massó Torrents.³

Il testo ci è stato tramandato dal solo Vega-Aguiló (Biblioteca de Catalunya, mss. 7-8, cc. 45r-v), ed è composto da cinque *cobles singulars* e *capfinides* di sette decenari ciascuna e da due *tornades* di tre versi, tutti cesurati dopo la quarta posizione forte ad eccezione del v. 12, che presenta una cesura lirica. La prima *tornada* è indirizzata ai giudici del *certamen* («Als set senyors»), la seconda al destinatario dell'opera, celato dal *senyal Mos belh secrets*. In realtà il copista, che lungo tutto il manoscritto distingue quasi sempre *tornades* e *endreçes*, ha qui trascritto i sei versi conclusivi di seguito, anche se i primi tre fungono da *endreça* vera e propria. Se l'ordine dei versi è corretto, possiamo intravedere un'infrazione delle norme stabilite dalle *Leys d'Amors* e da trattati di poco posteriori, come il *Torcimany* di Lluís d'Averçó, a proposito dell'impiego di uno o più congedi: la seconda *tornada* (rubricata nei manoscritti come *endreça* o *retornada*) deve servire esclusivamente per presentare il nome del destinatario, mentre il *senyal* va collocato nella prima *tornada*. Lluís d'Averçó informa infatti che la seconda *tornada* «deu eser intitulada del nom o noms de la persona o personas a la qual o a las

¹ *Rialc* 0.6.

² Alfred Jeanroy, «La poésie provençale dans le Sud-ouest de la France et en Catalogne du début au milieu du XIV^e siècle», in *Histoire littéraire de la France*, Paris 1941, vol. XXXVIII, pp. 1-138.

³ Jaume Massó Torrents, *Repertori de l'antiga literatura catalana. La poesia*, vol. I [e unico], Barcellona 1932.

quals aquelh dictat se presentarà».⁴ Il testo che si riporta di seguito è quello edito da Martín de Riquer,⁵ con alcune piccole modifiche da me introdotte. Lo studioso ha esaminato e pubblicato tutti quei componimenti che Jeanroy non poté vedere personalmente, proponendone un'edizione critica sulla base del manoscritto Vega-Aguiló. Abbiamo poi altre due edizioni del componimento, una proposta nel 1988 da Pere Bohigas⁶ e una offerta, più recentemente, da Anna Alberni.⁷

- | | | |
|------|--|----------|
| I. | Axi cant es en muntanya deserta
mant ric tresaur entigament perdut,
e no sap hom de qual part es vengut,
tant ha lonch temps que no fon descuberta;
so fay amor, qui met en loch desert
mant rich tresaur on manta done·s pert
per son lonch mal e per trop sotatura. | 4 |
| II. | Axi can fech li quatre vents natura
on pus van luny pus forson lur poder,
so fay amor per mostrar son voler
vas me, qui suy ffrancha, leals e pura;
que m'a fayta lonch temps viure languen
en loch de mort, mon amich actenden;
richs es lo joys qui miran se demanda. | 8
12 |
| III. | Tot enaxi com Dieu e Dreig comanda
amarey luy, si tot no l'ay requist
que n'aya ma del tot mon cor conquest,
que 'n nulha part no say vas on me ganda;
per qu'yeu seray vas luy tostemp leyals
que·l joy d'amor no fon al mon per als,
mays car conex que mey sospir m'antendon. | 16
20 |
| IV. | Axi co·l temps tuyt li breton despendon
en esperan Artus com a senyor,
ay esperat yeu del tot lo millor
rey dels amichs, on mantes gens m'offendon;
quez ha mon cor descubert e guarit,
qu'era de joy de fin'amors ferit
e say ne tant quez ha no·l puix attendra. | 24
28 |

⁴ José María Casas Homs, «*Torcimany*» de Lluís d'Averçó. *Tratado retórico gramatical y diccionario de rimas*, 2 voll., Barcelona 1956, vol. I, p. 81.

⁵ Martín de Riquer, «Contribución al estudio de los poetas catalanes que concurren en las justas de Tolosa», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 26, 1950, pp. 300-308, a p. 304.

⁶ Pere Bohigas, *Lírica trobadoresca del segle XV. Joan Basset i altres poetes inèdits del Cançoner Vega-Aguiló*, Barcelona 1988, p. 101.

⁷ Anna Alberni Jordà, *El Cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7-8): estructura i contingut*, Tesi di dottorato, Universitat de Barcelona 2003 (anche in rete: <http://www.tdx.cesca.es/TDX-0506105-132942/>).

45
Et crant es en mutar
Niant rich crepire entier
E no say hom de qual
Tant ha louch temps que no son deslibera
So say amoz qui met en loch de set
Et ant rich tresare ou mantel d'ouffere
Per son louch mal e per trop sotatura

45
A et car fere li quatre vents natura
Ou pus bau luy pus forson luy poder
So say amoz per mostraz son voler
Ves me qui suz firancha leals e pura
Que ma farta louch temps vivre langue
En loch de mort mon enanych attende
Hes es lo jors qui mizant se de manda

Tot en axi com dieu e deus comanda
A marey luy si tot no luy requist
Auen ara ma del tot mon cor conquest
Auen ni ha part no say dieu on me ganda
Per qu'en seray vas luy tostemps leals
Auel jor d'amois no son al mon per als
Aye car coney que mey posse mantendon

En el temps que heu de pendre
E'n esperar. Mas com a temps
Ay esperat ven del cor de millor
Ay de amiche on mantes gens moffendo?
Avez ha mon cor de si bert e guarit
Quera de joy de fin amor feyt
E say ne tant quez ha nel puyt attenda?

Y or en ay com stoze al pendre
Ges grans beutats suppen d'esperimen
Avez a fin e parillos turmen
Ay a soffre e nonie puy deffendre
Ne say ne ges ne ges no men comptay
Quel mlt presuatz me son tornat straur
Per que no vull que negue Goms me plinga

E Fornada

Al set senors senhors tra men mon comptay
E mon respot e mon corted respday
Quem dona say amor amb quem comptaya
A hon bell secrets fuyora en vos romay
Ges fraic amor que de me nos pertany
Ways fin amore me ditz quel vos romangua.

- V. Tot enaxi com astor fis al pendre,
ses grans beutats suffren diversamen,
mal ez afan e parilhos turmen
ay a soffrir e no me·n pux deffendre 32
ne say ne gos ne ges no me·n complany
que·l mils privats me son tornat strany,
perque no vulh que negus homs me·n planga.
- VI. Als set senhors trameti mon complany 36
e mon respost e mon cortes reffrany,
que·m dona joy d'amor amb que·m complanga.
- VII. Mon belh secrets, senyors, en vos romany,
ses frau d'amor que de me no·s pertany 40
mays fin'amors me ditz que·l vos romangua.

6. *mant rich tresaur o·n mantel d'on es pert* (Bohigas); *mant rich tresaur, o·n manta, d'on es pert* (Alberni).

8-9. Cfr. «Axi com fech dels quatre vents natura / quez on plus van esforsen lur poder» (Jordi de Sant Jordi, *Passio Amoris, Rialc* 164.14).

16. *lyy*] *liey*.

Il tema della poesia, espresso più o meno chiaramente in più luoghi del testo, è l'attesa del proprio amato e la sensazione di abbandono che ne consegue. L'aspetto stilistico più interessante consiste nel fatto che formalmente tutte e cinque le *cobles* si aprono con una comparazione. Specifico 'formalmente' perché, come illustrerò oltre e come è sfuggito a Riquer che segnalava soltanto che «cada una de las estrofas se inicia con una similitud»,⁸ una di queste cela una falsa comparazione, secondo un procedimento stilistico già conosciuto ai trovatori delle ultime generazioni. I poeti catalani, com'è noto, ereditano numerosi elementi dalla lirica provenzale, dalla lingua alla struttura delle canzoni, ai metri, ai temi; e anche la comparazione, figura retorica ampiamente utilizzata dai trovatori (se ne contano circa milletrecento occorrenze) sarà proposta dai catalani secondo modalità molto simili a quelle dei loro predecessori, fino a diventare cifra stilistica imprescindibile del tessuto poetico di un autore importantissimo come Ausiàs March. Quello che colpisce dell'anonima poetessa, o del poeta che si esprime in voce di donna, è l'originalità delle immagini create, alcune di difficile comprensione, come di difficile comprensione risulta più di un passaggio all'interno del componimento.

Nella prima stanza leggiamo un paragone che genera qualche problema interpretativo, in particolare ai vv. 6-7. Nel manoscritto si legge chiaramente, al v. 6, «mant rich tresaur on manta dones pert». Bohigas e Alberni segmentano il verso in maniera differente da Riquer: il primo, senza alcuna giustificazione, trascrive «mant rich tresaur o·n mantel d'on es pert»; mentre Alberni, per sanare un'apparente incomprensibilità del verso così come era stato proposto da Riquer, edita: «mant rich tresaur o·n manta, d'on

⁸ Riquer, «Contribución», p. 293.

es pert», dando a *manta* il significato di ‘mantello’, come pure aveva intuito Bohigas, in senso metaforico, ossia: ‘Amore mette un tesoro ricchissimo in un luogo segreto o sotto un mantello, da cui si perde etc.’ La proposta di Riquer sembra tuttavia più accettabile se interpretiamo l’intera comparazione in questo modo: ‘come quando c’è un tesoro prezioso su una montagna deserta del quale non è possibile stabilire la provenienza, dato il lungo tempo in cui questa (la montagna) non è stata esplorata, così Amore nasconde un tesoro prezioso in un luogo deserto, sicché molte donne si perdono per il male che dura da troppo tempo e per l’eccessivo isolamento’. Il ‘tesoro prezioso’ nascosto da Amore è, metaforicamente, l’amore di una dama leale, come si definisce la donna al v. 11. Quello che risulta difficile, in questa prima comparazione, è il fatto che anche per il termine di paragone non figurato la locutrice ricorra ad un linguaggio metaforico, cosa rarissima nell’esperienza trobadorica così come in quella catalana. Un problema ulteriore è dato poi dal sostantivo *sotatura*, al v. 7, che non è documentato né in occitano né in catalano: l’ho inteso, potendomi affidare solo a una probabile derivazione dall’avverbio *sota*, come ‘sotterramento’, e dunque, metaforicamente, come ‘isolamento’, come distanza dal mondo, al pari appunto del tesoro celato su una montagna deserta.

La seconda *cobla* propone un altro paragone volto a descrivere attraverso un’immagine figurata il comportamento di Amore, che agisce nei confronti della voce femminile, che si definisce leale, onesta e pura, ‘così come fece la natura con i quattro venti che quanto più soffiano più si rafforzano’. Questa comparazione è una delle citazioni inserite nel poemetto attribuito dal Marchese di Santillana a Jordi de Sant Jordi, conservato anch’esso nel solo ms. Vega-Aguiló, noto come *Passio Amoris secundum Ovidium*. I versi citati da Jordi de Sant Jordi risultano leggermente diversi: «Axí com fech dels quatre vents natura, / quez on plus van esforssen lur poder».⁹ Come suggerisce Riquer, «sobre todo en el verso 9, el texto que tenía a mano Jordi de Sant Jordi es algo distinto del que poseemos nosotros».¹⁰ Non è da sottovalutare, tuttavia, la presenza nel testo jordaniano della particella comparativa *com* in luogo del *can* della poesia anonima chiaramente leggibile nel manoscritto: infatti, a quanto mi risulta, non esiste alcuna comparazione, né nel corpus poetico trobadorico né in quello catalano, in cui il termine di paragone figurato sia introdotto dalla congiunzione temporale *can*.¹¹ Nella nostra poesia, invece, quest’uso anomalo ricorre ben due volte, nelle prime due stanze, mentre a partire dalla terza l’anonima autrice impiega sempre e soltanto il *com*, che è l’elemento connettivo per eccellenza. Jordi de Sant Jordi potrebbe aver letto un testo diverso da quello trascritto nel ms. Vega-Aguiló, ma non possiamo escludere che vi sia stata una normalizzazione del v. 8 attraverso il ripristino della corretta particella comparativa.

⁹ *Rialc* 164.14, vv. 19-20.

¹⁰ Riquer, «Contribución», p. 293.

¹¹ L’unica occorrenza è nel primo termine di paragone, quello che descrive le condizioni dell’io lirico, di una celebre similitudine zoologica di Rigaut de Berbezilh: «Si com la tigr’el mirador / que per remirar son cors gen / oblida si e son turmen, / aissi quan vei lei cui ador / oblit mos mals e ma dolors es mendre» (*Ben volria saber d’Amor*, *BdT* 421.5, vv. 25-29).

Nella seconda parte della *cobla* torna il tema dell'attesa e dell'abbandono, con la denuncia di Amore che ha fatto vivere la donna *en loch de mort*, 'in un luogo di morte, desolato', aspettando il suo amato; è da escludere la possibilità che l'espressione *en loch de mort* sia da intendersi come 'invece della morte', e dunque che Amore faccia vivere la donna languendo come morta, perché, sebbene non sia nuovo l'ossimoro del 'vivere come morti' per gli amanti infelici,¹² in questo caso verrebbe meno il senso del paragone tra il tesoro prezioso e la donna che ama, entrambi confinati in luoghi di difficile accesso. La stanza si chiude poi con una *sententia*, o, più precisamente, con un epifonema, dal momento che l'io lirico conclude il suo argomentare dichiarando: 'preziosa è la gioia a cui si guarda con desiderio'. Il valore del *joy* conquistato attraverso la sofferenza e la pazienza è tema tipico dell'amore cortese. Si pensi, a titolo d'esempio, ai versi di Falquet de Romans in cui il soggetto, dopo aver dichiarato di amare la propria donna più di quanto Tristano non avesse amato Isotta, afferma: «q'ainc mais hom no amet / tan coralmen / ni miell no atendet / son joi soffren, / q'aissi conqer amicx bon'amia».¹³

La terza strofe è quella che cela, come ho anticipato, una 'falsa comparazione'. L'*e-naxi com* del v. 15, infatti, non introduce il termine di paragone figurato al fine di stabilire un'analogia con la condizione dell'amante o di Amore, come nelle *cobles* precedenti e in quelle seguenti, ma svolge una funzione meramente modale. Il senso della terza *cobla*, è il seguente: 'Proprio così come Dio e Diritto comandano, lo amerò, anche se non gli ho chiesto di conquistarmi del tutto il cuore [*lett.* che me ne abbia del tutto conquistato il cuore] e non conosco nessun luogo in cui mi possa rifugiare'. Al v. 16 il pronome personale complemento, *liey*, appare manifestamente come un errore di copia per *luy*, benché non corretto da nessuno dei precedenti editori. Quanto al ricorso ad una falsa comparazione, già i trovatori più tardi come Bertran Carbonel, Uc de Saint Circ e Guiraut Riquier ricorrevano a stilemi comparativi come *Si com* o *aissi com* per introdurre proposizioni modali o causali, e lo facevano spesso in posizione incipitale, quasi a voler disattendere le aspettative di un uditorio abituato a riconoscere, in quella sede, comparazioni vere e proprie.¹⁴ La nostra poetessa (o il nostro poeta), invece, compone una *chanso de comparacios*, una canzone in cui nel primo emistichio di ciascuna stanza ritroviamo gli stilemi propri della comparazione, a prescindere dal fatto che ad essi segua realmente o no un paragone tra due termini.

Nella quarta *cobla* viene proposta una similitudine di chiara ascendenza trobadorica (definita da Bohigas «curiosa, per bé que gens sorprenent»)¹⁵ tra l'attesa della donna e quella dei Bretoni: come questi ultimi aspettano il loro re Artù, l'io lirico ha aspettato il 're degli amanti'. Qui chi parla palesa nuovamente il motivo del suo lamento d'amore, e lo fa paragonando se stessa al popolo che, nell'immaginario legato alla letteratura me-

¹² Cfr. ad esempio il *planh* in morte dell'amata di Gavaudan, *Crezens, fis, verays e entiers*, *BdT* 174.3, vv. 31-32: «cazer, levar e trassalhir / me fay ira, viu mort anar».

¹³ *Aucel no truob chantan*, *BdT* 156.2, vv. 29-33.

¹⁴ Sulle false comparazioni in ambito trobadorico cfr. Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, pp. 164-165.

¹⁵ *Lirica trovadoresca*, p. 103.

dievale, rappresenta per antonomasia 'l'attesa'. Nella lirica trobadorica sono numerosi i riferimenti alla vana attesa dei Bretoni, e alcuni di questi compaiono, come in questo caso, come termine di paragone figurato nelle similitudini, sia all'interno di una canzone, come nei versi di Peire Vidal, in cui l'io lirico dichiara: «Esperar e muzar / mi fai coma Breto»,¹⁶ sia in generi lirici differenti, come nel sirventese di Guilhem Montanhagol in cui leggiamo: «Reys castellas, l'emperis vos aten, / mas sai dizon, senher, qu'atendem / fai de Breto, per que's mou grans rancura».¹⁷ Il v. 26 conferma ulteriormente l'interpretazione proposta per la prima *cobla*, ossia che il *rich tresaur* rappresenti la donna e il suo amore, dal momento che la dama, dopo aver elogiato il suo amato come il migliore degli amanti, ci informa che egli è stato in grado di scoprire, di trovare il suo cuore, quel tesoro prezioso sotterrato dei vv. 6-7, e di guarirlo dalle ferite infertegli dal *joy* e dalla *fin'amor*.

L'ultima *cobla* introduce un paragone tra amante e astore, uccello rapace protagonista di numerose comparazioni trobadoriche, in cui il *tertium comparationis*, ossia la qualità comune tra i due termini del confronto, è rappresentato dalla sofferenza patita, da una parte, dalla bellezza dell'uccello durante la caccia e, dall'altra, dalla donna, che va incontro al suo dolore in solitudine e senza l'appoggio di nessuno ('devo soffrire e non posso difendermi, né so, né oso, né tantomeno mi lamento del fatto che mille amici intimi mi siano diventati estranei, dal momento che non voglio che nessuno mi compiangi'). In questo modo si conclude il lamento d'amore, al quale seguono, come anticipato, i sei versi che fungono da *endreça* e da *tornada* al componimento. La dama affida ai *set senyors* il suo *complanys*, *respost* e *reffrany*, termini che, come ha rilevato Riquer, «parecen más adecuados a estribillos de *dansa*»,¹⁸ e raccomanda loro *Mon belh secrets*, che può essere lo pseudonimo dietro il quale si cela probabilmente il personaggio dell'amato, sia esso reale o fittizio, oppure un semplice stilema da collocare in *tornada*, nel primo emistichio, conformemente a quanto prescrivevano le *Leys d'Amors*, che poteva fungere da dedica, da *lusus* letterario o da vera e propria firma autoriale.¹⁹

*

L'invio del componimento *Axi cant es en muntanya deserta* al Concistori tolosano offre uno spunto di riflessione per quei testi catalani la cui partecipazione è stata messa in discussione da Jeanroy. Lo studioso, infatti, elimina tre componimenti dal gruppo delle dieci poesie che Massó Torrents aveva indicato come partecipanti ai *certàmens*. Uno di questi è il *planh* anonimo *Ab lo cor trist, envirollat d'esmay*, compianto anch'esso in voce di donna probabilmente composto nella seconda metà del quattordice-

¹⁶ *BdT* 364.2, vv. 61-62.

¹⁷ *BdT* 225.12, vv. 41-43.

¹⁸ Riquer, «Contribución», p. 293.

¹⁹ Sulla funzione del *senyal* nella produzione poetica catalana del quattordicesimo e del quindicesimo secolo si veda Oriana Scarpati, «I *senhals* nella lirica catalana medievale», *Cultura neolatina*, 65, 2005, pp. 53-98.

simo secolo;²⁰ effettivamente nulla, all'interno del testo, lascia intendere che la poesia avesse concorso ai giochi poetici, e il testo sembra essere stato preso in considerazione da Massó Torrents soltanto perché, nell'unico manoscritto che riporta il testo integralmente, il ms. G catalano, esso è trascritto di seguito a *Sobre'l pus alt de tots los cims d'un arbre* di Llorenç Mallol, componimento che certamente partecipò al Concistori, dal momento che si conclude con l'esortazione di Mallol al suo stesso *vers* affinché raggiunga i *mainteneurs*: «O vers, si't plazt, vayte n'al consistori del Gay / Sauber, qui-s nomne per lo mon, / e en sopleyan al senyor set qui y son / que-t vullyen dar esmenda y adiutori»²¹. All'interno di questo *planh* in morte dell'amato, invece, non leggiamo riferimenti al Concistori, e il lamento della dama, che in alcuni punti arricchisce la topica dei *planhs* in morte della persona amata proprio perché l'io che soffre è rappresentato da una donna, sembra essere più una poesia di occasione che un componimento destinato ai *certàmens* poetici.

Anche gli altri due componimenti scartati da Jeanroy sono anonimi: *Be-n fayts perven, amors, que pauch vos costi*,²² copiato immediatamente prima di *Axi cant es en muntanya deserta* nel manoscritto Vega-Aguiló, e *Si com per dol ffenix quant es antichs*,²³ anch'esso conservato soltanto nel ms. Vega-Aguiló e trascritto di seguito ad *Axi cant es en muntanya deserta*. Questi tre testi che si susseguono nel manoscritto recano, come unica informazione in rubrica, l'indicazione «Autra»; il primo e il terzo componimento non sembrano avere rapporti tra di loro, mentre hanno delle affinità con *Axi cant es en muntanya deserta*. Il primo dei tre, *Be-n fayts perven, amors, que pauch vos costi*, presenta uno schema metrico quasi del tutto identico a quello della nostra canzone: sono infatti tutti decenari che seguono lo schema a b b a a c c d, con il primo verso di ogni strofe che riprende la rima d della stanza precedente (sono infatti *cobles capfinedes*), con l'unica differenza che in *Be-n fayts perven* i decenari sono tutti femminili, mentre in *Axi cant es en muntanya deserta* le rime b e c sono maschili. Questa coincidenza può aver suggerito a Massó Torrents un rapporto assai stretto tra i due componimenti; ma c'è da dire che, anche in questo caso, così come in *Ab lo cor trist, envirollat d'esmay*, non abbiamo elementi interni al testo che ci permettano di asserire con certezza che la poesia fu inviata al Concistori del Gai Saber.

Più interessante, a mio avviso, è l'esclusione da parte di Jeanroy di *Si com per dol ffenix quant es antichs*, testo la cui trascrizione si interrompe *ex abrupto* al v. 33, ovvero al principio della quinta *cobla*. Ognuna delle quattro stanze precedenti contiene una comparazione (con la fenice, con il supplizio di Tantalo, con il canto della sirena, con il pellicano) e anche il primo e unico rigo della quinta *cobla* lascia intendere che nel testo originale ricorreva in quella sede un'ulteriore similitudine (inizia infatti con lo stilema tipico delle comparazioni *aisi*: «Aysi suy pres que no m'i val castichs»). In tutta la poe-

²⁰ *Rialc* 0.3 = *BdT* 461.2. Su questo *planh* rimando alla mia lettura in *Lecturae tropatorum*, 1, 2008, <http://www.rialto.unina.it/lt/>.

²¹ *Rialc* 91.2, vv. 45-48.

²² *Rialc* 0.23.

²³ *Rialc* 0.139.

sia catalana, abbiamo solo tre casi di componimenti in cui ogni strofe si apre mediante un procedimento comparativo: *Axi com son sus l'espera los signes* di Jordi de Sant Jordi,²⁴ *Axi cant es en muntanya deserta* e, per l'appunto, *Si com per dol ffenix quant es antichs*. A questi va aggiunto un unico componimento occitano caratterizzato dalla presenza di una comparazione ad apertura di ogni *cobla*: la canzone *Si com lo jorns mot clars e resplandens* di Peire Lunel,²⁵ che nella rubrica dell'unico testimone R è definita *chanso de comparacios*, anche se in realtà l'ultima strofe non presenta alcuna comparazione. Lasciando da parte Jordi de Sant Jordi, poeta la cui attività è collocabile nel primo quarto del quindicesimo secolo, una riflessione può partire proprio dalla *chanso de comparacios* di Peire Lunel. Poche notizie abbiamo del trovatore, poeta-magistrato originario di Corbarieu (dip. Tarn-et-Garonne), ma il dato certo, che è quello che ci interessa in questa sede, è che Peire era uno dei *mainteneurs* del Consistori del Gai Saber tolosano e che la sua attività poetica si colloca a metà del quattordicesimo secolo.²⁶ Sulla partecipazione effettiva al certame di *Axi cant es en muntanya deserta*, come abbiamo visto, non si possono avere dubbi, dal momento che la poesia è stata inviata «Als set senhors», mentre bisognerebbe essere forse più cauti nell'escludere che *Si com per dol ffenix quant es antichs* abbia partecipato alle competizioni poetiche. Riquer, sulla scorta di quanto stabilito da Jeanroy, ci dice che, come per *Ab lo cor trist, envirollat d'esmay e Be-n fayts perven, amors, que pauch vos costi*, la canzone *Si com per dol ffenix quant es antichs* «tampoco parece tener relación con las justas de Tolosa».²⁷ La motivazione dell'esclusione, dunque, consiste ancora una volta nell'assenza di elementi che ricolleghino il testo ai *jocs* di Tolosa. Tuttavia, se si guarda al corpus dei testi che sicuramente vi parteciparono, si nota subito che i riferimenti a Tolosa figurano in rubrica o in *tornada*. Sappiamo, ad esempio, dalla rubrica della canzone di Guillem de Masdovelles *Eras mi ponh Amors tan finamen*²⁸ che essa «fonch coronada ha Tolossa», mentre Llorenç Mallo, come si è visto, invia nell'*endreça* di *Sobre-l pus alt de tots los cims d'un arbre* il suo *vers* al «consistori del Gay Sauber». Ora, dei dieci componimenti proposti da Massó Torrents come possibili partecipanti a Tolosa, solo sette, come abbiamo detto, sono stati confermati da Jeanroy e accettati nel gruppo catalano-aragonese. Questi presentano l'indicazione della loro partecipazione in rubrica quando risultano vincitori della competizione; quando la rubrica non ci dà informazioni in questo senso, leggiamo nell'*endreça* o più raramente nella *tornada* che il componimento sarà sottoposto al giudizio dei Tolosani. La mancata trascrizione da parte del copista del Vega-Aguiló degli ultimi versi di *Si com per dol ffenix quant es antichs* e, di conseguenza, la forzata assenza della *tornada* e dell'*endreça*, ci impediscono di sapere con certezza se l'anonimo autore abbia in-

²⁴ *Rialc* 164.1.

²⁵ *BdT* 289.2.

²⁶ Cfr. Camille Chabaneau, «Poésies inédites de divers troubadours», *Revue des langues romanes*, 33, 1889, pp. 106-122, a p. 115, e la bibliografia sul trovatore riportata nelle schede filologiche a cura di Francesco Carapezza e Oriana Scarpati in *Rialto*, alla pagina <http://www.rialto.unina.it/autori/PLun.htm>.

²⁷ Riquer, «Contribución», p. 282.

²⁸ *Rialc* 101.5.

viato o no il componimento al *certamen* tolosano, ma non può essere una semplice coincidenza che uno dei tre componimenti catalani in nostro possesso costituiti esclusivamente da comparazioni introdotte mediante i connettivi *axi / si / aissi com* sia stato copiato di seguito ad *Axi cant es en muntanya deserta* e che sia stato considerato tra i partecipanti ai *jocs* tolosani. Ancora, non può essere una coincidenza che l'unica canzone in lingua d'oc rubricata come *chanso de comparacios* sia stata composta da un giudice del Concistori, poeta a sua volta.²⁹ Essi sembrano piuttosto tutti testi volti a dimostrare una specifica abilità poetica, quella di comporre *chansos de comparacios*, anche a prescindere, come abbiamo avuto modo di vedere, da reali esigenze comparative.

Attraverso questi componimenti si intravede il segno dello svuotamento delle tematiche e della retorica cortese, iniziato già nell'ultima stagione trobadorica, e la definitiva accettazione della fine di un modo di comporre, che diventa mero serbatoio di stilemi, temi ed immagini. Ancora una volta, sarà Ausiàs March a dotare nuovamente di senso i procedimenti comparativi, offrendo nuove ed efficaci immagini cui paragonare la condizione dell'io lirico e sancendo la definitiva autonomia della lirica catalana dal modello trobadorico anche per quanto concerne il *modus comparandi*.

Università di Napoli Federico II

Abbreviazioni

BdT

Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.

Rialc

Rialc. Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana. La poesia, a cura di Costanzo Di Girolamo, www.rialc.unina.it, 1999ss.

Rialto

Rialto. Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana, a cura di Costanzo Di Girolamo, www.rialto.unina.it, 2001ss.

Edizioni citate

Falquet de Romans

Raymond Arveiller et Gérard Gouiran, *L'œuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, Aix-en-Provence 1987.

²⁹ Oltre alla *chanso de comparacios*, la produzione poetica pervenutaci di Peire Lunel comprende due sirventesi, una canzone di crociata e un *ensenhamen*.

Gavaudan

Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979.

Guillem Montanhagol

Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle, éditées par Peter T. Ricketts, Toronto 1964.

Rigaut de Berbezilh

Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro, Bari 1960.

Llorenç Mallol

Alfons Serra i Baldó, *Questió entre lo vescomte de Rochabertí e mossèn Jacme March. Plant. Vers figurat i escondit per en Lorenz Mallol*, Barcelona 1932.

Jordi de Sant Jordi

Jordi de Sant Jordi, *Poesies*, edició crítica d'Aniello Fratta, Barcelona 2005.

Peire Vidal

Peire Vidal, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di d'Arco Silvio Avalle, 2 voll., Milano-Napoli 1960.