



Appunti per la classificazione dei generi trobadorici

Paolo Canettieri*

* Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali
Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma – Italia
(paolo.canettieri@gmail.com)

1. Generi letterari e classificazione

Finita da tempo la polemica anticrociana sui generi letterari, circa la loro utilità, quantomeno come «comode etichette» (Gianfranco Contini li definiva così), ormai non si fa più questione. Viene anzi da ripensare al Curtius, quando scriveva che «senza uno schema formale ... il poeta non può comporre» e individuava gli “schemi” nei generi letterari o nelle forme metriche e strofiche: essi, pur seguendo la legge del “rendimento decrescente”, costituiscono un fattore di stabilità¹. Tuttavia la metafora utilizzata dallo stesso Curtius del «giardino delle forme letterarie», nel quale fioriscono i generi dichiarati irreali dal Croce («per forzata coerenza col suo sistema filosofico»), le forme metriche o strofiche, le formule fisse, i motivi narrativi, gli artifici linguistici² mostra chiaramente quanto lontano fosse lo studioso tedesco dalla nozione di *sistema* e ci induce a riflettere su nozioni che possono anche apparire non passibili di sistematizzazione categoriale, *aristotelico more*, e ci induce vieppiù a rimeditare il problema della scelta degli elementi tassonomici, che, a questo punto, può discriminare fra un approccio che potremmo definire “scientifico” e una visione impressionistica del fenomeno.

Nei campi più progrediti delle scienze naturali la classificazione è da tempo disciplina autonoma, con le sue regole e una sua specifica teoria. È chiaro che fra la classificazione degli oggetti naturali e la classificazione degli artefatti vi sono differenze sostanziali, tali da non ammettere un medesimo approccio teorico, e tali comunque da escludere che le scienze biologiche possano essere prese come modello per chi vuole classificare prodotti umani. Tuttavia, non si potrà non convenire con i biologi che «la classificazione delle cose è forse una delle attività più caratteristiche della mente umana ed è alla base di ogni forma di scienza»³. La “tassonomia” ha lo scopo di facilitare l'identificazione e il reperimento di informazioni: classificare significa assegnare un oggetto a un gruppo omologo, sulla base di un numero limitato di attributi. Naturalmente la scelta degli attributi attraverso cui si opera la classificazione muta nel tempo, nello spazio e nella prassi dei singoli studiosi e quindi non è mai neutrale, ma è piuttosto mirata alle esigenze dei classificatori ed è variabile a seconda del sistema ideologico sotteso. In tal senso è più chiaro ai naturalisti che agli storici della letteratura

¹ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, in it. *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 433.

² Ivi, p. 23.

³ Cf. Ernst Mayr, «Sistematica biologica», in *Enciclopedia del Novecento*, 1982, p. 818.

che il processo di classificazione non deve essere confuso con quello di identificazione: nella classificazione è necessario adottare un procedimento *induttivo*, ordinando gli oggetti a seconda della loro parentela o affinità, mentre per l'identificazione si mette in opera il metodo *deduttivo*, collocando l'oggetto nell'ambito della classe già stabilita con il procedimento induttivo. Induttivamente stabiliremo la *classe* e deduttivamente assegneremo nuovi oggetti ad essa: trasferito questo semplice principio sul piano della pratica di costituzione di un *corpus* omologo di testi, sarà in primo luogo necessario stabilire induttivamente le caratteristiche del gruppo sulla base di un numero limitato di testi, e poi allargare ai testi con caratteristiche omologhe la nomenclatura utilizzata per il raggruppamento fondamentale. Vedremo che questo principio, non sempre praticato da coloro che si sono occupati dei generi lirici, può portare a modifiche sostanziali nella classificazione di molti degli oggetti testuali che potremo esaminare in questo lavoro.

Il tassonomista si occupa di oggetti cui impone dei nomi che si riferiscono a gruppi di cose. In biologia viene denominato *taxon* un gruppo di organismi abbastanza caratterizzato, tanto comunque da meritare di essere assegnato ad una categoria definita e distinta dalle altre. I termini specie, genere, famiglia, ordine ecc. indicano le 'categorie' in cui si raggruppano i *taxa*.

Naturalmente nella classificazione letteraria non si dovrà mai perdere di vista che si ha a che fare con artefatti soggetti alla storia e quindi alla mutevolezza del gusto. A ragione Todorov scriveva che «esiste una differenza qualitativa quanto al senso dei termini "genere" ed "esemplare" a seconda che vengano applicati agli esseri naturali o alle creazioni dello spirito. Nel primo caso, la comparsa di un nuovo tipo non modifica necessariamente le caratteristiche della specie; di conseguenza le sue proprietà sono interamente deducibili a partire dalla formula della detta specie. Sapendo che si tratta della specie tigre, noi possiamo dedurne le proprietà di ogni tigre particolare; la nascita di una nuova tigre non modifica la specie nella sua definizione. L'azione dell'organismo individuale sull'evoluzione della specie è così lenta, che nella pratica possiamo farne astrazione»⁴. Viceversa nel campo artistico «l'evoluzione segue un ritmo del tutto diverso: ogni opera modifica l'insieme dei possibili, ogni nuovo esempio cambia la specie»⁵. Secondo Todorov da ciò consegue che il tipo di classificazione sia in parte differente: «per evitare qualsiasi ambiguità, da una parte si dovrebbero considerare i *generi storici*, dall'altra i *generi teorici* [...], i primi risulterebbero da un'osservazione della realtà letteraria, i secondi da una deduzione di ordine teorico»⁶.

Si fanno così chiare le ragioni dei critici di Ferdinand Brunetière, massimo esponente della corrente evoluzionista e darwiniana nella teoria dei generi letterari⁷, quando gli hanno rivolto l'obiezione che la logica dell'opera letteraria è differente da quella delle specie naturali, perché «gli esseri naturali si riproducono biologicamente, si generano l'un l'altro, e l'unità della specie viene garantita dall'identità del patrimonio genetico trasmesso nella riproduzione; ma, fino a prova contraria, i testi non si riproducono, non si generano direttamente l'un l'altro»; e quindi «mentre la costituzione di una classe biologica riposa sulla continuità del processo di generazione, e quindi sulla causalità interna, la costituzione di una classe testuale è sostanzialmente un processo discontinuo legato alla causalità esterna. Più banalmente, un testo

⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, in it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 7-8.

⁵ Ivi, p. 8.

⁶ Ivi, p. 16.

⁷ Ferdinand Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, 2 voll, Paris, Hachette, 1892-1894.

non esiste che grazie all'intervento di una causalità non testuale: esiste in quanto prodotto di un essere umano»⁸.

In ogni caso, è evidente che il processo di inferenza conferisce importanza alla questione dei *nomi* dei generi letterari. L'attribuzione di un nome da parte dell'autore dell'artefatto ha infatti tanto maggior importanza quanto più l'autore ha avuto l'intenzione di assegnare un nome distintivo rispetto ad altri *taxa*. Secondo Schaeffer, i nomi dei generi «non sono meri termini analitici che, dall'esterno, si possono applicare alla storia dei testi ma fanno, in gradi diversi, parte di questa stessa storia»⁹. Si vedrà che, nell'attribuire un nome specifico ad uno specifico artefatto letterario, gli autori di cui ci occuperemo avevano ben chiare le unità di distinzione di questo da altri generi. Il riconoscimento dello statuto di genere, ovvero di insieme di testi con caratteristiche omologhe, ma distintive rispetto ad altre dello stesso sistema, è dunque da mettere in pratica a partire dall'autocoscienza degli autori di comporre un testo individuabile come potenzialmente iterabile con gli stessi *taxa* e appartenente ad un insieme omogeneo. Per la letteratura romanza medievale il compito è spesso facilitato, poiché come è noto, ci si può avvalere delle denominazioni che l'autore dà della propria opera all'interno del testo. In questo ambito, in effetti, un tipo di approccio fondato sull'autocoscienza dell'autore rispetto al proprio testo, implica anche l'elaborazione di un metodo forte alla base della determinazione del *corpus*: l'*iter* corretto dovrebbe essere quello di raggruppare tutti i componimenti con autoreferenza, analizzarne la qualità e poi allargare il *corpus* ai testi con le medesime qualità. Il primo ad aver teorizzato in maniera coerente un atteggiamento di classificazione metodologicamente forte, alla cui base fossero le denominazioni offerte dall'autore è stato Jean Rychner in un noto lavoro sui *fabliaux*. Rychner individuava già chiaramente il procedimento induttivo e deduttivo nella costituzione del *corpus*. Riflettendo a partire dai testi definiti *fabliaux* dai critici moderni, Rychner affermava che

parmi ces pièces, une soixantaine au moins sont qualifiées de fabliaux par leurs auteurs, ce qui permet d'induire une idée approximative de ce que le Moyen Age entendait par ce mot, de se faire une image du genre, à partir de laquelle, procédant par déduction, on peut inclure dans le genre des pièces qui ne sont pas qualifiées expressément de fabliaux, mais qui leur rassemblent comme des frères et méritent, à coup sûr, le même nom de famille.¹⁰

Non saprei dire se Rychner qui facesse riferimento implicito alla nozione delle somiglianze di famiglia di Ludwig Wittgenstein, secondo cui ciò che è comune ad una pluralità di forme o di enunciati si basa su affinità analoghe a quelle che si intravedono fra membri di una stessa famiglia: come tra di essi si individuano tratti omogenei, ma non costanti e non passibili di generalizzazione (A somiglia a B per un tratto specifico, B somiglia a C per un altro tratto, ecc.), così nella classificazione sono accettabili alcune parentele di varia specie e grado, che però non si risolvono mai in concetti¹¹. Tuttavia non c'è dubbio che l'estensione alla lirica dei trovatori del metodo individuato da Rychner conduca a risultati non trascurabili.

⁸ Ivi, p. 66.

⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, in it. *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche, 1992, p. 61.

¹⁰ Jean Rychner, «Les fabliaux: genre, styles, publics», in *La littérature narrative d'imagination, Colloque de Strasbourg (23-25 avril 1959)*, Paris, PUF, 1961, p. 191, il corsivo è mio.

¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di Mario Trinchero, traduzione di Renzo Piovesan e di Mario Trinchero (pp. 183-301), Torino, Einaudi, 1967, §§ 65-67.

2. Il nome dei generi lirici e la moltiplicazione delle forme

È infatti opinione comune che il sistema dei generi trobadorici sia concettualmente ripartibile tra quelli determinati dal loro contenuto, quelli in cui risulta fondamentale la modalità esecutiva del testo e quelli che invece prendono nome, *essenza*, *status* a partire dalla costrizione metrica che è stata loro imposta¹².

Così nel primo gruppo si fanno solitamente rientrare la *canso*, il veicolo più importante della poesia amorosa trobadorica e, sia pur in modo problematico, l'antico *vers*; il *sirventes*, un genere in cui si canta l'ira, la riprensione, l'attacco virulento, la polemica letteraria e il discorso moralizzatore; il *sirventes-canso* (o *canso-sirventes*), che opera la commistione di questi due principali; e poi ancora una variante del *sirventes*, il *planh*, dove si piangono protettori, amici, parenti o donne dei trovatori; infine l'*alba* e la *pastorela*, con varianti e sottovarianti. Nel secondo gruppo, quello determinato dalla modalità dialogica del testo, stanno la *tenso* e il *partimen* e in taluni casi anche la *cobla* (che però può assumere caratterizzazioni più varie): si tratta di varianti di uno stesso tipo, che può assumere caratterizzazioni di contenuto varie ed articolate. Il terzo gruppo, infine, è quello in cui di consuetudine si fanno rientrare la *dansa*, la *balada*, il *descort*, l'*estampida*, la *retroencha* ed altre varianti di questi tipi principali, che, come si noterà, hanno quasi tutti anche una conformazione di tipo coreografico.

La classificazione, che fa autorità, proposta da Bec per i testi lirici trobadorici e trovierici, rispetta nel complesso questa partizione, anche se aggiunge categorie di tipo gerarchico e socioculturale. Bec divide i generi galloromanzi

en quatre grandes classes: avec, en tête, la classe du grand chant courtois, clairement définie par la conjonction d'une forme et d'un contenu et, à la fin, la classe (encore marginale au XIII^e siècle), d'une lyrique non musicale (*Littera sine musica*). Entre ces deux extrêmes se situent tous les autres genres, dits "mineurs" [...]. Cet ensemble se devise à son tour en deux sous-classes: d'une part, les genres qui se définissent essentiellement par leur contenu et la thématique afférente (*Genres a pertinence thématique*) et, d'autre part, ceux qui se démarquent avant tout par des structures formelles (textuelles et musicales) bien définies (*Genres à pertinence lyrico-formelle*)¹³.

Naturalmente questa ed altre classificazioni sono stabilite *a posteriori*, giacché i trovatori non hanno lasciato che descrizioni sporadiche dei *dictatz* da loro composti ed è quindi solo dall'analisi dei testi e dalle definizioni normative fornite dalla trattatistica che si può giungere ad una sistematizzazione del materiale. In questo senso la definizione più pertinente ed operativamente funzionale del concetto di genere, mi sembra quella data da Bec: «ensemble cohérent de marques typologiques concernant soit le contenu, soit la forme, soit la juxtaposition des deux» e sul piano diacronico un «ensemble reconnu déjà comme tel à l'époque de sa

¹² Cf. Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge*, Paris, Hachette, 1889, p. 387; Id., *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Paris, Didier, 1934, *passim*; Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Ariel, 1975, pp. 45-70; Pierre Bec, *La lyrique française au moyen âge (XIIe-XIIIe siècle). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 voll., Paris, Picard, 1977-1978, I, pp. 36-39; Id., «Le problème des genres chez les premiers troubadours», in *Cahiers de civilisation médiévale* 25 (1982), pp. 31-47; Giuseppe E. Sansone, *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, 2 voll., Milano, Guanda, 1984, pp. 31-37; Frank M. Chambers, *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1985, pp. 191-244; Costanzo Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli, Liguori, 1979.

¹³ Bec, *La lyrique*, pp. 36-37.

production (ou à l'époque directement postérieure) à la fois par le poète (dans l'acte même de sa création) et par le public (au niveau de la réception du texte et de ses critères de valorisation)»¹⁴.

Sul piano ermeneutico della *nominatio*, del resto, non è casuale che all'acquisizione in ambito universitario di nuove categorie di pensiero, di derivazione scolastica, corrisponde, presso alcuni trovatori, una ricerca impostata sulla partizione o sulla catalogazione o sulla seriazione del reale. Di qui, probabilmente, l'impovertimento dell'elemento ideologico in senso stretto, a favore della ricerca sul terreno di nuove forme e di nuovi «generi»: non è un caso che già uno dei trovatori della cosiddetta «generazione del 1170», cioè Raimbaut d'Aurenga, si era opposto alla moltiplicazione dei generi, creando il *no-sai-que-s'es*, il 'non-so-che-è', la cui eversività ludica è verificabile se confrontata con lo zelo nominalistico proprio delle tendenze filosofiche più in voga. D'altro canto, come non tener presente che proprio Raimbaut d'Aurenga era stato un esponente sovrano della tendenza formalistica, ancorché applicata al genere unico del primo trobadorismo, il *vers*? La ricerca poetica di questo trovatore andava nella direzione della valorizzazione del genere unico, proprio perché probabilmente egli vedeva in essa una risposta di tipo cortese, sul terreno delle forme, all'avvento di nuovi generi e alla costituzione di un sistema potenzialmente troppo composito.

Si potrebbe supporre che l'esigenza di una maggiore precisione nella definizione del reale poteva dar luogo alla strutturazione nominalistica del sistema dei generi, ma è chiaro che tutti i tentativi esperiti rispondevano anche alla necessità di offrire una specifica regolamentazione al *trobar*, che ormai si profilava sempre più come istituzione culturale di tipo alto, non più relegabile nei sottoscala della cultura mediolatina. La propensione alla ricerca delle regole di composizione sarà del tutto manifesta una volta che le istanze primarie del *trobar* saranno esaurite: si pensi ai titoli dei trattati più importanti, *Doctrina de compondre dictatz*, *Leys d'amors*, o all'insistenza di Dante Alighieri sulla nozione di *regula*. Ed è indubbio che, anche per questo aspetto, vi sia una corrispondenza fra l'attitudine alla regolamentazione, riscontrabile nelle curie e nelle università del XIII secolo e le soluzioni applicate alle forme della lirica trobadorica.

La ricerca di *regole* del comporre ha dato ovviamente sbocco a soluzioni differenziate: da una parte c'è il protezionismo nei confronti della *canso*, dall'altra la moltiplicazione dei generi minori, sottoposti comunque al continuo e soverchiante confronto con la stessa *canso*. È stato più volte notato come il termine *canso* nasca quasi contemporaneamente con l'istituzione di altri generi lirici, come il *sirventes* e la *tenso* nella sua forma istituzionalizzata. Non si dimenticherà che fino alla metà del XII secolo il *vers* poteva assumere connotazioni amorose, moralistiche o giocose, poteva trattare i temi che saranno del pianto funebre, del *sirventes* e perfino della *tenso*¹⁵. Con la frammentazione del *vers* nei suoi elementi principali sul piano contenutistico e formale, cominciata già verso la metà del XII secolo, ma portata a maturità con la sistematizzazione del *sirventes* operata da Bertran de Born¹⁶, si assiste alla creazione del *sistema* delle regole da attribuire ai diversi generi lirici e alla contemporanea cristallizzazione della *canso* sul piano più alto e meno attingibile del sistema. Alla *canso* viene demandata la trattazione *amorosa* (la variante religiosa ne è solamente una derivazione) e ad essa viene quindi affidata l'esclusiva (o quasi) nell'originalità musicale: il canto nasce dall'amore, ripetono continuamente i trovatori,

¹⁴ Bec, *Le problème*, p. 32.

¹⁵ John H. Marshall, «Le "vers" provençal du XII^e siècle: genre poétique?», in *Revue de langue et de littérature occitanes* 12-13 (1965), pp. 55-63, Erich Köhler, «Zum Verhältnis von *vers* und *canso* bei den Trobadors», in *Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, Liège, s.e., 1981, in it. in Formisano, *La lirica*, pp. 145-55.

¹⁶ Frank M. Chambers, «Imitation of Form in the Old Provençal Lyric», in *Romance Philology* 6 (1953): 104-120.

L'originalità musicale è demandata al solo genere che assolutizzi l'amore cortese¹⁷. Con ciò, evidentemente, la *canço* non aveva molte possibilità di rinnovamento, se non sul terreno delle forme e dell'infinita dialogia: le grandi discussioni sul senso della *fin'amor*, imbastite fra Guglielmo IX, Jaufre Rudel e Marcabru prima, fra Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga poi, sono ormai tramontate. Un'altra questione fondamentale, ai fini della classificazione, è quella della volontarietà dell'*inventio*. L'imitazione di un testo innovativo rispetto ad altri del sistema cui appartiene e la costituzione quindi di un genere può essere preceduta da una specifica proposta dell'autore o può invece essere casuale, dovuta all'autorità dell'inventore: la sestina, per fare l'esempio più noto e discusso, è divenuta una forma fissa *in absentia* della volontà del suo inventore ed ha acquistato autonomia in rapporto alla "canzone" solo nell'Italia del Trecento e a partire dall'autorizzazione non dell'*inventor* Arnaut Daniel, ma di Dante, a sua volta inconsapevole di contribuire alla creazione del genere ma rivolto comunque alla costituzione di un progetto estetico fondante¹⁸. Altri generi erano nati invece già "predisposti" all'iterazione e si proponevano già dal primo *specimen*, dall'*inventio*, come tipo autonomo, attribuendosi un nome specifico distintivo rispetto agli altri. Spesso si verifica che il genere proposto come tale dall'inventore non riesca a costituirsi, mentre talvolta una struttura riesce ad imporsi, ma l'inventore si può individuare solamente in base a dati esterni (si pensi al sonetto e al suo «inventore», Giacomo da Lentini¹⁹). Nella lirica occitanica purtroppo manca un genere importante di cui si conosca con certezza l'inventore, ma un caso molto significativo è quello del *descort*. Celebre è la testimonianza della *vida* di Garin d'Apchier, che riporta i due versi incipitari di quello che sostiene essere il primo *descort*:

Garin d'Apchier [...] fetz lo premier descort que anc fos faiz, lo qual comenset: Quan foill'e flors reverdezis / E aug lo chan del rossignol²⁰.

Naturalmente i dati della *vida* non sono da considerarsi come assolutamente certi: in particolare per ciò che riguarda le priorità dei generi o degli autori, tutti i dati provenienti dalla tradizione manoscritta non sono da ritenere fededegni: così è per l'indicazione data relativamente alla prima *canço* nella *vida* di Peire d'Alvernha («Canson no fetz, qe non era adoncs negus cantars appellatz cansos, mas vers; qu'En Guirautz de Borneill fetz la primeira canson que anc fos feita»²¹) e così è per l'indicazione data di Marcabru come primo trovatore dalla rubrica di **R** («Aisi comensa so de Marcabru, que fo lo premier trobador que fos»²²).

Ciò non toglie che le informazioni cronologiche che possediamo circa Garin d'Apchier non ostano alla priorità di questo trovatore come inventore del *descort* e d'altronde è chiaro che l'autore della *vida* poteva avere informazioni necessarie per giudicare circa la priorità, solo se all'interno del testo ciò era esplicitato. Ad esempio, il termine *batejar* utilizzato da Raimbaut

¹⁷ Per informazioni sulla *canço* è ancora necessario far ricorso a Jeanroy, *La poésie lyrique*, II, pp. 62-135 (*La chanson: sa forme et son contenu*) e pp. 136-173 (*L'évolution de la chanson*), unitamente, per l'ambito trovierico (ma con molte analisi largamente estensibili anche al campo trobadorico), a Jeanroy, *Les origines* e a Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brugge, A M S Press, Incorporated, 1960.

¹⁸ Dominique Billy, *L'Architecture lyrique médiévale*, Montpellier, S.F.A.I.E.O., 1989, p. 198.

¹⁹ Roberto Antonelli, «L'"invenzione" del sonetto», in *Miscellanea di studi ... Aurelio Roncaglia, a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi Editore, 1989, 4 voll., I, pp. 35-75.

²⁰ Ed. Jean Boutière, Alexander Herman Schutz et Irénée Marcel Cluzel, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, 2e éd. refondue..., Paris, Nizet, 1973, p. 343.

²¹ Ivi, p. 263.

²² Ivi, p. 11, n. 2.

d'Aurenga per il suo *no-say-que-s'es* non lascia dubbi circa l'intenzionalità di costituire un tipo particolare. Il *no-say-que-s'es*, pur non essendosi trasformato in genere, poteva esserlo in potenza: la tipologia prosimetrica non era sconosciuta in ambito liturgico, ma anzi costituiva un'ottima base di partenza. Non si può anzi escludere che l'idea che presiede all'invenzione del *descort*, quella cioè di applicare un *nomen* ad una forma particolare, derivante da un tipo liturgico, abbia come base ideologica proprio il testo di Raimbaut: sia nel *no-say-que-s'es* che nel *descort* si ricorre ad una forma in uso in un contesto ecclesiastico caricandola di sensi funzionali alla struttura della forma stessa e che acquistano tutta la loro pregnanza ludica nell'ambito ideologico del *trobar*. All'inizio e alla fine del componimento Raimbaut d'Aurenga pone in modo particolarmente chiaro la questione del nome attribuito al *dictat*

Escotatz, mas no say que s'es
Senhor, so que vuelh comensar.
Vers, estribot ni sirventes
Non es, ni nom no-l sai trobar;
...
Er fenisc mo no-say-que-s'es,
C'aisi l'ay volgut batejar;
Pus mays d'aital non auzi jes
be-l dey enaysi apelar²³.

D'altronde il problema dell'invenzione del genere *canço*, della sua dissimilazione dal *vers* e quindi l'attribuzione di un nome al *dictat* si doveva essere fatto particolarmente rilevante nel XIII secolo, come dimostrano varie testimonianze, fra cui il passo già citato della *vida* di Peire d'Alvernha e soprattutto *Maintas vetz sui enqueritz* di Aimeric de Peguilhan che secondo Köhler «contiene la più dettagliata testimonianza dell'incessante concorrenza di *vers* e *canço* e documenta nel contempo la sua conclusione»²⁴. Anche in questo caso, come nel passo di Raimbaut d'Aurenga, si fa esplicito riferimento al nome del genere lirico. Il passo in questione è noto: a corte chiedono spesso ad Aimeric perché non componga *vers*, ma il trovatore mette in discussione che tra *vers* e *canço* vi sia una differenza:

Mangtas vetz sui enqueritz
En cort cossi vers no fatz;
Per qu'ieu vuelh si'apellatz -
E sia lur lo chauzitz -
Chansos o vers aquest chans.
E respon als demandans
qu'om no troba ni sap devezio
mas sol lo nom entre vers e chanso.

Qu'ieu ai motz mascles auzitz
En chansonetas assatz,
E motz femenis pausatz
En verses bos e grazitz;
E cortz sonetz e cochans
Ai auzitz en verses mans,

²³ Ed. Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952, p. 152.

²⁴ Cf. Köhler, *Zum Verhältnis*, p. 152.

Ez auzida chansonet' ab lonc so,
E-ls motz d'ambos d'un gran e-l chant d'un to.²⁵

Il termine *devezio* utilizzato da Aimeric de Peguilhan al v. 7 è molto specificamente connotato, in quanto rinvia alla terminologia logica: Boezio in particolare ha scritto un importantissimo trattato *De divisionibus*, che ha avuto grande fortuna nel Medio Evo. La *divisio*, già da Cicerone era ritenuta una delle componenti fondamentali della logica, insieme alla definizione, al sillogismo e al sofisma. La *divisio* consisteva nel ripartire l'idea mediante l'identificazione delle caratteristiche specifiche, per cui le diverse specie si distinguono le une dalle altre al fine di avere presenti tutti i caratteri essenziali di ciò che viene definito. Secondo Boezio la divisione è quella del genere nelle specie e quella del tutto nelle parti («*Divisio namque multis modis dicitur. Est enim divisio generis in species. Est rursus divisio quum totum in proprias dividitur partes*»). Per dividere il genere nelle specie è necessario che si considerino differenze essenziali. Queste differenze devono essere tali da escludersi reciprocamente: devono essere tra loro opposte. La *divisio* è quindi una categoria che mette in opera principi di differenziazione su base oppositiva e/o caratterizzativa. Gli elementi differenziativi proposti da Aimeric de Peguilhan per *vers* e *chanso* sono di tipo soprattutto caratterizzativo: egli propone nella str. II alcuni possibili elementi oppositivi di distinzione, quello tra rime maschili/rime femminili, quello della melodia breve/melodia lunga, quello «stilistico» della lunghezza delle parole e del tono della melodia. Mi sembra molto interessante che nel testo di Boezio vi sia un'espressione identica a quella utilizzata da Aimeric de Peguilhan quando sostiene «*qu'om no troba ni sap devezio / mas sol lo nom entre vers e chanso*». Così Boezio:

Differt enim divisio generis a vocis divisione, quod vox quidem in proprias significationes separatur. Genus vero non in significationes, sed in quasdam a se quodammodo procreationes disiungitur; ut genus semper speciei propriae totum est, ut universalis in natura, aequivocatio vero universalior quidem significata re dicitur tantum in voce, non etiam totum in natura. Illo quoque modo a vocis distributione dividitur quod *nihil habent commune praeter solum nomen* quae sub voce sunt. Quae sub genere collocantur et nomen generis et diffinitionem suscipiunt [c.vo mio].

In questo passo Boezio sta parlando dell'*aequivocatio*, ma la ripresa da parte di Aimeric de Peguilhan è evidente e forse anche l'intenzione allusiva-intertestuale. Nella sua *divisio generis* Aimeric de Peguilhan non trova alcun elemento che possa ripartire le due *specie* individuate. L'unica *divisio* è appunto, costituita dal nome: viene quindi operato un ribaltamento della prospettiva nominalistica, proprio per mettere in funzione il gioco retorico sotteso alla creazione del genere a opzione, che l'ascoltatore-fruitore potrà chiamare *vers* o *chanso*; Aimeric de Peguilhan non opera alcuna scelta, ma giustappone i due termini.

Abelardo, come è noto, ha glossato il *De divisionibus* di Boezio, dando una definizione precisa della *divisio*:

Intentio Boetii est in hoc opere agere de divisionibus, id est dare praeceptiones ad componendum divisiones et ad discernendum compositas regulares ab irregularibus et irregulares a regularibus. Sic diffinitur regularis divisio: regularis divisio est illa oratio in

²⁵ Ed. Frank M. Chambers - William P. Shepard, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Northwestern University Press, 1950, p. 175, vv. 1-16.

qua ostenditur aliquid dividi per aliqua duo vel plura recipientia ipsum divisum ad praedicandum de se, vel singillatim tantum, vel collectim tantum, vel singillatim et collectim tantum, ita quod ipsa dividenda sint sub eadem lege oppositionis. [...] Eadem lex oppositionis est quando dividenda recipiunt idem nomen respectu ipsius divisi, vel quando unum est materia alterius.

Nell'opposizione (*oppositio*) tra *vers* e *canso* la *materia* attraverso cui la *divisio* poteva essere posta in essere si mostra tale da escludere i *dividentia*. Si conosce la propensione di Aimeric de Peguilhan ai dibattiti di logica: molto è stato scritto sulla tenzone *de nihilo* (*tenzos de non-re* nel testo) imbastita fra lui e Albert. Ma se questo caso è rimasto un *unicum* nella storia del *trobar*, il problema del nome da apporre ai *dictatz* ha avuto notevole rilevanza teorica ed un seguito anche sul piano intertestuale, a dimostrazione di come la questione di *distinguere*, cioè operare *divisiones* fra i diversi generi, avesse una rilevanza anche teorica. Il componimento di Peire Cardenal *Al nom del senhor dreiturier* sembra una risposta puntuale ai problemi posti da Aimeric de Peguilhan:

Al nom del senhor dreiturier
Dieus, qu'es senhers de tot quant és
E nuills mais el senhers non és,
Ai cor de far vers vertadier.
Et el do m'en poder que-l mon sosté,
De far aital pus en coratge-m vé;
Car nuills cantars non tanh si'apellatz
Vers, si non es vertadiers ves totz latz.

Mot non deu aver hufanier
En vers, segon sos nons es.
Si totz motz adreitz cortes
Met hom en maint chantar leugier,
Bels dictatz fis ab castic si cové,
E vers, qui-l fa, ab tant dobla son bé:
Car per bels motz er sos chantars lauzatz
E-l castix es fondementz de peccatz.

Pos tant pot valer castier
Ben voill qu'en mon vers sia mes.
E no-i aura mais motz masclés,
E par sia lo primier.²⁶

Al *vers* Peire Cardenal fornisce una specificazione sia contenutistica che formale, attribuendogli un senso preciso ricavato dalla supposta etimologia (*verus*) e una strutturazione su rime solo maschili, quasi a sottintendere il carattere morale privo di compromessi con ciò che è femminile, anche sul piano rimico. Ad Aimeric de Peguilhan, che non riusciva ad individuare alcuna *divisio* tra *vers* e *canso*, che non fosse il loro nome, Peire Cardenal oppone una differenziazione superiore che poi, come è noto, si imporrà ai trovatori successivi e sarà raccolta anche dalle *Leys*, una differenziazione legata al nome (e da esso dipendente) nonché alla forma metrica.

Alla luce di questa interpretazione faremo un passo indietro e cercheremo di dare un'interpretazione al *no-say-que-s'es*, che si rivela chiara esplicitazione formale non solo di uno

²⁶ Ed. René Lavaud, *Les poésies complètes du troubadour Peire Cardenal*, Toulouse, Privat, 1957, p. 254.

straniamento “generico”, ma anche un gioco ironico su un'opposizione di genere che appare inconsistente. L'ironia consiste nel giocare sull'annullamento abelardiano dell'opposizione fondamentale, in relazione ad un sistema dei generi che si voleva particolarmente articolato. All'elaborazione nominalistica di un sistema in formazione, il raffinato Raimbaut d'Aurenga contrapponeva una soluzione priva dell'opposizione maggiore: quasi a dire «non so cos'è perché non so trovargli altro nome che questo che professa il mio *no saber*». Del resto l'opposizione uomo-donna, insieme a quella passato-presente è richiamata esplicitamente già nel passo in prosa della prima «strofe»: «que ja hom mays non vis fag aytal ad home ni a femna en est segle ni en l'autre qu'es passatz» e sulla stessa base oppositiva duale è ovviamente fondato il più noto dei *vers* di Raimbaut d'Aurenga, *Er resplan la flors enversa*. Köhler ha sicuramente ragione quando afferma che Raimbaut d'Aurenga con il *no-say-que-s'es* «intraprese il tentativo di comporre una poesia al di là di tutti i generi esistenti»²⁷. Ma se la polemica di Raimbaut d'Aurenga era rivolta contro il moltiplicarsi dei generi e contro l'eccessivo zelo nominalistico, la linea non è stata certo quella vincente.

3. Variazioni sul sistema

Un approccio puramente **filologico** fondato sull'autocoscienza dell'autore rispetto al proprio testo, implica l'elaborazione di un metodo forte alla base della determinazione del *corpus*: l'iter corretto sarà infatti quello di raggruppare tutti i componimenti con autoreferenza, analizzarne la qualità e poi allargare il *corpus* ai testi con le medesime qualità. Questo lavoro, condotto con scrupolo per il *descort* occitanico, ha condotto alla conclusione che i testi autodenominati *descortz* trattano tutti, senza eccezioni, alcuni temi topici dell'amor cortese, comportandosi a livello tematico esattamente come la *canso*, ma con una gamma di possibilità più ristretta. I *contrafacta* metrico-melodici dei *descortz* non sono *mai* chiamati *descortz*, ma assumono di volta in volta denominazioni differenti a seconda del contenuto, anche attraverso i diversi domini lirici²⁸.

Per gli autori medievali, quindi, il *descort* non era un genere condizionato dalla forma, ma doveva avere, oltre che una caratterizzazione metrica, anche un'altrettanto specifica gamma tematica, collegata alla *fin'amor*. È chiaro che se tale situazione si verificasse anche per gli altri generi classificati come condizionati esclusivamente dalla forma metrica, la catalogazione reiteratamente proposta dalla critica si rivelerebbe inconsistente sia dal punto di vista tassonomico che da quello epistemico: la catalogazione ha infatti senso se i generi condizionati dalla forma metrica *solamente* tramite essa sono posti in essere, come è il caso per esempio del sonetto o della sestina, che visti in diacronia sembrerebbero esplicazioni di una costrizione metrica imposta a materiali poetici del tutto eterogenei.

Anticipando che la conclusione cui siamo giunti ha mostrato proprio la non fondatezza di una classificazione fondata esclusivamente sulla tipologia dei metri, è interessante approssimarsi al sistema attraverso l'analisi dei *dictatz* descritti dalla trattatistica coeva o di poco posteriore alle tardive manifestazioni del *trobar*. La creazione di un insieme organico di generi è infatti riconducibile alla fine del XII secolo, quando viene applicato regolarmente il principio della contraffattura a generi come il *sirventes*, la *tenso*, la *cobla*, il *planh*, e quando si fanno strada generi del tutto nuovi, come il *descort*, la *dansa*, l'*estampida* ed altri.

I trattati che saranno presi in esame nella nostra indagine sono quelli che contengono definizioni organiche e sequenziali dei generi lirici, cioè la *Doctrina de compondre dictatz*, le *Leys*

²⁷ Cf. Köhler, *Zum Verhältnis*, p. 148.

²⁸ Paolo Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto, 1995, pp. 59-60.

d'Amors e il trattatello contenuto nel codice di Ripoll 129²⁹. Nei primi due per ogni genere sono sempre fornite informazioni relative a tre categorie fondamentali, l'argomento (con formula «*deu tractar*» o «*deu parlar*»), la metrica e la qualità della melodia, per la quale si danno normative sulla necessità dell'originalità o meno³⁰.

Per la *canço*, la *dansa*, il *descort*, il *bal* non c'è discordanza fra i trattati (anche se il *descort* manca in Ripoll e il *bal* è presente solo nelle *Leys*). Per la *retroencha* invece la *Doctrina* dice che alla *razo d'amor* non ne va mescolata alcun'altra, mentre per le *Leys* la *retroencha* è un *dictat general*, potendo trattare argomenti morali o amorosi. Nel caso dell'*estampida*, viceversa, è la *Doctrina* che dà precetti contenutistici più liberi, mentre le *Leys* limitano le possibilità ad *amor* e *lauzor*. Per questi due generi, dunque, saranno i testi che ci sono rimasti a dar ragione all'uno o all'altro trattato. Per ciò che riguarda la melodia, la trattatistica si mostra concorde, pur nelle diverse modalità esplicative, nel prescrivere l'originalità in tutti i casi sopra esposti (o comunque nel darla per implicita). Nel solo caso della *retroencha* le *Leys* dicono che essa deve seguire il *compas del vers*, così come per ciò che riguarda l'argomento da trattare avevano sostenuto l'analogia con quel genere.

La *pastora* e l'*alba* hanno ovviamente una precisa determinazione contenutistica nei trattati: mentre per l'*alba* la *Doctrina* (l'unico trattato che ne parli) prescrive l'originalità del suono, per la melodia della *pastora* i dati della *Doctrina* e delle *Leys* si mostrano discordi: il trattato più antico lascia la possibilità di usare *so novell* o *so estrayn*, mentre nelle *Leys* è ammesso solo il *so novel*. In questo caso non si può escludere che i trattati riflettano i due stadi diacronici di composizione della *pastorella*: nella *Doctrina* sarebbe descritto il genere secondo l'*usanza antiga*, per dirla con l'esemplatore della *Vida* di Cercamon, dove ci si riferisce con ogni verosimiglianza alla differenza che si trova effettivamente tra le pastorelle più antiche e quelle composte nello stadio terminale del *trobar*, e che si caratterizzano per la strutturazione metrica per lo più modulare³¹, che invece potrebbe essere quella riferita nelle *Leys*, dove l'insistenza sulla piacevolezza (*plazen e gay*) della melodia ricorda le descrizioni fatte con termini simili di alcuni generi a strutturazione ugualmente modulare, come l'*estampida* e il *descort*. La *pastora*, come l'*alba*³², univa certamente ad

²⁹ Cf. Gérard Gouffier, «*Les genres lyriques occitans et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne*» in *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Niemeyer, 1988, VI, pp. 121-133. Paolo Canettieri, *I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sul tema e sul sistema*, in *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Zürich (6-11 avril 1992), Bern-München, 1993, V, pp. 73-88. Maria Sofia Lannutti, «*Ars e scientia, actio e passio*. Per l'interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*», in *Studi medievali*, 41 (2000), pp. 1-33. Per le citazioni dalle *Leys* seguo l'edizione di Adolphe-Felix Gatién-Arnoult, *La Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, Toulouse-Paris, Bon et Privat - Silvestre, 1841-3, tranne nei casi di discordanza di contenuto con le altre versioni. Per gli altri due trattati seguo l'ed. di John H. Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, Oxford, Oxford University Press, 1972, pp. 95-8 e 101-103.

³⁰ Cf. Gouffier, *Les genres*, pp. 123-4. È interessante notare che la separatezza distintiva rispetto alla materia del canto ha una sua esplicita teorizzazione nelle più tarde *Regles de Trobar*: «*En trobar deu cascus nou causas, ço es saber: rayso, maneyra, nombre, linatge, temps, rima, cas, lengatge, article. Rayso deu hom guardar per ço cor la mellor causa que ha mester totz cantars es que la rasos sia bona e que hom / la vage continuan, ço es a entendre que de aquella rayso que començara son cantar, perfassa lo mig e la fi. Car si tu comences a far un sirventesch de fayt de guerra o de reprendimen o de lausors, no-s conve que.y mescles raho d'amor; o si faç canço o dança d'amor, no-s tayan que.y mescles fayt d'armes ne maldit de gens, si donchs per semblances no o podiets aportar a raho*».

³¹ Cf. Dominique Billy, «*Le descort occitan. Réexamen critique du corpus*», in *Revue des langues romanes*, 87 (1983), pp. 1-28, 13-4.

³² Cf. Antoni Rossell, «*So d'alba*», in *Studia in honorem prof. Martí de Riquer*, 4 voll., Barcelona, Quaderns Crema, 1991, IV, pp. 705-721.

un contenuto precisamente determinato anche una particolare «retorica» musicale, un suono dalle caratteristiche distintive.

Quattro generi notoriamente riprendono una melodia precedente³³: il *sirventes* ed il *planh* hanno determinazioni contenutistiche proprie, la *tenso* e il *partimen* sono invece classificabili non in ragione di un argomento specificato, quanto della modalità dialogica, così come in parte anche le *coblas*: sono questi argomenti ben analizzati dalla critica e quindi non mi ci soffermerò. Confronterò invece le prescrizioni relative alla melodia. Per il *sirventes* la *Doctrina* specifica che può anche raramente avere *so novell*, che si può comporre sulla base di qualsiasi genere (così credo sia interpretabile «en qualque so te vulles»), anche se più spesso è la *canso* il genere privilegiato per la contraffattura. Le *Leys* prescrivono la ripresa melodica da *vers* e da *canso*, ma è noto che nella versione in tre libri del trattato si dice che il *sirventes* «servish se leu men que may / de vers, descort o de canso, / cant a las coblas e al so», aggiungendo quindi anche il "dictat mot divers" al novero dei contraffattibili³⁴.

La dimostrazione che nella *Doctrina* la dizione «potz lo fer en qual so te vulles» indichi la possibilità contraffattiva da qualsiasi genere di base è data dall'indicazione relativa al *planh*, per il quale si dice «pot[z] lo fer en qual so te vulles, salvant de dança», dove la menzione di un genere specifico fa sì che anche il contesto precedente debba essere letto in riferimento ai *dictatz*. È del resto chiaro il motivo della specificazione della *Doctrina*: la musica della *dansa* non era considerata consona ad un lutto. Le *Leys* prescrivono per il *planh* una musica propria, triste, adatta alla situazione, anche se ammettono che i trovatori hanno sempre abusivamente utilizzato la melodia del *vers* e della *canso*. Per la *tenso* ovviamente i trattati dedicano spazio soprattutto alla modalità: nelle *Leys* l'argomento da trattare è quanto mai vago («algun dig o algun fag»), nella *Doctrina* non è data nessuna indicazione, mentre il trattatello di Ripoll prescrive «materia d'amor», limitando così gli argomenti effettivamente discussi in questo genere. La melodia della *tenso* deve essere ripresa da qualsiasi altro componimento che abbia «bella nota» per la *Doctrina*, mentre nelle *Leys* è data la possibilità che la *tenso* non abbia musica, ma nel caso le voglia apporre una melodia, la si trarrà dal *vers*, dalla *canso* o da altro genere musicato («dictat qu'aver deia so»). Ugualmente le *coblas esparsas* descritte dalla sola *Doctrina*, possono essere composte «en qual so te vulles» (locuzione di cui si è già visto il significato) e il *partimen* che è invece descritto dalle *Leys* non si distingue dalla *tenso* né per il *compas* né per il *so*, ma solamente per le ben note caratteristiche responsive. Per ciò che riguarda il *vers*, la descrizione dei trattati corrisponde al genere nella sua forma recente, assimilabile alla *canso*, ma con tematiche morali e religiose. Su questo genere non ci soffermeremo, essendo stato già ampiamente trattato dalla critica.

Oltre ai *dictatz* che hanno un *corpus* numericamente rilevante, i trattati ne descrivono altri che spesso hanno una sola attestazione e talvolta nessuna e sono registrati solamente sulla base di una situazione locale particolare³⁵. Essi hanno tutti una caratterizzazione soprattutto tematica e si mostrano come varianti della *canso*, dell'*alba*, della *pastora* ecc. Per essi è prescritta nella quasi totalità dei casi il *so novel* (la sola *gelozesca* nella *Doctrina* può avere melodia non originale). Un caso che varrà la pena studiare più approfonditamente è quello della *desdansa*, un genere di cui parlano sia le *Leys* che Ripoll, e che si inserisce nel sistema come il corrispettivo del *descort*

³³ Fatte salve le precisazioni del concetto stesso di *contrafactum*: cf. Paolo Canettieri e Carlo Pulsoni, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese*, in Dominique Billy, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni, Antoni Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003, pp. 113-165 e Maria Sofia Lannutti, «Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini», *Medioevo romanzo* 32 (2008), pp. 3-28.

³⁴ Cf. Billy, *Le descort*, p. 10 e n. 37.

³⁵ Cf. Gonfroy, *Les genres*, pp. 124-7.

nell'ambito della *dansa*; il *descort* infatti è descritto come un *dictat* che fa il contrario degli altri generi: nello stesso modo la *desdansa* deve «descantar lo contrari» per le *Leys* ed è «contrari a dansa, no en la forma, mas en la m<a>teria; car axi co dança se fa per amor o per manera qu'om humilmen pregua o loha la dona, axi desdança se fa per despler e per malsaber o per gran ira», assumendo così una gamma tematica del tutto consona a quella disforica caratteristica, e per certi versi esclusiva, del *descort*. Il genere della *desdansa* è per noi interessante proprio perché definisce *e contrario* la *dansa*, ribadendo la necessità del contenuto amoroso, e perché evidentemente la mette in relazione diretta (sempre *e contrario*) con la *canço*³⁶.

Per riassumere quindi la situazione complessiva del sistema dei generi così come appare dalla comparazione dei dati offerti nella trattatistica, potremo dire che, pur con qualche contraddizione fra i trattati, abbiamo un gruppo di generi di materia amorosa con melodia originale e propria e un altro gruppo che è privo di melodia propria, ma la trae dai generi del primo gruppo: questo secondo gruppo è caratterizzato o da un contenuto morale e/o politico o da una strutturazione dialogica. **Tutti i trattati prescrivono comunque quale debba essere la raso, l'argomento del dictat.**

C'è a questo punto da chiedersi a cosa sono dovute le poche discordanze che emergono tra i trattati: rispecchiano diversi stadi diacronici, come per il caso della *pastora* o sono invece causate da una interpretazione parziale della tradizione (è infatti evidente che il trattatista per elaborare una normativa non poteva basarsi che sul materiale che aveva a disposizione)? Si potrebbe essere tentati di dar credito al trattato che fornisce più possibilità, perché quello più restrittivo poteva avere meno testi su cui elaborare la normativa, ma non sarebbe un discorso corretto in assoluto, giacché si può dare il caso che il trattatista abbia falsato i dati a disposizione, magari proprio perché troppo scarsi, ed abbia quindi cautelativamente allargato le possibilità melodiche e/o tematiche. D'altronde non si può escludere che il trattatista abbia tenuto presente un *corpus* non precisamente delimitato e che abbia quindi attribuito a questo o a quel genere caratteristiche a lui non proprie, così come hanno fatto molti esegeti moderni per più di un genere e per più di un autore. L'unico metodo per poter dare una risposta soddisfacente almeno dal punto di vista della tassonomia dei testi che ci sono conservati, sarà quello dell'analisi diretta dei componimenti con la determinazione del genere nel testo stesso o nella rubrica, anche se andrà comunque tenuto presente che molti testi potrebbero essere andati perduti. Giacché il punto più rilevante che si manifesta dalla lettura dei trattati è la caratterizzazione tematica dei generi che comunemente sono definiti «condizionati dalla forma metrica», saranno quei testi che in questo approccio terremo presenti, sia perché numericamente non moltissimi, sia perché essi offrono dati rilevanti ai fini della catalogazione che verrà proposta.

Prenderemo prima in esame i componimenti denominati *dansa*, *balada*, *estampida*, *retroencha* dall'autore o dalle rubriche, tenendo presenti anche quelli a cui il *corpus* è estensibile³⁷ e si

³⁶ L'unica attestazione in Isabel de Riquer - Maricarmen Gómez Muntané, «La *desdansa* de Sant Joan de les Abadesses: édition philologique et musicale», in *Convergences médiévales: Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éd. Nadine Henrard, Paola Moreno et Martine Thiry-Stassin, Paris-Bruxelles, De Boeck, 2001, pp. 389-440; Eadd., *Las canciones de Sant Joan de les Abadesses: estudio y edició filológica y musical*, Isabel de Riquer con la colaboració de Maricarmen Gómez Muntané, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2003).

³⁷ Analizzeremo la lista fornita da Istvan Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion, 1953-1957, II, pp.70-72 per le *dansas* e le *baladas*. Per il *corpus* delle *estampidas* e per quello delle *retroenchas* ci si attiene a quello comunemente ritenuto dalla critica: cf. Dominique Billy, «Les empreintes métriques de la musique dans l'estampe lyrique», in *Romania* 108 (1987), pp. 207-229, p. 209 per le *estampidas*; Chambers, *An Introduction*, p. 235 per le *retroenchas*. Per le *rotrouenges*, cf. Friedrich Gennrich, *Die*

cercherà poi di vedere se esistono *contrafacta* di questi generi, prima relativamente a quelli di cui conserviamo il testo-fonte della melodia e poi di quelli per i quali il testo-fonte è andato presumibilmente perduto.

Dansas. La veridicità dei dati della trattatistica è immediatamente verificabile per le *dansas*, dove l'unanimità dei dati offerti dai tre trattati corrisponde effettivamente ad un comportamento tendenzialmente univoco del genere, che si uniforma contenutisticamente alla *canço*³⁸. Due testi sono nominati *dansa* dall'autore: *Be volgra, s'esser pogues* di Guiraut d'España e l'anonimo *Si tot chantar no m'enansa*. Due testi hanno l'indicazione relativa al genere *dansa* nella rubrica: *Tot can cor dezira* di Cerveri, di tematica amorosa, e l'anonimo *Pres soi ses faillecha*. In un caso l'autore, Uc de Saint Circ, parla di *danseta* (*Una danseta voil far*). Dal punto di vista dell'argomento trattato solamente quest'ultimo testo si distingue dalle altre *dansas*: qui infatti Uc de Saint Circ «si prende gioco con elegante malizia di un dongiovanni e giramondo, indicato col *senhal* Ma Vida, che non può essere altri che Sordello. Sono quattro *coblas doblas*: ecco la prima che contiene la proposizione e il ritornello, ripetuto dopo ogni stanza, che accompagna con melodrammatica finezza il trasvolare di questo "farfallone amoroso": "Una danseta voil far / Jogan risen / de Ma Vida, cui Deus gar / Son gentil sen, a qe.il farai alegrar / son cor dolen. / Abdous chan / en dansan / voil que s'anes conortan, / Baratan / E trichan / las domnas e galian"»³⁹. Il componimento è in effetti definito *danseta* dall'autore e si contraddistingue per lo stile meno immediatamente cortese, anche se la tematica amorosa non è qui del tutto elusa. Andrà inoltre segnalata una particolarità metrica: la *danseta* non ha *respos*, ma *refrain* a fine strofa, ed è strutturata su uno schema bimodulare che rinvia piuttosto all'*estampida* o alla *retroencha*⁴⁰.

Delle 30 *dansas* registrate da Frank (II, 70-1) quelle che hanno una tematica diversa dalla *fin'amor* sono spesso nominate nel testo o nella rubrica in modo differente. Le tredici attribuite a Guiraut d'España trattano temi confacenti alla definizione dei trattati tranne una, *Per amor soi gai*, che è contenutisticamente una *pastorela* e non ha infatti alcuna definizione interna.

Di Cerveri Frank scheda cinque *dansas*, ma solo una può essere considerata tale a tutti gli effetti: il componimento definito nel testo e nella rubrica *peguesca* tratta temi certo non convenienti a un *fin amador*. In due casi abbiamo un genere ibrido. La *dança balada*, così definita nella rubrica del canzoniere Sg, è tematicamente simile alle *baladas*, con un *amor de lonh* un po' manierato ed ingenuo e con gli antagonisti dell'amore in primo piano (*gelos, lauzengiers*), ma ha il *respos* in posizione iniziale, come nelle *dansas* ed è priva nel manoscritto dell'indicazione circa la ripresa interna alla strofe, che caratterizza le altre *baladas*⁴¹. Il *sirventes dansa* (così nel testo e nella rubrica) *Tant ay el cor d'alegrança* costituisce la prova di quanto detto dalla trattatistica circa l'argomento che deve trattare la *dansa*: l'intenzione di Cerveri è quella di costruire un genere che sia l'equivalente della *canço-sirventes* al livello della *dansa*, così come la *desdansa* è l'equivalente del *descort* sullo stesso livello. Cerveri fornisce quindi un'indicazione relativa al contenuto: «Per

altfranzösische Rotrouenge, Halle, Niemeyer, 1925; Id., «Zu den altfranzösischen Rotrouenge», in *Zeitschrift für romanische Philologie* 46 (1926), pp. 335-341.

³⁸ Su questo genere cf. ora Gemma Avenoza Vera, «La *dansa*. Corpus d'un genre lyrique roman», in *Revue des Langues Romanes* 107 (2003), pp. 90-129 e Anna Radaelli, «*Dansas*» provenzali del XIII secolo. *Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea, 2004.

³⁹ Gianfranco Folena, «Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete», in *Storia della cultura veneta*, I, Vicenza, Pozza, 1976, pp. 453-562, p. 512. Cf. anche Anna Radaelli, «La *danseta* di Uc de Saint Circ (BdT 457,41)», in *Sordello da Goito. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Goito-Mantova, 13-15 novembre 1997*, in *Cultura Neolatina* 60 (2000), pp. 59-88.

⁴⁰ Chambers, *An Introduction*, p. 220.

⁴¹ Chambers, *An Introduction*, p. 231.

ço a nom sirventes / e dança, car d'amor es / e de gran guerra mesclansa»⁴²: così come il *sirventes* parla di guerra e la *dansa* deve parlare d'amore, il *sirventes-dansa*, che è l'equivalente del *sirventes-canso* dovrà trattare entrambi i temi. Un altro componimento di Cerveri, *Al fals gelos don Dieu malaventura* è detto nella rubrica *gelozesca*. Su questo genere si soffermano sia le *Leys* che la *Doctrina*: si tratta di una forma particolare della *dansa* in cui si traccia una descrizione grottesca del geloso e si suggeriscono sistemi per farlo fuori. Da notare che la *dansa balada*, il *sirventes dansa*, la *viadeyra*, l'*espigadura*, la *peguesca*, la *gelozesca*, la *dansa*, la *balada* sono di seguito in **Sg**, mentre in un'altra sezione sono raccolti, la *retronxa*, la *rexepta de xarob*, le tre *estempidas*, i due *descortz* e la cosiddetta *desirança*.

Una *dansa* ha composto Paulet de Marselha (seconda metà del XIII sec.), senza indicazione di genere nel testo ma confacente all'indicazione dei trattati sia per il contenuto (si legga ad esempio il *respos*: «Belha dompna plazens: Ai! / Dic soven quar ieu no.us ai, / Car vos am, que qu'ieu n'aja / Mais Landrics no fes N'Aja») che per la forma metrica.

Dieci *dansas* sono anonime. Tre di esse, probabilmente frammentarie, provengono dal dominio catalano, ma contengono alcuni tratti linguistici italiani: si tratta di *Ar lauset* e di *S'anc vos amei, ...era.us preg*⁴³. È interessante notare che quest'ultima *dansa* sembrerebbe avere lo stesso schema della *balladeta* di Guiraut d'Espanha *Lo fin cor* e le due rime *-ia*, *-ensa* in comune. Altre due *dansas* anonime, *Pos la dousor del temps gai* e *Si tot chantar no m'enansa* sono contenute nel canzoniere **f**. Entrambe rispondono alle indicazioni dei trattati: con *respos* iniziale (la prima necessita di integrazioni testuali) e i temi tipici della *fin'amor*⁴⁴. La *dansa* presente in **L**, *Pres soi ses faillencha*, tratta i temi tipici della *fin'amor* ed ha indicazione relativa al genere di appartenenza nella rubrica del canzoniere: è però particolare in quanto non presenta *respos*, come le altre *dansas* canoniche, ma *refrain* di un verso alla fine della strofe (9+1); questo testo fornisce la struttura metrica ad un componimento di Bernart de Rovenac e ad uno di Cerveri. Due componimenti anonimi registrati come *dansas* nella lista di Frank sono conservati da **W**: *Donna, pos vos ay chausida* e *Tant es gay'es avinentz*. Hanno lo stesso schema rimico della *dansa* di Guiraut d'Espanha *Donna si tot no-us es preza*, ma sono composti di una sola strofe e la tematica è analoga a quella di altre *dansas*. Lo stesso discorso vale per *Pos qu'ieu vey la fuella*, anch'esso in **W**.

Baladas. Per le nove *baladas* registrate da Frank (II 70) si può fare un discorso analogo: delle tre di Cerveri, *A la pluga, a-l vent iran* è chiamata *espigadura* nella rubrica del canzoniere **Sg** ed è effettivamente estranea alla tematica amorosa più caratteristica dei trovatori: «Su nombre deriva, sin duda, de *espingar*, verbo catalán que significa tocar la dulzaina o la chirimia»⁴⁵. Un'altra, *Nol prenatz los fals marit lana delgada* è invece detta *viadeyra* nella rubrica, cioè «una canción de camino que se canta per hacer más llevaderas las penalidades de la ruta»: anch'essa si discosta dalle modalità topiche delle canzoni cortesi, ma si accosta piuttosto a certe forme della lirica galego-portoghese. La terza, *Si voletz quem laix d'amar*, effettivamente nominata *balada* nella rubrica, è perfettamente consona alle indicazioni date nelle *Leys* per il *bal*, che si compone «tractan d'amors o de lauzors», così come quella di Guiraut d'Espanha *Lo fi cor qu'ie-us ai* inclusa da Frank tra le *dansas*, ma nominata *balladeta* dall'autore. I testi anonimi *Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire*, *D'amor m'estera ben e gent*, *Quant lo gilos er fora*, nominati *balada* all'interno del testo, e *Mort m'an li semblan que madona-m fai*, detto *balada* nella rubrica, fanno tutti parte della sezione di *baladas* del canzoniere **Q**. Anche in questa sezione, come in quella delle *dansas* del canzoniere

⁴² Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerveri de Girona*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947, p. 14.

⁴³ Non sono state registrate da Alfred Pillet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933, ma figurano nell'«Index bibliografique» di Frank, II (cf. anche p. XXVIII).

⁴⁴ Sono edite da Paul Meyer, *Les derniers troubadours de Provence*, Paris, Franck, 1871, pp. 115-6.

⁴⁵ Riquer, *Obras completas*, p. 6.

E, si intrude una pastorella: si tratta di *Quant escavalcai l'autrer*, posta all'inizio della sezione, prima di *Mort m'an li semblan*. Il testo non ha l'indicazione di genere data dall'autore e presenta uno schema metrico di tipo modulare⁴⁶. Per questi testi si dà la medesima situazione tematica delle *baladas* di cui si è discusso sopra, così come per *Tuit cil qui sun enamoratz*, cui a buon diritto si può estendere la definizione e per la famosissima *A l'entrada de tems clar*, l'unica *balada* occitanica provvista di musica, che rientrerà anche dal punto di vista tematico nel paradigma tracciato⁴⁷.

Estampida. Prendiamo in esame i cinque testi sicuramente appartenenti al genere *estampida*: la notissima *Kalenda maia* di Raimbaut de Vaqueiras e altre quattro del solito Cerveri, tutte con attribuzione di genere nella rubrica: *Dona de plasença*, *Pus chan era*, *Si com midons es belaire*, *Tener volria*. Senza soffermarsi sulla struttura metrica o sugli schemi melodici dell'*estampida*, su cui c'è una vasta bibliografia, constateremo per tutti i testi la tematica in tutto consona a quella della *canço* o del *descort*, con moltissimi stilemi ripresi da questi generi, in contrappunto con una decisa assimilazione ritmica dei moduli del *descort*. Un altro testo di Cerveri, *Pus fis amaire*, assimilabile per più aspetti all'*estampida*, è invece detto *desirança* e questa è la parola *refrain* posta alla fine di ciascuna *cobla*: si tratta di una variante tematica dell'*estampida* (Cerveri ha creato varianti monotematiche anche di altri generi), che rappresenta il tema del desiderio e dell'attesa dell'amante. Il testo di Rostanh Berenguier *La dousa paria*, non ha alcuna indicazione di genere, ma è del tutto assimilabile alle cinque *estampidas*, sia metricamente che tematicamente: è infatti «une déclaration d'amour en même temps qu'une description vague de l'objet aimé»⁴⁸.

Dei due trattati che abbiamo visto in disaccordo su questo genere, sono quindi le *Leys* ad essere conformi alla situazione dei testi che ci sono rimasti.

Retroencha. Per la *retroencha* la situazione è un po' più complessa, sia per le difficoltà oggettive di individuare chiaramente i tratti distintivi di questo genere, sia perché non abbiamo testi con auto-denominazione: limitiamo quindi l'analisi solamente a quelli con denominazione nella rubrica, tenendo conto del fatto che senza denominazione nel testo non si può fare alcun discorso certo. Abbiamo cinque testi: tre di Guiraut Riquier (*No cugei mais d'esta razo chantar*, *Pos astres no m'es donatz*, *Si chans me pogues valensa*); uno di Joan Esteve (*Si-m vai be qu'eu non envei*) e uno di Cerveri (*S'agues tan be temps*). Le tre *retroenchas* di Guiraut Riquier e quella di Cerveri anche se di argomento chiaramente cortese, si distinguono perché affrontano tematiche marginali o particolari della *cortezia*: Guiraut Riquier in due *retroenchas* pone in primo piano il proprio canto e il senso del cantare (*No cugei mais d'esta razo chantar* e *Si chans me pogues valensa*) in una (*Pos astres no m'es donatz*) traspone l'elogio della dama a quello d'un paese, la Catalogna, dove si apprendono le regole per perfezionare la *fin'amor*⁴⁹. Nella propria *retroxna* Cerveri invece «recuerda los buenos tiempos que pasó en Cardona [...] en oposición a lo tristemente que ahora allí vive»⁵⁰: forse Cerveri ha interpretato la *retroencha* in senso contenutistico, paraetimologizzando una poesia di *remembransa*, che si volge *retro*. In **Sg** questo testo segue una *desiransa*, quasi a definire nel binomio di generi una semantica del desiderio e del ricordo nostalgico. La *retroencha* di Joan Esteve è invece conforme all'indicazione data dalla *Doctrina* secondo cui questo genere «deu parlar d'amor»: tema centrale ne è «l'affermazione del possesso

⁴⁶ Cf. lo schema Frank 26:1, così scomponibile: 4(8a) + 3(10'b8a).

⁴⁷ Sul problema delle *baladas* e del *corpus*, cf. anche Chambers, *An Introduction*, pp. 222-33.

⁴⁸ E Meyer, *Les derniers*, pp. 78-84. Billy, *Le descort*, p. 23 n. 29 lo ha escluso dal *corpus* delle *estampidas* in ragione di un paradigma rimico, desunto dagli altri testi, cui *La dousa paria* sfugge, ma cf. Billy, *Les empreintes*, p. 209.

⁴⁹ Cf. Riquer, *Los trovadores*, 3, p. 1615.

⁵⁰ Cf. Martín de Riquer, *El trovador Cerveri de Girona*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1946, p. 81.

di amore da parte del poeta»⁵¹. Nel complesso per questo genere i testi sembrerebbero dar ragione alle *Leys*, che dicono trattarsi di un *dictatz* che può contenere vari argomenti (*generals*). D'altronde l'inesistenza di un paradigma metrico preciso, che permetta di distinguere del tutto questo genere dalla canzone con *refrain* rende poco pertinente qualsiasi tentativo di specificazione ulteriore: la *retroencha* riesce solo a distinguersi come una forma tardiva della *canso* con *refrain*⁵². Si noti qui solamente che in ambito oitanico le *retrouenges* hanno una decisa congruenza tematica con gli altri generi cortesi, trattando tutte argomenti amorosi.

I generi che sono finora stati ritenuti come condizionati esclusivamente dalla loro forma metrica, *descort*, *estampida*, *balada*, *dansa*, e in parte anche la *retroencha*, hanno quindi un ambito tematico preciso, coincidente con quello della *canso*, anche se ciascun genere ha poi diverse manifestazioni retorico-stilistiche (più cortesi i moduli stilistici del *descort*, dell'*estampida* e della *dansa*, più tendenti al popolareggiante quelli della *balada*). I temi sono quelli della *fin'amor* per quasi tutti i testi presi in esame: solo la *retroencha* ammette una tematica più vasta, che rientra comunque nell'ambito delle possibilità della *canso*⁵³.

D'altronde un'analisi dei testi che hanno medesima forma metrica dei generi qui discussi, ma diversa tematica, mostrerà che essi vengono qualificati come i generi che comunemente attingono i materiali metrici dalla *canso*, cioè *sirventes*, *tenso*, ecc. Prenderò prima in esame quelli di cui ci è conservato sia il testo con melodia originale che il testo con melodia contraffatta. In molti casi gli schemi metrici sono elementari e quindi l'uguaglianza potrà essere poligenetica: così non considereremo in rapporto di contraffattura *Bel m'es quan lo vens* di Arnaut de Marueilh e la *dansa* sopra citata *Domna, si tot no-us es preza* di Guiraut d'Espanha, perché lo schema ababcdcd di eptasillabi femminili e maschili potrebbe essere poligenetico (per quanto non così semplice). Così non terremo conto delle uguaglianze dei testi presenti in Frank 44, che registra lo schema detto «zagialesco», troppo comune in altri ambiti lirici perché si possa escludere la poligenesi. Più interessante mi sembra l'identità metrica esistente tra la *gelozesca* di Cerveri (*Als fas gelos*) e la tenzone oscena di Montan (*Eu veing vas vos*) con schema sillabico di soli decasillabi femminili e schema rimico 3(ab)+a, che conta un solo altro componimento in provenzale, anche se è molto frequentato presso i trovieri. Le rime purtroppo sono diverse e non si può quindi con certezza escludere la poligenesi: sottolineeremo solamente che il testo di Montan è definito nella rubrica *tenzon*, e ha le caratteristiche formali di questo genere (anche se si tratta di una tenzone certamente immaginaria) e che sia pur in un contesto osceno e del tutto diverso da quello tecnico che qui ci interessa si dice che «ab tal son fairetz aital *balada*»: il termine “generico” usato e il riferimento alla ripresa del *son* potrebbero almeno alludere giocosamente e sarcasticamente alla *gelozesca* di Cerveri. Il rapporto di contraffattura è invece sicuro per i tre testi registrati all'articolo 120 del Frank (5'aa5b7'a5b7'a7'a5b1b9b), cioè il testo anonimo di L denominato *dansa* nella rubrica di cui si è già detto (*Pres soi ses faillencha*), un componimento scritto da Cerveri in occasione dell'anniversario della morte del suo protettore, detto nella rubrica di **Sg** *aniversari* (*Ta mal me fai sala*) e la *sirventesca* (così è definita nel testo) di Bernart de Rovenac, che «verspottet in satirisch-humoristischer Weise einen Jöglar, der in Str. I mit *En Rainier* angeredet wird»⁵⁴. Abbiamo quindi con lo stesso schema una *dansa* e due varianti di *sirventes*: se i due testi non sono definiti *dansas* si deve concludere che l'ambito di definizione “generico” della *dansa* è determinato non solo dalla forma metrico-melodica, ma anche dall'argomento trattato. È più che verosimile che siano i due *sirventes* che hanno ripreso la melodia dalla *dansa*, che come abbiamo visto tratta d'amore, piuttosto che supporre una diversa direzione contraffattiva. In tal

⁵¹ Sergio Vatteroni, *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa, Pacini, 1988, p. 39.

⁵² Chambers, *An Introduction*, pp. 233-44.

⁵³ Ivi, p. 234.

⁵⁴ G. Borsdorff, *Bernart de Rovenac*, Erlangen, 1907, p. 43.

caso sarà possibile fornire un *terminus ante quem* per la *dansa* non altrimenti databile: l'*aniversari* infatti è stato composto nel 1276, mentre la *sirventesca* è databile agli anni 1241-1253⁵⁵. È interessante che nel testo della *sirventesca* si faccia riferimento proprio ad una forma di danza, la *tresca*, che sarebbe preferita dal giullare Rainier ai fatti d'armi: «Una sirventesca, / .N Rainier, tota fresca / .Us metrai en cabal, / Quar tan gent anatz en tresca / E d'armas no-us cal» (vv. 1-4). D'altronde la tendenza di Bertran de Rovenac a contraffare testi per ballo potrebbe essere all'origine del *sirventes* (così nel testo, v. 34) *Bel m'es quan vei pels vergiers*, che insieme a molti altri componimenti piuttosto tardi ha lo stesso schema della *balada* *Mort m'an li semblan* (per cui cf. *supra*): lo schema monorimico di decasillabi può essere facilmente poligenetico, ma è interessante notare che l'unico testo del gruppo che non è né un *sirventes* né una *tenso* è proprio la *balada*. Non si può quindi escludere che almeno qualcuno dei sette testi abbia da qui ripreso la melodia. Un altro possibile caso di contraffattura di *sirventes* da una *dansa* è quello di *Pos chanso far no m'agensa* di Bertan d'Alamanon, che riprende lo schema del testo di Sordello *Ailas! e que-m fan mei oill* (Frank 239:2-3), che ha tutte le caratteristiche di una *dansa*⁵⁶. Tra i possibili *contrafacta* di *dansas* perdute segnaleremo il *sirventes* di Peire de la Cavarana *D'un sirventes faire*. Tutto l'articolo 274 del Frank andrebbe studiato in questa direzione: Raimbaut de Vaqueiras *D'una donna-m toill e-m lais*, con schema 3(7'a6'b)+2(4c7c) ha un corrispondente nelle canzoni oitaniche di Moniot de Paris RS 1255 e 1299 con schema uguale per la prima parte e analogo per la seconda, dove viene ripetuta quattro volte la misura endecasillabica (*D'una donna-m toill e-m lais* ha analogia anche di rime con la str. II di RS 1255: -ais, -ia, -e vs. -ai, -ie, -er). Il testo occitanico, oltre a presentare una rima interna, non mostra i due versi di *refrain* dei testi oitanici, che melodicamente replicano i due precedenti, avendo lo schema ABABABCC/CC⁵⁷. Anche la musica dell'*estampida* fu passibile di ripresa. La forma metrica dei due testi *Ara quan plou* di Bertran de Preissac e *Ara quan l'iverns* di Gausbert de Poicibot (ma in realtà entrambi con problemi attributivi) è quella modulare isostrofica tipica dell'*estampida*⁵⁸ ed anche il ricorso di una stessa rima attraverso i moduli della strofe (in questo caso la rima a) è tratto distintivo di questo genere; entrambi i testi sono definiti *sirventes* dai loro autori⁵⁹. Un altro caso è quello del *sirventes* (così nel testo) di Peire Cardenal «mot gent assis en guay so» (*Bel m'es qu'eu bastis*) e della *tenso* anonima scoperta da Gasca Queirazza e considerata un *contrafactum* del testo di Peire Cardenal sia dal Gasca Queirazza che da Billy, con schema 2(5a5a3b)+ 2(5'c5'c5b)+ 2(3'd3'd5b) (ma nella *tenso* 3'd=3'c)⁶⁰. I due testi hanno le stesse caratteristiche metriche dell'*estampida* e sono stati giustamente messi in relazione con quella di Rostanh Berenguier sopra citata (*La dousa paria*), che ha uno schema molto simile agli ultimi due moduli e con un testo oitanico RS 2127 che ha lo stesso schema sillabico dei primi due moduli: il *sirventes* di Peire e la *tenso* anonima sono certamente *contrafacta* di un'*estampida* preesistente, che forse ha dato la melodia anche al testo oitanico, anche se non si può escludere che la melodia la abbia fornita proprio RS 2127, cui i due occitanici hanno aggiunto un modulo per imitazione del testo di Rostanh Berenguier.

Interessante è anche il caso della *partida* (così nel testo) tra Rodrigo e Raimon *Ar chauçes de cavalaria*, con schema 2(8'a8b)+ 2(4'a4'a8b). La misura dei versi quadrisillabi e ottosillabi è in

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cf. Chambers, *An Introduction*, pp. 242-3.

⁵⁷ Gli altri tre testi presenti in Frank 274:2,3,4, che hanno lo stesso schema, ma sostituiscono al quadrisillabo un trisillabo, sono probabilmente elaborati a partire da quello di Raimbaut de Vaqueiras.

⁵⁸ Formula 3(7'a7'a10'a)+4(3'x3'x5'a) con variazioni prosodiche: cf. Frank 12:1-2.

⁵⁹ Cf. William P. Shepard, *Les poésies de Jausbert de Puycibot*, Paris, Champion, 1924, X: «Ces deux *sirventes* forment une *tenson* sur le même sujet que la pièce V de Jausbert, c'est-à-dire le mérite comparé des jeunes femmes et des vieilles».

⁶⁰ Cf. Giuliano Gasca Queirazza, «Exercices d'interprétation du texte d'un *sirventes* inédit», in *Actes du Premier Congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, London, Westfield College, 1984.

larghissima parte assimilabile a *Kalenda maya* di Raimbaut de Vaqueiras (anche se gli schemi non sono perfettamente corrispondenti), dove incontriamo anche tutte le rime a della *partida* (-ia, -uda, -ida) e due delle rime b (-itz, -es: quest'ultima è c nel testo di Raimbaut de Vaqueiras), con ampia corrispondenza di rimanti. Il componimento è però certamente un *contrafactum* di *Novels amors* di Rogeret de Cambrais⁶¹, dalla struttura evidentemente modulare e assimilabile a quella dell'*estampida*.

Un ulteriore caso è quello del componimento di *Cossi moria* di Joan Esteve, che Marshall riteneva essere il *contrafactum* di un *descort* isostrofico⁶², ipotesi cui si opponeva Billy per ragioni pertinenti: la strofe del *planh* conta infatti molte meno sillabe di quelle dei *descortz* isostrofici conservati, mentre corrisponde all'ampiezza della strofe di *estampida*⁶³. Non senza buone ragioni a questo testo è stato negato lo statuto di *planh* conferitogli dalla rubrica di C (in genere peraltro precisa per ciò che riguarda i generi), ed è stato fatto rientrare nella sfera della *retroencha*⁶⁴. L'assimilazione in effetti non è da escludere, vista la scarsa compattezza "generica" dei testi così nominati (si badi bene sempre nelle rubriche di C o di Sg!), ma non mi sembra da escludere neanche l'ipotesi che la rubrica classifichi correttamente il genere, e che anche in questo caso il testo riprenda uno schema metrico preesistente, di *retroencha* forse, ma più probabilmente proprio di *estampida*: si è visto come i trattati contemplino per il *planh* la possibilità contraffattiva⁶⁵. Si tenga conto che del resto a Joan Esteve non era estranea la pratica contraffattiva da testi modulari, che anzi sembrerebbe prediligere: si pensi alla *preguiera* (*Le senhers qu'es guitz*, che riprende lo stesso schema del *descort* di Aimeric de Peguilhan *Qui la ve en ditz*) e alle pastorelle *L'autrier, el gay temps de pascor* e *El dous temps quan la flor s'espan* e alla *retroencha Si-m vay be ques yeu non envey*.

4. Variazioni sul *sirventes*

La pratica di moltiplicazione dei generi passa per l'intitolazione e quindi per la selezione di alcuni tratti contenutistici particolari. Essa, come si sarà constatato, è particolarmente evidente presso i trovatori tardi, come Cerveri, Guiraut Riquier, Joan Esteve, di cui possediamo un canzoniere organico, con ogni probabilità già organizzato ed intitolato dall'autore stesso. Ma questa pratica non è però estranea ad autori più antichi. Si è già parlato della proposta "generica" fatta da Raimbaut d'Aurenga e poi rimasta isolata almeno nei suoi aspetti fondamentali. Non si trattava in verità di un processo del tutto accomunabile a quelli di cui si è detto. Il sistema era ancora in formazione e il testo più che da esigenze distintive nasce per fini parodistici, riallacciandosi ad una tradizione precisa.

Le prime prove nella direzione raccolta dalle *Leys* sembrerebbero essere state fatte a partire dal tipo-*sirventes*⁶⁶. Da esso derivano infatti certamente il *gambarley* (*El so que pus m'agensa*) e il *carros* (*Truan, mala guerra*) di Raimbaut de Vaqueiras, nonché la *meggia* (*En aquel temps*) di Aimeric de

⁶¹ Cf. John H. Marshall, «Pour l'étude des Contrafacta dans la poésie des troubadours», in *Romania* 101 (1980), pp. 289-335, alle pp. 312-313.

⁶² Cf. Id., «The Isostrophic Descort in the Poetry of the Troubadours», in *Romance Philology* 25 (1981), pp. 130-157, p. 155, n. 1.

⁶³ Cf. Billy, *Le descort*, p. 12.

⁶⁴ Vatteroni, *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, p. 20.

⁶⁵ La dislocazione in C sarebbe in tal caso dovuta a ragioni metriche, per mantenere insieme i due testi con *refrain*.

⁶⁶ Sul *sirventes*, cf. soprattutto Joachim Storost, *Ursprung und Entwicklung des Altprovenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born*, Halle, Niemeyer, 1931; Dietmar Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik*, Tübingen, Niemeyer, 1976 (e bibliografia discussa nel cap. 1).

Peguilha. È un fatto di grande rilevanza che i due componimenti di Raimbaut de Vaqueiras si susseguano nel canzoniere **R** (un canzoniere non strutturato per generi) e che entrambi siano preceduti dall'intitolazione, con articolo determinativo, ciò che evidentemente lascia supporre che essi non si ponevano come tipo iterabile, ma come tipo specifico all'interno di una categoria maggiore (la specie di un genere particolare, per mettere in opera una *divisio irregularis* alla maniera boeziana e abelardiana). Del resto entrambi costituiscono la messa in scena di un torneo, ma mentre il secondo è una *plaisanterie* rivolta alle belle dame d'Italia, il primo è riferito a valenti guerrieri, e rappresenta «un ric torney, / que fo fag en Proensa». Così si esprime Linskill nel commento relativo al genere:

The *Gambarley* (like the bilingual *tenso* III, written about the same time) is an early and outstanding example of Raimbaut's inventive and descriptive power. A highly amusing account of a fictitious tournament, it is usually considered to be a satirical portrayal of the manners of certain Provençal noblemen of the time, represented here as engaged in exchanging or stealing each other's wives and mistresses. The poet pays notable attention to each of the horses, and the symbolism is unmistakable.⁶⁷

Il *gambarley* rientra nell'ambito del sirventese non solo dal punto di vista del contenuto ma anche da quello della forma. Raimbaut già dal primo verso certifica di una pratica contraffattiva che è tipica del *sirventes* e per più rispetti lo pone in essere:

El so que pus m'agensa
de Mon Rabey,
vos diray com comensa
un ric torney

Il componimento è fatto quindi sulla base di una melodia precedentemente composta e che è stata identificata dal Bartsch nella lassa epica del Girart de Rossillon: Peire de Mont Rabei è infatti «one of the principal characters of the epic poem» e il metro di questa *chanson de geste*, nella sua variante con cesura epica, corrisponde a quello del *gambarley* (6'+4)⁶⁸. In questo caso, come in quello del *so de N'Alamanda* (*D'un sirventes no-m cal*) di Bertran de Born e del *son Boves d'Antona* di Guiraut de Luc (*Ges si tot m'a volontat felona*) il testo è dichiaratamente un *contrafactum* e rientra dunque nei parametri "generici" del *sirventes*.

Per il *carros*, il famoso testo in cui Raimbaut de Vaqueiras ha inscenato l'immaginary battaglia della Lega delle donne italiane contro Beatrice di Monferrato, affinché ella ceda loro «beltà, cortesia, pregio e gioventù», la situazione è meno semplice, ma non perciò meno chiara: il *carros* si determina proprio in relazione al *gambarley* ed è anch'esso in definitiva un testo ironico e parodico.

Anche sulla questione del rapporto fra il *carros* e il testo modulare di Albertet *Domna pros e richa* non mi sembra che si sia arrivati a conclusioni certe riguardo alla direzione dell'imitazione⁶⁹: ritengo che l'accoppiamento in **R** con il *gambarley* abbia molta importanza e indichi in merito qualcosa di preciso. Non c'è dubbio che è dal testo di Albertet (canzone o *descort* che sia⁷⁰) che

⁶⁷ Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964, p. 85

⁶⁸ Ivi, p. 85, n. 2.

⁶⁹ Billy, *Le descort*, pp. 14-15.

⁷⁰ Sul problema della determinazione del genere di *Domna pro e richa* cf. Canettieri, *Descort*, pp. 67-69.

Raimbaut de Vaqueiras ha tratto la melodia per il *carros* e non l'inverso. Il contenuto di entrambi i componimenti è sotto questo riguardo più che eloquente: lo statuto "generico" del *carros* è più vicino al *sirventes* che alla *canso*, mentre il componimento di Albertet rientra contenutisticamente tra quelli che di norma venivano imitati metricamente: cioè quelli che trattano l'amor cortese. Situazioni inverse - cioè di testi politici, o riguardanti la guerra (da cui il *carros* è chiaramente dipendente, sia pur a livello parodistico o comunque ludico) che forniscano la propria melodia a testi trattanti la *fin'amor* - non sono presenti, a quest'altezza cronologica, nella letteratura occitanica e ciò rende indifendibile la tesi opposta.

D'altronde Linskill aveva segnalato il rapporto lessicale esistente tra *Engles, un novel descort* di Raimbaut de Vaqueiras e *Domna pros e richa*⁷¹. Ritengo probabile che l'ambiente dove avvenne lo scambio dei materiali poetici sia la corte di Monferrato, dove i due trovatori hanno soggiornato più o meno nello stesso periodo: *Bel m'es oimais* è infatti indirizzato ad un *marques gai* nel quale è agevole identificare Bonifacio, mentre nessun elemento interno permette una collocazione geografica precisa di *Domna pros e richa*. Come ha giustamente sostenuto Boutière, il fatto che una *genoesa* abbia ispirato la canzone non prova che Albertet «passa ou s'arrêta plus ou moins longtemps à Gênes, bien que cette hypothèse n'ait rien d'in vraisemblable»⁷², mentre il fatto che lo schema metrico sia stato riutilizzato da Raimbaut de Vaqueiras nel *carros*, permette di situare cronologicamente *Domna pros e richa* prima del 1201, data in cui quel testo è stato scritto. Ciò evidentemente comporta che *Domna pros e richa* non è stata composta durante il periodo malaspiniiano di Albertet (verso la fine del primo decennio del secolo), ma andrà ricondotta agli inizi della sua permanenza in Italia, e quindi potrà essere stata scritta alla corte di Savoia, dove sembra che Albertet si sia fermato appena varcate le Alpi⁷³, o proprio in Monferrato, alla corte di Bonifacio.

In quest'ottica, cioè pensando ad uno scambio di materiali metrici, lessicali e stilistici tra i due poeti, andrà considerata la possibilità che Albertet voglia alludere alla genovese protagonista del famoso contrasto bilingue di Raimbaut, quando con stile certo non consono ad un vero *fin aman*, augura alla donna che non lo ricambia - una genovese appunto - «qe de gouta-s contraigna». Albertet si lamenta dell'*estranheza* della genovese nei suoi confronti («e pos vos platz q'aissi-m siatz estrainha / con s'ieu era de Roais o d'Espainha») continuando così il gioco di Raimbaut, che faceva dire alla genovese in tenzone col giullare provenzale: «No t'entend plui d'un Toesco / o Sardo o Barbari». Sia il componimento di Albertet che quello di Raimbaut cominciano con *Domna*, termine che ritorna sempre all'inizio delle strofe cantate dal giullare nel testo rambaldiano. Numerosi altri riscontri ruotanti soprattutto intorno alla descrizione dei pregi della donna (che è *pros*, *corteza*, *fera*) potrebbero essere adottati. Non sarebbe d'altronde impossibile invertire la direzione del rapporto, ed anzi sarebbe forse più logico pensare al testo di Raimbaut de Vaqueiras come ad una parodia di quello di Albertet. Boutière riteneva che le violente affermazioni di *Domna pros e richa* contro la genovese non dovessero essere prese sul serio: «le poète exagère plaisamment son mécontentement (le dernier couplet et l'envoi suffisent à le prouver); mais c'est précisément cette exagération qui varie agréablement le thème ordinaire des chansons d'amour»⁷⁴. Ma in effetti non mi sembra che si possa parlare di esagerazione in chiave parodistica: *Domna pros* riflette l'esasperazione dell'amante non

⁷¹ Le relazioni tra i due testi si possono individuare soprattutto relativamente al pr. IV di 392, 16 e alla str. III di 16, 11 in corrispondenza con la serie rimica in *-enher*: tutti i rimanti con tale terminazione di 16, 11 hanno infatti in BdT 392, 16 un corrispondente, cui si accompagna un ambito stilistico-concettuale analogo. Anche sul piano strettamente metrico si verifica, come per altri casi, una ripresa parziale delle misure.

⁷² Jean Boutière, «*Les poésies du troubadour Albertet*», in *Studi Medievali* 10 (1937), pp. 1-129, p. 18.

⁷³ Ivi, p. 14 e n. 18.

⁷⁴ Ivi, p. 16.

ricambiato, che arriva ad odiare la donna e a maledirla, ad augurarle di prendersi la *mala gotta* e l'universale biasimo. Un testo serio insomma, violento al limite dell'anticortesìa, ma certamente non parodico. Un'altra considerazione: abbiamo detto che è da ritenere molto più probabile la priorità di *Domna pros e richa* rispetto al *carros*. Il testo rambaldiano rinvia con chiarezza alla forma del *sirventes*, sulla base del quale viene costruita la *plaisanterie* del *carros*, utilizzando del genere-matrice i medesimi stilemi-chiave e la medesima modalità contraffattiva: come il *sirventes* trae il più delle volte la melodia dalla *canço*, così sulla base di un testo amoroso anomalo, Raimbaut de Vaqueiras ha costruito il suo *sirventes* al femminile. I moduli stilistici sono quelli di Bertran de Born che Raimbaut aveva ben saputo riattualizzare nei propri *sirventes*: troviamo la *mala guerra, fuec e fum e polvereira*, l'assedio con i *murs e fossatz*, e molta della terminologia guerresca utilizzata normalmente nei *sirventes*. L'idea del *carros*, inoltre, mi sembra possa essere generata, oltre che da una propensione ludica al ribaltamento propria e innata di Raimbaut de Vaqueiras anche dal *senhal Bel Cavalier*, che attribuisce alla donna qualità bellicose. Su esso si è detto molto e non mi ci soffermerò, ma l'analogia, almeno sul piano esterno della storia lirica costruita dal complesso canzoniere rambaldiano è stringente⁷⁵: *Bels Cavaliers* è *senhal* per una donna dalle qualità bellicose, e Beatrice di Monferrato è la vincitrice della battaglia contro le nobildonne italiane.

Se nei casi del *gambarley* e del *carros* si ha solamente un'intitolazione, quindi non un'attribuzione "generica" vera e propria, per la *meggia* di Aimeric de Peguilhan, si può a buon diritto parlare di un'applicazione con potenzialità iterative, e quindi di una vera e propria attribuzione "generica". Così nell'invio:

Al bon metge maiestre Frederic
Di, meggia, que de meggar no-s tric

Anche in questo caso è da ritenere che il testo abbia fatta propria una melodia aliena e che dipenda tipologicamente dal *sirventes*⁷⁶: si tratta infatti del notissimo elogio fatto a Federico II, che è assimilato ad un medico proveniente dalla scuola di Salerno («Q'un bon metge nos a Dieus sai trames / Deves Salern, savi e ben apres, Que conoys totz los mals e totz los bes / E mezina quascun segon s'es»), e che rimetterà in vita il Pregio e la Liberalità (*Pretz e Dos*) qualità che ormai si ritenevano morte. Il tipo-*meggia* poteva prestarsi all'imitazione e non a caso sarà imitata contenutisticamente da Cerveri con la *rexepta de xarop*, un testo di impianto allegorico in cui è rappresentata *Cortezia* che piange per la sorte della sorella, *Amor*, che malata e vicina alla morte non trova «metge que bos li'n sia»⁷⁷. Cerveri consiglia a *Cortezia* di somministrare alla sorella uno sciroppo composto delle diverse qualità di sei nobildonne catalane. Si tratta insomma di «un elegante pretexto para esalzar a las susodichas señoras»⁷⁸, in cui ritornano spesso termini analoghi a quelli utilizzati da Aimeric de Peguilhan nell'elogio di Federico II.

La *rexepta de xarop* è legata al poema allegorico-politico dello stesso Cerveri, intitolato *La faula del rosinyol*, che comincia in modo quasi uguale («L'autre jorn, cavalcan, / anava mots cercan / car mester los avia / a un vers que fasia, / e fo.m semblan que vis / florits prats e jardis, e que fos en pascor»⁷⁹), e mostra un analogo dispiegamento di *topoi*. In esso «se cruzan dos asuntos

⁷⁵ Valeria Bertolucci, «Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale», in *Studi mediolatini e volgari* 11 (1963), pp. 9-68.

⁷⁶ Cf. i cinque testi al n° 5 del Frank, con schema 5(10a): probabilmente il testo fonte è andato perduto.

⁷⁷ Riquer, *El trovador Cerveri*, p. 21.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Ivi, p. 347.

diferentes en su planteamiento y convergentes en el desenlace: por un lado la fábula oriental del gavián y el ruiseñor, y por otro la personificación de virtudes o conceptos abstractos»⁸⁰, oltre ad una riflessione sul male, sulla medicina e sulla malattia, che si riconnette alla *meggia* di Aimeric de Peguilhan (cf. vv. 12-38).

5. I generi “possibili”

Si è visto che già nei primi anni della formazione del sistema dei generi e della selezione basata sulle opposizioni primarie si verifica la possibilità di attribuire nomi differenti da quelli quantitativamente più rilevanti. Il discorso, in molti casi, si gioca sul filo sottilissimo che separa l'intitolazione del pezzo, l'attribuzione del nome al *dictat* e la coscienza di esprimere un genere nuovo, o una sottospecie particolare. Di grande rilievo è la testimonianza delle *Leys d'amors* nel paragrafo in cui Molinier parla dei *dictatz no principals*.

Autres dictatz pot hom far ed ad aquels empauzar nom segon la voluntat del dictayre e segon que.l dictatz de sa natura requier en tal manera que.l noms sia be consonans et acordans a la cauza.⁸¹

I presupposti filosofici di queste affermazioni saranno da ricercare nei trattati logici della scolastica in cui si parla dell'*appellatio*, l'atto del nominare le *res*. Il concetto, sia pur in forma scarsamente elaborata si rintraccia nei grammatici antichi fin da Donato («Ordines nominum sunt tres, positio derivatio deminutio. Positio nominum est ipsa origo, ut puta mons, fons et cetera talia»⁸²), ma piena coscienza dell'atto di apporre il *nomen* si ha con le riflessioni scolastiche e tardo scolastiche. Nel XII secolo «si constata che all'origine del nome sta l'esigenza di designare le cose e che quindi la *vox* diviene *significativa* innanzitutto perché l'uomo possa parlare delle cose usando segni fonici in luogo delle cose stesse»⁸³. Quando Molinier parla di «empauzar nom», si riferisce, anche terminologicamente, proprio alla pratica dell'«impositio nominum», che è quell'atto libero dell'uomo che attribuisce a una *vox* una *significatio*. Abelardo fa in proposito una considerazione importante nella *Logica Ingredientibus*: «qui vocabulum invenit, prius rei naturam consideravit, ad quam demonstrandam nomen imposuit»⁸⁴, e poi analogamente nella *Logica Nostrorum*: «Impositor namque nominum rerum naturas secutus est»⁸⁵.

L'autore delle *Leys* è perfettamente in consonanza con questa dottrina: l'*impositio* deve essere attuata «segon la voluntat del dictayre e segon que.l dictatz de sa natura requier», che è poi quanto a dire «que.l noms sia be consonans et acordans a la cauza». L'*impositio* è quindi un'*actio* volontaria, attraverso la quale la qualità della cosa viene significata. Nella versione in cinque libri delle *Leys*, questa nozione applicata ai *dictatz* viene esplicitata con un esempio: «hom se

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Ed. Joseph Anglade, *Las Leys d'Amors*, 4 voll., Toulouse-Paris, Privat-Picard, 1919-1920, p. 184. Relativamente ai criteri discriminativi e gerarchici operanti nelle *Leys* per ciò che riguarda la ripartizioni dei generi ha fatto considerazioni pertinenti Gonfroy, *Les genres*, pp. 125 e 126.

⁸² *Probi Donati Servi qui feruntur de arte grammatica libri*, in *Grammatici latini*, rec. Henricus Keil, vol. IV, Lipsiae, 1864, p. 73.

⁸³ Cf. Alfonso Maierù, *Terminologia logica della tarda scolastica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1972, p. 68.

⁸⁴ Bernhard Geyer, *Peter Abaelards Philosophische Schriften*, 2 voll. Münster, Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, 1919-1934, I, p. 112.

⁸⁵ Ivi, II, p. 567.

poyria be pecar en la enpozitio del nom. quar si hom apelava cossir. somi. o per le contrari. ja le noms no seria be enpauzatz».

Per Molinier esiste quindi un duplice piano di azione nella creazione del *dictat*: un livello legato direttamente alla «voluntat de cel que dicta», cioè l'*impositor-inventor*, che esprimendo un nuovo genere vi appone anche un nuovo nome, e un altro livello relativo alle *distinctiones* dei *dictatz* rispetto agli altri: un componimento avente una tematica tale da distinguersi dagli altri testi del sistema dovrà avere un nome distintivo e dissimilativo rispetto alla *canso*, al *sirventes* alla *tenso*, al *descort* ecc. Le *Leys* si soffermano proprio su questo concetto valorizzando l'idea di *diversitat* ed inserendo il ragionamento in uno dei punti chiave del trattato, quello relativo a *Li mandamen de trobar*:

Li mandamen de trobar son de far noel dictat [...] don trayre se puesca bos sens, tractan de sen, o de lauzors, d'amors, d'escondig o de mal dig general, d'esquern o de planch. Per aquesta diversitat foron trobat divers dictat, coma vers, chansos, descortz, dansa, sirventes, pastorela, vergiera, vaquiera et autras lors semblans, e mays tensos, partimens, planchs et escondigs; alcun trobador, can son auzat de mal dire, fan al compas de vers o de chanso escondig, per so quar escondir e desencuzar se volo de so que son lauzenguejat e mal mesclat. E per so l'apelo escondig, quar han esgardamen a la sentensa. Alqun altre apelo dictatz principals retronchas, quar son amb acordansas retronchadas; alcun altre apelo retroncha, viandela, e redondel, per so quar retroncho, so es retorno soen un mot, o dos, o tot un verset. Autres dictatz pot hom nomnar ayssi co.s voldra cel que.ls dictara, mas que lor do nom apropiat e consonan, coma somis, cossirs, contemplacios, reversaris, enuegz, desplazers, plazers, conortz, desconortz, recortz, descugz, rebecz, et estribotz, et ayssi de lors semblans.⁸⁶

La differenziazione dei *dictatz* deriva quindi dalla diversità contenutistica individuata. Attraverso l'esempio dell'*escondig* l'autore chiarisce perfettamente il suo pensiero: *al compas de vers e de chanso*, ovvero seguendo le norme metriche e rimiche proprie di questi due *dictatz principals*, alcuni trovatori compongono un *dictat* diverso sia dalla canzone che dal *vers* e che tratta un argomento tale da dissimularsi sia dall'uno che dall'altro genere: poiché sono accusati di *mal dire*, si discolpano e per tale ragione chiamano *escondig*, "scusa", il loro *dictat*, «quar han esgardamen a la sentensa», poiché cioè si fondano sul contenuto, sulla *razo* del *dictat*. Il caso dell'*escondig* è particolarmente interessante, perché rappresenta molto bene il rapporto che ha avuto la critica con la maggior parte dei *dictatz* non canonici: Jeanroy riteneva fosse un genere inventato dall'autore delle *Leys*, a partire dalla *canso* di Bertran de Born *Eu m'escondisc, domna, que mal no mier*⁸⁷, ma de Riquer ha mostrato essere un tipo realmente esistente e diffuso nelle letterature romanze fino al XV secolo⁸⁸. Anche il caso della *retroencha*, di cui si parla nel passo sopra riportato subito dopo l'*escondig* ha per noi interesse notevole, perché dà conto di una disomogeneità "generica" spesso notata dalla critica in relazione a questa forma particolare. Proprio la trattazione delle *Leys d'amors* mostra che il termine è essenzialmente equivoco: alcuni chiamano *retronchas* i generi maggiori, perché si servono di *acordansas retronchadas*, mentre altri trovatori chiamano *retroncha* i generi minori della *viandela* e del *redondel*, perché in essi ritornano una o più parole-refrain o un intero verso⁸⁹. La *retroencha*, quindi, è determinata dall'artificio

⁸⁶ Anglade, *Las Leys d'Amors*, pp. 30-1.

⁸⁷ Alfred Jeanroy, *La poésie provençale dans le Sud-Ouest de la France et en Catalogne du début au milieu du XIVe siècle*, in *Histoire Littéraire de la France*, 38, Paris, De Boccard, 1949, pp. 1-138.

⁸⁸ Martín de Riquer, «El "escondit" provenzal y su pervivencia en la lirica romànica», in *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 29 (1951-1952), pp. 201-24.

⁸⁹ Gatien-Arnoult, *La Flors*, p. 286.

rimico o dalla ricorrenza del *refrain*. Lo stesso nome è imposto a due realtà formali diverse fra loro⁹⁰. Se per questo caso particolare la determinazione sembrerebbe essere suggerita da fattori relativi alla forma metrica (sia pur nel quadro più ampio di un'indeterminazione "generica" complessiva), per quasi tutti gli altri *dictatz* citati nelle *Leys d'amors* l'elemento distintivo è inequivocabilmente di ordine contenutistico: il tema trattato determina infatti oltre 10 *dictatz no principals* citati dalle *Leys*: *somis, cossirs, contemplacios, reversaris, enuegz, desplazers, plazers, conortz, desconortz, recortz, descugz* (particolari i casi di *rebecz, et estribotz*). Nel capitoletto dedicato ai *dictatz no principals* Molinier ritorna su molti di questi, aggiungendone all'elenco alcuni e sopprimendone altri. Ecco di seguito la lista dei *dictatz no principals* secondo l'ordine della versione in cinque, in tre libri e del capitoletto sui *mandamen de trobar* (nella versione in tre libri). Tra le prime due liste c'è solo discordanza di ordinamento (sono tra parentesi quadre i *dictatz* che risultano in entrambe le versioni isolati dall'elenco perché «solamen han respieg a cert e especial so d'esturmens ses verba» o per altre ragioni sempre di ordine musicale; in tondo i *dictatz* comuni ai tre elenchi):

Cinque libri

somis, vezios, cossirs, reversaris, enuegz, desplazers, desconortz, plazers, conortz, rebecz, relays, gilozescas, [bals, garips, estampida, redondels, viandelas]

Tre libri

[redondels, viandelas], somis, vezios, cossirs, reversaris, enuegz, plazers, desplazers, conortz, desconortz, rebecz, relays, gilozescas, [bals, estampida, garips].

Mandamen

somis, cossirs, contemplacios, reversaris, enuegz, desplazers, plazers, conortz, desconortz, recortz, descugz, rebecz, estribotz.

Lista generale:

somis, vezios, cossirs, reversaris, contemplacios, recortz, descugz, enuegz, desplazers, desconortz, plazers, conortz, rebecz, relays, gilozescas, bals, garips, estampida, redondels, viandelas, estribotz.

Ai *dictatz no principals* elencati nelle *Leys* nei luoghi deputati si possono aggiungere quelli di cui Molinier tratta in altri capitoli insieme ad un *dictat principal*, da cui derivano per opposizione o per seriazione. Così dalla *pastorela* nascono le *vaqueiras*, le *porqueiras*, le *auquieras*, le *cabrieras*, le *ortolanas* e, per tradizione popolare consolidata, le *monjas* («et en ayssi de las autras lors semblans»), per seriazione sulla base del sistema dei mestieri umili praticati da donne. Non di tutti possediamo un esemplare: della *vaquieyra* il solo esempio è quello di Joan Esteve Ogan, *ab freg que fazia*, della *porqueira* quello presente nelle stesse *Leys d'amors*⁹¹. Non si ha invece nessuna *monja* in lingua occitanica, ma solamente due testi che mettono in scena una *nonne* in lingua d'oïl⁹².

Anche della *desdansa* non si fa cenno nel capitolo dedicato ai *dictatz no principals*: di essa si tratta invece insieme alla *dansa*: mi sono già soffermato su questo genere di cui non si hanno attestazioni, ma che si ritrova anche nel trattatello di Ripoll e che si inserisce nel sistema come il corrispettivo del *descort* nell'ambito della *dansa*.

⁹⁰ Cf. Gonfroy, *Les genres*, p. 127.

⁹¹ Gatien-Arnoult, *La Flors*, pp. 250-62; Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Age*, Paris, Stock, 1984, pp. 184-190.

⁹² Karl Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, Vogel, rist. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, pp. 28-30.

L'unico tentativo di critica e di analisi complessiva dei *dictatz no principals* nominati o trattati nelle *Leys* è quello di Jeanroy, che per alcuni di essi ha anche tentato di spiegare in cosa potessero consistere⁹³. Certamente la genesi della maggior parte di essi si può far risalire all'ambito semantico dell'interiorità, circoscritto soprattutto da pensiero, sentimenti e spazio onirico. In tale ambito sono da catalogare ad esempio *somni*, *vezio*, *cossir*, *recort*, *contemplacio*, *descug*, *plazer*, *desplazer*, *enueg*, *conort*, *desconort*.

Per *cossir* e *reversari* le *Leys* forniscono esempi pratici da cui si può ricavare il contenuto e le ragioni del nome: *cossir* è il deverbale di *cossirar*, cioè meditare profondamente, essere assorti nei pensieri tanto da essere turbati, sconvolti. L'espressione "estar en cossir" indica proprio questo stato di turbamento dalle connotazioni negative. Secondo Jeanroy, l'autore delle *Leys* attribuisce al termine *cossir* il senso di «meditation attristée au sujet d'une calamité ou d'une perte subie». Molinier intitola i testi che inserisce come esempio *cossir de la mort*, *cossir del delassamen de l'arma*, *cossir dels infans*, *cossir de la molher*, *cossir dels parens e del tutors*, *cossir de l'arma qu'es fora del cors*⁹⁴. Si tratta di meditazioni sull'angoscia dell'anima, sull'avidità degli eredi del defunto, che senza rimpianti per la scomparsa pensano solo alla sua eredità. Si tratta insomma di una serie di pessimistici *memento mori*.

Un altro genere di cui si può ricavare il senso sulla base del trattato tolosano è il *reversari*: infatti dopo aver condannato la *contradictio* e la *contra-vertat*, Molinier sostiene che se sono creati volontariamente per gioco questi difetti logici si possono scusare, «Quar algunas vetz fa hom dictat de messonja per trufa, solas, deport, coma reversaris»⁹⁵. Nelle *Leys d'amors* si forniscono due esempi, che «ne se recouvrent qu'en partie, mais tous deux se présentent sous une forme diversement antithétique». Si è messo giustamente in relazione il *reversari* con il *vers revers* (*cobla reversa* in Jeanroy) *A tot paire deuria* in cui Cerveri sostiene per paradosso che «es preferable tener hijos malos que buenos, porque así, al establecer la gente comparaciones, se guarda buena memoria del padre»⁹⁶. Il *reversari* costituisce la rappresentazione dell'assurdo e del paradosso, il ribaltamento delle opinioni correnti⁹⁷. Per gli altri *dictatz* di cui le *Leys d'amors* non forniscono esempi la situazione è più complessa. Così si esprimeva Jeanroy relativamente a *somni*, *vezio*, *conort*, *desconort* e *relays*:

Que pouvait être un *somi*, une *vezio*, sinon le récit d'un songe ou d'une sorte d'extase? Que pouvaient être un *conort*, un *desconort*, un *relays*, sinon des compositions où l'auteur nous faisait connaître ses raisons de reprendre ou de prendre courage, d'octroyer à sa douleur un instant de répit?⁹⁸

Del *somni* si ha un'attestazione provvista di rubrica di attribuzione "generica" in Cerveri, e una probabilmente con Guillem d'Autpol *Seignors*, *aujatz*, *qu'avetz saber e sen* in cui è sognata una

⁹³ Cf. Alfred Jeanroy, *Les genres lyriques secondaires dans la poésie provençale du XIV^e siècle*, in *Studies in French language and mediaeval literature presented to M. K. Pope*, Manchester, 1939, pp. 209-214 e Id., *La poésie provençale*.

⁹⁴ Gatien-Arnoult, *La Flors*, pp. 212-32.

⁹⁵ Anglade, *Las Leys*, II, p. 23.

⁹⁶ Riquer, *El trovador Cerveri*, p. 178.

⁹⁷ È significativo al riguardo che nel trattare delle figure retoriche Molinier identificò *reversari* ed *ipallage*, in quanto capovolgimento di caso e di costruzione, con evidente rovesciamento di senso. Cf. Jeanroy, *La poésie provençale*.

⁹⁸ Cf. Jeanroy, *La poésie provençale*, p. 186.

tenzone con Dio. In *tornada* sembrerebbe attribuire al testo il nome *som*, anche se si potrebbe interpretare il termine in senso proprio:

Rei d'Aragon, pair'e fil de proeza
castel de pres, fons de so c'om vol,
mon som ie-us dic, seinher, si Dieus vos sal,
que-l menares en dreg vostra franqueza⁹⁹.

Il più noto dei *somni*, quello di Giraut de Bornelh *No posc sofrir qu'a la dolor*, è in realtà ancora una *canso* (nel senso che la specificazione "generica" non è ancora avvenuta) come rivela il testo stesso (cf. v. 76) e la *razo*: «el somniet un somni, lo qual ausiretz en aquesta chanson qe diz: ecc.». Anche l'altro testo rubricato come «somni» dalla critica, *En Guillems de Saint Disdier, vostra semblansa* di Guilhem de Saint Didier, è di fatto una *tenso* fittizia e come tale è rubricato in a. D'altro canto l'esistenza del *desconort* ci è assicurata dal noto testo composto da Ramon Llull¹⁰⁰.

Molto discusso è il problema del *plazer* e dell'*enuieg*, cui di recente è stato negato lo statuto di genere, almeno in terra d'oc, anche se negare valore alla testimonianza esplicita di Bernart de Tot lo Mon *Be m'agrada-l temps de pascor* sembra quantomeno azzardato¹⁰¹. In ogni caso l'ampio raggio di ricezione sia italiano che catalano mostra la pregnanza e l'importanza della testimonianza del trattato tolosano.

Il termine *relays*, non proprio trasparente, è considerato da Jeanroy deverbale di *se relayssar*, ed è tradotto 'se relâcher'¹⁰²: probabilmente, come il genere del *descug* (da *descuidar*, 'décroire, negligier, dédaigner' nel LR) avrà trattato della negligenza e dell'indifferenza del poeta nei confronti dell'amata. Jeanroy discute inoltre del *rebec* e della *gelozesca*. Sul primo dei due generi si interroga se debba essere avvicinato all'*arlabacca*, genere attestato con il componimento *Dieus vos salve trastotz essems*¹⁰³ o all'arabo *rabâb*, termine che indicava «une sorte de vielle», mentre sul secondo ritiene che poteva designare «soit une pièce mise dans la bouche d'un jaloux, soit une composition où était ridiculisé un jaloux: c'est précisément le cas pour la *gilozesca* de Cerveri, qui est une chanson de mal mariée»¹⁰⁴. Noteremo di passaggio che il primo significato non è attestato da nessun componimento, né è descritto in alcun trattato e sarà dunque da scartare. Relativamente al «genere» del *rebec* sarà invece da considerare valida l'interpretazione di Levy, in SW, che mette in relazione il termine con l'antico francese *rebec*, l'antico portoghese *rabeca* e *rebeca*, e con lo stesso provenzale *ribex*, attestati con il senso di "dreiseitige Geige".

Le *Leys d'amors* hanno probabilmente esagerato a causa di quella che Jeanroy chiamava «mania classificatrice»¹⁰⁵, ma hanno nello stesso tempo raccolto un'esigenza fondamentale che era

⁹⁹ Ed. William D. Paden, «The Poems of the Troubadours Guilhem d'Autpol and "Daspol" », in *Romance Philology* 46 (1993), pp. 407-52, p. 436.

¹⁰⁰ Amédée Pages, *Le Desconort ou Le Découragement de Ramon Llull*. Etude littéraire et historique, édition critique et traduction française, Toulouse - Paris, Privat, 1938.

¹⁰¹ M. O. Gsell, *Les genres médiévaux de l'enuieg et du plazer*, in *Actes du 5e Congrès International de langue et littérature d'oc et d'études franco-provençales*, Paris, Les Belles Lettres, 1974, pp. 420-27. Sul genere cf. anche Giulia Lanciani, «Dagli *enuieg* alle *parvoices*», in *Cultura Neolatina* 30 (1970), pp. 250-299.

¹⁰² Jeanroy, *La poésie provençale*, p. 186, n. 5.

¹⁰³ Cf. Karl Bartsch, *Denkmäler der provenzalischen Literatur*, Stuttgart, Litterarischen Vereins, 1856, p. 75: «Dieus vos salve trastotz essems / Que sis fara verajemens, / Si us pecca, / Et entendes una arlabacca / Que ieu vuelh dire/ [...] Jens ai fenida l'arlabacca».

¹⁰⁴ Cf. Jeanroy, *La poésie provençale*, p. 186, n. 5.

¹⁰⁵ Ivi, p. 328.

certamente propria dei trovatori. Essi, infatti, sia attraverso le intitolazioni che attraverso nomi attribuiti al *dictat* all'interno del testo, avevano già dai primi anni della strutturazione del sistema dei generi, cominciato un'operazione di dissimilazione dai *dictatz principals* che isolava tutta una serie di testi esuberanti e circoscriveva nello stesso tempo le norme di composizione dei *dictatz principals* attribuendo loro caratteristiche nel complesso meno eterogenee.

D'altronde anche negli altri trattati di poetica in cui si parla di «generi» lirici si riferisce di forme poco o nulla attestate. Si è detto della *desdansa*, presente nelle *Leys* e in Ripoll, ma non dimenticheremo alcuni «generi» particolari di cui parla la *Doctrina de compondre dictatz*, come il *lays* e la *gayta* (generi non descritti altrove), o il *sompni* e la *gelozesca* di cui, come si è visto, si fa cenno nelle *Leys*. Il caso del *lays*, come è noto, è del tutto anomalo, perché le caratteristiche descritte differiscono completamente da quelle comunemente ascrivibili al *lais* lirico di derivazione oitanica e restano un *unicum* di cui non è rintracciabile alcun esemplare confacente alla descrizione:

Si vols fer lays, deus parlar de Deu e de segle, o de eximpli / o de proverbis, de lausors ses feyment d'amor, qui sia axi plazent a Deu co al segle; e deus saber que.s deu far e dir ab contricccio tota via, e ab so novell e plazen, o de esgleya o d'otra manera. E sapies que.y ha mester aytantes cobles com la canço, e aytantes tornades; e segueix la raho e la manera axi com eu t'ay dit.¹⁰⁶

Anche la descrizione della *gayta* non sembra avere alcun corrispondente fra i componimenti trobadorici che ci sono pervenuti¹⁰⁷, ma è stato giustamente messo in rilievo come in *Gaite de la tor* i due momenti strutturali dell'azione coincidano con le caratteristiche che la *Doctrina de compondre dictatz* definisce propri della *gaita* e dell'*alba*¹⁰⁸. D'altronde andrà notato che *Gaite be, gaiteta del castel*, attribuito a Raimbaut de Vaqueiras, è un *unicum* di **Sg**: ciò evidentemente non sarà indifferente né per la determinazione delle fonti della *Doctrina de compondre dictatz* né per stabilire più precisamente i confini “generici” (e geografici) relativi alla *gaita*. Ecco il passo relativo:

Si vols fer gayta, deus parlar d'amor o de ta dona, desigan e[n] semblan que la gayta te pusca noure o valer ab ta dona e ab lo dia qui sera a venir. e deus la far on pus avinentment pugues preyan tota via la gayta ab ta dona que t'aiut. e potz ha far aytantes cobles com te vullles, e deu haver so novell¹⁰⁹.

Sul *somni* e sulla *gelozesca* la *Doctrina de compondre dictatz* ci fornisce molti elementi omessi dalle *Leys*:

Si vols far somni, deus parlar d'aquelles coses qui.t seran viiares que haies somiades, vistes o parlades en durmen. E potz hi far .v. o .vj. cobles, e so novell.

¹⁰⁶ Ed. Marshall, *The "Razos de Trobar"*, p. 96.

¹⁰⁷ Ivi, p. 97.

¹⁰⁸ Luciana Cocito, «Ancora sulla *Gaite de la tor*», in *Saggi di filologia romanza*, Genova, Bozzi, 1971, pp. 49-56.

¹⁰⁹ Marshall, *The "Razos de Trobar"*, p. 97.

Si vols far gelozesca, deus par[lar] / de gelozia, repreden o contrastan de fayt d'amor. E deu haver responedor e .iiij. cobles e una o dues tornades, e so noveyll o estrayn ia feyt.

Sarà interessante inoltre notare che sia le *Leys d'amors*, sia la *Doctrina de compondre dictatz*, sia il trattatello di Ripoll (dove si trova anche una descrizione della *viadeira*), parlano di generi praticati dal solo Cerveri. Così è per la *gelozesca* e per il *somni*, di cui si fa menzione nelle *Leys d'amors* e nella *Doctrina de compondre dictatz* e così è per la *viadeira*, presente nelle *Leys d'amors* e nel trattato di Ripoll. In effetti la creazione (o l'intitolazione) di generi particolari è una delle peculiarità di questo trovatore. Oltre ai generi tradizionali, che peraltro risultano spesso modificati profondamente rispetto ai canoni, di Cerveri si possono citare l'*aniversari*, la *pistola*, la *rexepta de xarop*, la *desirança*, il *libel*, l'*acuyndamen*, il *somni*, la *viadeira*, l'*espingadura*, la *peguesca*, la *gelozesca*, ed altre forme ibride originali, come il *mig vers e miga canso*, la *dansa-balada* e il *sirventes-dansa*¹¹⁰. Sicuramente meno fantasioso su questa linea, ma comunque in una direzione analoga è Guiraut Riquier, cui si possono attribuire il *breu doble* e la *serena*, e Joan Esteve, con l'unico esemplare di *vaquieyra* e la *preguieyra* in suono di *descort*.

Per continuare il discorso sui *dictatz no principals* assenti dalle *Leys*, si potrebbe ancora fare un discorso a parte per l'*acort*, un genere di cui si possiede un solo esemplare (il testo anonimo *Bella donna cara*, trådito dal solo canzoniere W), su cui molto si è discusso e cui J. Maillard ha tributato addirittura un intero articolo¹¹¹. L'attenzione dei critici si è rivolta soprattutto alle bizzarre dichiarazioni di poetica in esso contenute, che ne fanno un *anti-descort*, alla sua posizione interna al ms. latore, all'attribuzione, e quindi alla sua particolare melodia. La discussione si è soffermata soprattutto sull'affermazione ai vv. 47-48, per la quale il poeta dichiara di non voler fare un *descort*, perché «descort / non deu far qui non s'irais». Appel così commentava queste affermazioni: «es ist widersinnig den Einklang in Liebe in der Form des Zwiespalts zu besingen»¹¹². L'argomento fu ripreso più volte, finché Maillard sostenne che questa composizione fa parte di un genere preciso, l'*acort*, di cui riteneva poter rintracciare altri testimoni. Secondo Billy, che per ultimo si è occupato della questione, «l'opposition d'acort" à "descort" est purement tonale, c'est une opposition d'ambiance, d'affect, sans remise en cause de la notion technique du genre»¹¹³. In effetti l'*acort* non avrebbe alcuna ragion d'essere senza il *descort*, è un componimento che nasce proprio come ribaltamento formale di quello, anche se per via negativa non può non essere considerato come genere autonomo. Non gli è stato conferito un suo proprio statuto per il fatto di essere rimasto del tutto isolato e di non aver avuto alcun prosecutore, almeno a giudicare dai testi rimasti.

La preistoria dell'*acort* non è con ciò determinata in maniera soddisfacente: le dichiarazioni ai vv. 17-24 e 45-50 rientrano precisamente in un quadro di discussioni sul senso e sull'applicabilità del principio metrico del *descort* a situazioni non conformi alla teorizzazione originaria, per la quale si devono usare «coblas dezacordablas» solo laddove esista un reale disaccordo con la donna. La discussione fu iniziata da G. de Salinhac, che rimproverava a Raimbaut de Vaqueiras di aver composto un *descort* pur non essendo in completo disaccordo con la sua donna¹¹⁴. *Bella donna cara* è in effetti un testo piuttosto tardo, fa parte di quel periodo di sperimentazione tardo-trobadorica, in cui si lavora a partire dai generi preesistenti per creare ibridazioni e novità

¹¹⁰ Cf. Martín de Riquer, «Aspectos de la lírica de Cerverí de Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 1 (1946), pp. 1-54.

¹¹¹ Cf. Jean Maillard, «Notes sur l'acort provençal», in *Revue de langues et littérature provençales* 3 (1961), pp. 44-53.

¹¹² Carl Appel, «Vom descort», in *Zeitschrift für romanische Philologie* 11 (1887), pp. 212-230, p. 218.

¹¹³ Cf. Billy, *Le descort*, p. 3.

¹¹⁴ Canettieri, *Descortz*, pp. 169-172.

ludiche. L'*acort* per realizzare il gioco di ribaltamento sulle tematiche del *descort* utilizza periodi, moduli, misure metriche e rime presenti in alcuni *descortz* a lui precedenti: il *descort* di G. de Salinhac, un *sirventes* di Peire Cardenal che riprende la melodia del *descort* di Aimeric de Peguilhan; e ancora il *descort* di Raimbaut de Vaqueiras, quello di Guilhem Augier e di altri poeti anonimi¹¹⁵.

Non potremo tirare le conclusioni del discorso senza aver almeno accennato ad altri generi cui i tre trattati analizzati non fanno cenno ma la cui esistenza ci è assicurata dalle intitolazioni presenti nei manoscritti o dai testi medesimi. Il più conosciuto di essi è il *comjat*, genere su cui si sono succeduti vari interventi¹¹⁶. Come aveva già notato Bartsch «dieser Name war nicht an die lyrische Form gebunden, denn wir finden das Abschiednehmen auch in Briefform»¹¹⁷: in effetti alcuni tipi tematici particolari possono essere sia strofici che sotto forma di lettera, in *couplet* di ottosillabi, senza che il contenuto cambi sensibilmente dall'un tipo all'altro. Così è oltre che per il *comjat*, anche per il *conseill*, per il *salut* e per il *domnejaire*, tutti tipi intitolati come tali nel canzoniere L, di cui possediamo un duplice registro formale. Un *salut* strofico, ad esempio, è *D'un salut me voill entremetre* di Rambertino Bulavelli dove l'attribuzione "generica" d'autore mi sembra fuori discussione:

D'un "saluz" me voill entremetre,
tal que a midonz sapcha dir
tot mon talan e mon desir, (vv. 1-3)
...
Per que mi plaz "saluz" trametre
a mon Restaur, que sap grazir¹¹⁸.

Un genere nominato solo nella rubrica è invece il *tornejamen*, termine che in C distingue dalle altre *tensos* il *partimen* a tre voci fra Savaric [de Mauleon], Gaucelm [Faidit] e Uc [de la Bacalaria] (*Gaucelm, tres jocs enamoratz*). Nel testo il componimento è invece detto normalmente *tenson* e *jocs enamoratz*: in questo caso è evidente che la *divisio* è operata a posteriori per distinguere un tipo apparentemente anomalo.

A dimostrazione della ricchezza formale della manifestazione dei generi minori o infimi e della fantasia geometrica che ha presieduto alla loro composizione, fornisco di seguito una lista alfabetica tendenzialmente completa:

Lista generale alfabetica

acort, acuyndamen, aniversari, auquiera, bal, breu-doble, cabriera, canso-dansa, carros, comjat, conort, conseil, contemplacio, cossir, dansa-balada, desconort, descug, desdansa, desirança, desplazer, devinalh (?), domnejaire, enueg, escondig, esdemessa (?), espingadura, estampida, estribot, gaita, gambarley, garip, gelozesca, lays, libel, meggia, mig vers e miga canso, monja, no-say-que-s'es, ortolana, peguesca, pistola, plazer, porqueira, preguieyra, rebec, recort,

¹¹⁵ Ivi, pp. 172-184, dove si forniscono altri riscontri con i *descortz* occitanici.

¹¹⁶ Cf. Wilhelm Russmann, *Die Abschiedslieder in der provenzalischen Literatur*, Heidelberg, Universitäts-Buchdruckerei von J. Hörning, 1915; Christiane Leube-Fey, *Bild und Funktion der "Dompna" in der Lyrik der Trobadors*, Heidelberg, Winter, 1971; Terence Newcombe, «Remarks on the Themes and Structure of the Medieval Provençal *comjat*», in *Nottingham Medieval Studies* 34 (1990), pp. 33-63.

¹¹⁷ Karl Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, R. L. Friderichs, 1872, p. 39.

¹¹⁸ Rambertino Bulavelli, *Le poesie*, a cura di Elio Melli, Bologna, Pàtron, 1978, p. 151, vv. 1-3 e 28-29.

redondel, relays, reversari, rexepta de xarop, salut, saumesca, serena, sirventes-dansa, somni, tornejamen, truffa, vaquieyra, vezio, viadeira (viandela).

Come è evidente, all'interno della lista si possono stabilire alcune tipologie ben precise, sia sulle forme della *nominatio*, che sulle tematiche prescelte, nonché in relazione al sistema «maggiore», e ai criteri dell'*inventio*. Jeanroy notava ad esempio che il suffisso *-esca* riguarda, oltre alla *sirventesca* di Bernart de Rovenac, la *gelozesca*, la *peguesca* e la *saumesca*, e rinvia a componimenti di basso livello stilistico¹¹⁹. Sempre sul terreno dei suffissi noteremo quello che accomuna l'*aniversari*, e il *reversari*, mentre per quanto riguarda i prefissi si riconoscerà l'interesse di quello con *re-*, che individua una semantica del volgersi indietro e del tornare, e soprattutto di quello con *des-*, che impronta *desconort*, *descug*, *desdansa*, *desplazer*, tutti «generi», lo si noterà, di carattere oppositivo, che hanno peraltro quasi sempre un corrispondente al positivo (cf. *conort*, *dansa*, *plazer*). La genesi archetipica e il modello di strutturazione *per oppositum* vanno ricercati in questo caso nella forte spinta alla negazione sistemica innescata dal *descort*, anti-canzone, passibile a sua volta di ribaltamento. E in effetti i procedimenti oppositivi non riguardano solamente i generi con suffisso *des-* ma anche altri (si pensi alla *serena* di Giraut Riquier): il processo strutturativo è in questo caso di grande interesse, proprio perché presiede ad un'attitudine cognitiva profonda, reperibile probabilmente già dagli albori del *trobar*, ma particolarmente manifesta una volta che le esigenze primarie di questa scuola si erano ormai esaurite. Lo stesso discorso è valido per i generi di ibridazione: in quest'ambito è possibile distinguere più livelli di incrocio. Un livello giustappone infatti generi di contenuto omologo, ma di forma differente, come la *canso-dansa* o la *dansa-balada*, mentre un altro livello mescola generi di contenuto differente, sul modello della *canso-sirventes*. Così il *sirventes-dansa*, o il *mig vers e miga canso*, in cui l'ibridazione è condotta a partire non dai tipi normali, ma da quelli «dimidiati» ampiamente attestati dalla tradizione e ben frequentati da Cerveri. Risulta evidente che il sistema offriva ampie possibilità di ibridazione. Del primo livello ci siamo forse risparmiati la *canso-balada*, la *canso-descort*, il *descort-balada*, il *descort-dansa*, del secondo il *sirventes-balada* e il *sirventes-descort*. Per escludere tutte le possibilità offerte dalla dimidiazione ricomponibile.

Per nostra fortuna questa bizzarra fantasia moltiplicativa non è arrivata ad ibridazioni ternarie, che avrebbero aperto la strada ad un sistema non più controllabile. Ma forse anche questo non è un caso: il sistema trobadorico è posto in essere, come si diceva, in termini duali e su forme parallele o opposte. I meccanismi di creazione nascono a partire da uno squilibrio nel sistema, o da un'assenza su base tassonomica, spesso già inerente alle forme originarie. Così si cerca di esperire e di portare a livello di genere le espressioni del sentimento, dei sensi e dell'interiorità originariamente racchiuse nella *canso*. Per ogni forma nuova era necessaria la creazione del suo opposto: *tertium non datur*.

Le manifestazioni "generiche" del tardo *trobar* modellano le applicazioni sulle modalità esperite dai generi precedenti. Il meccanismo contraffattivo, che vedeva la *canso* come genere-fonte per la melodia di altri generi con contenuto differente, viene applicato anche ai nuovi generi, creati con un arricchimento formale e coreografico per sopperire alla carenza ideologica della *canso*. Sono sempre i testi che trattano d'amore quelli per cui viene composta la melodia. Il canto, anche attraverso le più disparate fenomenologie "generiche", deve muovere dall'amore, giusta le prescrizioni di Bernart de Ventadorn. La musica nasce originale *solo* se c'è amore. Così il *descort*, la *dansa*, la *balada*, l'*estampida*, ed altre forme ancor meno frequentate, basano le tematiche trattate sul grande canto cortese, mentre i *sirventes*, le *tensos* e gli altri generi che

¹¹⁹ Cf. Jeanroy, *La poésie provençale*, p. 36.

tradizionalmente si servivano della melodia della *canso* ebbero nuovo materiale da cui attingere le proprie strutture. Giochi e commistioni nuove si imposero sulla base dell'esistente: da qui mescolazioni come il *sirventes-dansa* o la *desdansa*, manifestazioni senescenti potenzialmente ripetibili all'infinito. Ciò ha evidentemente interessanti conseguenze: in primo luogo l'individuazione del meccanismo permetterà di precisare alcune datazioni, di sospettare l'esistenza di testi perduti, ed ampliare quindi il *corpus* potenziale dei generi, magari al fine di un repertorio metrico organizzato per generi: individuato un *sirventes* con la forma di *balada* potremo sempre sospettare legittimamente l'esistenza di una *balada*. Lo stesso meccanismo, inoltre, è certamente valido anche per l'area oitanica: anche in questo campo varrà la pena tentare una nuova classificazione sulla base di un modello teorico forte.

Con ciò, quello che viene a cadere è la nozione pura di «sistema di generi», che per non contemplare le modalità storiche (diacroniche e successive) dell'operare poetico (ma questa è una ricerca a venire), ha appiattito la varietà delle applicazioni ad un catalogo non operativo e così si è posta fuori dalla comprensione dei meccanismi di funzionamento. Resta invece l'articolarsi delle norme del comporre su alcuni piani ideologicamente ben individuati: l'aderenza alle prescrizioni delle *auctoritates* trobadoriche non viene abbandonata neanche nei casi più direttamente implicati con il comporre. Il sistema dei generi viene quindi strutturandosi senza contravvenire a nessuna delle norme relative ai molteplici plessi del sistema ideologico trobadorico. Si comprende così anche quell'incredibile fenomeno dell'autoimposizione (cosciente o incosciente) di schemi rigidissimi, che ha fatto parlare della Forma come di una divinità, di un miracolo che andrà invece sondato con la formulazione di una teoria estetica della Regola e del Gioco, osservandone non solo le componenti storico-culturali, ma anche il retroterra giuridico e le valenze antropologiche.

SCHEMA SINOTTICO DEI GENERI NEI TRATTATI

CANSO

argomento:

Doctrina: «deu parlar d'amor plazenment, e potz metre en ton parlar eximpli d'altra rayso, e ses mal dir e ses lauzor de re sino d'amor»

Leys: «deu tractar principalmen d'amors. o de lauzors. am bels motz plazens et am graciosas razos...»

Ripoll: «La materia de les cançons es de amor o de lahor de dones»

forma metrica:

Doctrina: «deu aver cinch cobles [ma può arrivare, fino a nove]. E potz hi far una tornada o dues»

Leys: «conte de. v. a. vij coblas.»

Ripoll: «han .v. o .vij. cobles ab una tornada...»

musica:

Doctrina: «dona li so noveyl»

Leys: «deu haver so pauzat. ayssi quo vers»

Ripoll: ---

VERS

argomento:

Doctrina: «deus parlar de veritatz, de exemples e de proverbis o de lauzor, no pas en semblant d'amor»

Leys: «deu tractar de sen [...] pot tractar [...] d'amors. de lauzors o de reprehensio.

Ripoll: «es de materia tota moral, de ço qui.s pertayn a nodriment»

forma metrica:

Doctrina: [come per la *canso*]

Leys: «compren de. v. coblas a. x. amb una oz amb doas tornadas»

Ripoll: «es semblant en nombre de cobles a la canço e a la tornada»

musica:

Doctrina: «ab so novell toda vegada»

Leys: «deu haver lonc so. e pauzat. e noel. amb belas e melodiosas montadas. e deshendudas. et amb belas plassadas. e plazens pauzas»

Ripoll: ---

DANSA

argumento:

Doctrina : «deus parlar d'amor be e plament»

Leys : «deu tractar damors»

Ripoll : «es tos temps de materia d'amor o de lahor de dona, axi que no ha diferencia en materia ab canço mas en la forma»

forma metrica:

Doctrina : «deus li fer dedents .iij. cobles e no pus, e repost una o dues tornades, qual te vullis [...] E potz fer, si.t vols, totes les fins de les cobles en refrayn semblan»

Leys : «conte un refranh so es un respos solamen. e tres coblas semblans en la fi al respos. en compas et en acordansa. e la tornada deu essere semblans al respos...»

Ripoll : «ha un refrayn e .iij. cobles e una o .ij. tornades...»

musica:

Doctrina : «totes vegades so novell»

Leys : «deu haver so joios et alegre per dansar. no pero ta lonc coma vers ni chansos mas un petit plus viacier per dansar...» «hom comunalmen fa et ordena lo dictat de dansa. e pueysh li enpausa so» (sta nella definizione di *bals* : cf. *infra*)

Ripoll :---

BALS

argumento:

Leys : «hom fa lo dictat de bal. tractan damors o de lauzors, o dautra materia honesta»

forma metrica:

Leys : «ha. x. coblas o mays»

musica:

Leys : «ha so mays minimat e viacier e mays apte per cantar amb esturmens que dansa [...] hom primieramen trobal so amb esturmens. e pueys aquel trobat. hom fa lo dictat de bal»

DESCORT

argumento:

Doctrina : «deus parlar d'amor com a hom qui n'es desemparat»

Leys : «deu tractar d'amors o de lauzors o per maniera de rancura»

forma metrica:

Doctrina : «deu aver tres cobles e una o dues tornades»

Leys : «pot haver aytantas coblas coma vers sos assaber de. v. a. x. lasquals coblas devon esser singulars. dezacordablas. e variablas. en acort....»

musica:

Doctrina : «E que en lo cantar, lla hon so deuria muntar, que.l baxes»

Leys : lasquals coblas devon esser singulars. dezacordablas. e variablas. en [...] so...«

RETRONCHA

argomento:

Doctrina : «deu parlar d'amor, segons l'estament en que seras, sia plazen o cossiros; e no.y deus mesclar altra raho»

Leys : «es us dictatz ayssi generals coma vers. que pot tractar de sen. de essenhamen. damors. de lauzors. o de reprendemen. per castiar los malvatz». ANGLADE 31: «Alqun autre apelo dictatz principals *retronchas*, quar son amb acordansas retronchadas; alcun altre apelo *retroncha*, *viandela* e *redondet*, per so quar retroncho, so es retorno soen un mot, o dos, o tot un verset».

forma metrica:

Doctrina : «deu haver quatre cobles»

Leys : «sec lo compas del vers [...] cant al so e cant a las coblas. quar pot haver de. v. a. x. coblas»

musica:

Doctrina : «so novell toda vegada»

Leys : «sec lo compas de vers cant al so»

ESTAMPIDA

argomento:

Doctrina : «potz parlar de qualque fayt vuller, blasman o lauzan o merceyan»

Leys : «damors o de lauzors a la manera de vers o de chanso»

forma metrica:

Doctrina : «deu haver .iiij. cobles e responder e una o dues tornades»

Leys :---

musica:

Doctrina : «so novell»

Leys : «ha respieg algunas vetz quant al so desturmens. et adonx daquesta no curam»

PASTORA

argumento:

Doctrina : «deus parlar d'amor en aytal semblan com eu te ensenyaray, ço es a saber: si.t acostes a pastora e la vols saludar o enquerer o manar o corteiar, o de qual razo demanar o dar o parlar li vulles»

Leys : «deu tractar d'esquern. per donar solas. e deu se hom gardar en aquest dictat majormen quar en aquest se peca hom mays que en los autres que hom no diga vils paraulas ni laias...»

forma metrica:

Doctrina : «potz li fer .vj. o .viij. cobles»

Leys : «pot haver. vj. o. x. coblas o mays»

musica:

Doctrina : «so novell o so estrayn ia passat»

Leys : «requier tostemps noel so. e plazen. e gay. no pero tan lonc. cum vers o chansos.

ALBA

argumento:

Doctrina : «parla d'amor plazentment; e atressi [deus] lauzar la dona on vas o de / que la fars. E bendi l'alba si acabes lo plazier per lo qual anaves a ta dona...»

forma metrica:

Doctrina : «potz hi fer aytantes cobles com te vulles»

musica:

Doctrina : «deus hi fer so novell»

SIRVENTES

argumento:

Doctrina : «deus parlar de fayt d'armes, e senyalladament o de lausor de senyor o de maldit o de qualsque feyts qui novellament se tracten»

Leys : «deu tractar de reprehensio. o de maldig general. per castiar los fols e los malvatz. o pot tractar quis vol del fag dalguna guerra»

Ripoll : «la sua materia es de tot ço qui.s pot dir o per als cuns afers assanyalats, axi con per host o per aveniment de rey o per preso d'alcun loch, o per castich d'alcuna persona o per semblan cosa»

forma metrica:

Doctrina : «potz fer d'aytantes cobles co la un d'aquestz cantars que.t he mostratz [...] E deus lo far d'aitantes cobles com sera lo cantar de que pendras lo so; e potz seguir las rimas contrasemblantz del cantar de que pendras lo so»

Leys : «es dictatz ques servish al may de vers o de chanso [...] cant al compas de las coblas»

Ripoll : «es semblant en nombre de cobles e de refrayn a la canço»

musica:

Doctrina : «E pot[z] lo far en qualque so te vulles; / e specialment se fa en so novell, e maiorment en ço de canso».

Leys : «es dictatz ques servish al may de vers o de chanso [...] cant al so»

Ripoll :---

PLANH

argomento:

Doctrina : «d'amor o de tristor deus la raho continuar [...] E no.y deus mesclar altra raho sino plahien»

Leys : «es us dictatz quom fay per gran desplaizer. e per gran dol. quom ha del perdemen. o de la adversitat de la cauza. quom planh. E dizem generalmen de la cauza quom planh [...] deu tractar de lauzor de la cauza per la qual hom fay aytal plang. Encaras deu tractar del desplaizer. quom ha. e de la perda ques fay per lo mescabamen de la cauza. quom planh»

forma metrica:

Doctrina : «potz lo fer d'aytantes cobles com la [un] dels damunt dits cantars»

Leys : es del compas del vers. can a las coblas. quar pot haver de. v. a. x. coblas»

musica:

Doctrina : «pot[z] lo fer en qual so te vulles, salvant de dança»

Leys : «deu haver novel so. plazen. e quasi planhen. e pauzat. pero per abuzio. vezem tot jorn quom se servish en aquest dictat. de vers. o de chanso. et adonx quar es acostumat. se pot cantar quis vol. en lo so del vers. o de la chanso. don se servish...»

TENSO

argomento:

Doctrina : ----

Leys : «contrastz o debat. en lo qual cascus mante e razona alcun dig o alcun fag»

Ripoll : «es de materia d'amor per manera de questions e de respostes de coses qui.s pertanguen [a] amor»

forma metrica:

Doctrina : «potz seguir les rimes del canta o no. E potz fer .iiij. o .vj. cobles o .viiij., si.t vols»

Leys : «algunas vetz procezih per novas rimadas et adoncx pot haver. xx. o trenta coblas o may. et algunas vetz per coblas. et aquest conte de. vi. coblas a. x. am doas tornadas»

Ripoll : «es semblant en nombre de cobles a la canço»

modalità:

Leys : «devo jutge eligir. lequals difinisca lor plag. e lor tenso...»

Ripoll : «ha aquesta diferencia ab canço, que tos temps son paraules de dues persones, axi que la una parla primerament en la una cobla e l'altre en l'altra»

musica:

Doctrina : «deus l'apondre en algun so qui haia bella nota»

Leys : «non es de necessitat ques haia so. enpero en aquel cas. ques faria al compas de vers. o de chanso. o dautre dictat quaver deia so. se pot cantar. en aquel vielh so».

COBLAS ESPARSAS

argomento:

Doctrina : ----

Ripoll : «son de materia d'acuyndamens [...] o per manera de questions que hom fa al altre»

forma metrica:

Doctrina : «deus seguir les rimes del cant de que trayras lo so; e atressi les potz far en altres rimes. E deven esser dues o tres cobles e una o dues tornades»

Ripoll : «Cobles no son sino .ij., ab una tornada»

musica:

Doctrina : «en qual so te vulles»

Ripoll : ---

PARTIMEN

argomento:

Leys : ---

forma metrica:

Leys : «cant al compas [...] es semblans a tenso»

modalità:

Leys : «ha dos membres contraris. le quals es donatz ad autre per chauzir. e per sostener cel que volra elegir. e pueys cascunazona e soste lo membre de la questio. lo qual haura elegit»

musica:

Leys : «cant al so [...] es semblans a tenso»

LAIS

argomento:

Doctrina : «deus parlar de Deu e de segle, o de eximpli / o de proverbis, de lausors ses feyment d'amor, qui sia axi plazent a Deu co al segle...»

forma metrica:

Doctrina : «aytantes cobles com en la canço, e aytantes tornades»

musica:

Doctrina : «ab so novell e plazen, o de esgleya o d'otra manera»

GAITA

argomento:

Doctrina : «deus parlar d'amor o de ta dona, desigan e[n] semblan que la gayta te pusca noure o valer ab ta dona e ab lo dia qui sera a venir...»

forma metrica:

Doctrina : «E potz hi far aytantes cobles com te vulles»

musica:

Doctrina : «deu haver so novell»

SOMPNI

argomento:

Doctrina : «deus parlar d'aquelles coses qui.t seran viiars que haies somiades, vistes o parlades en durmen»

Leys : ---

forma metrica:

Doctrina : «potz hi far .v. o .vj. cobles»

Leys : «pot hom far aytantas coblas quos vol.»

musica:

Doctrina : «so novell»

Leys :---

GELOZESCA

argomento:

Doctrina : «deu par[lar] / de gelozia, reprenden o contrastan de fayt d'amor»

Leys : ---

forma metrica:

Doctrina : «deu haver responder e .iiije. cobles e una o dues tornades»

Leys : «pot hom far aytantas coblas quos vol [...] jaciayssó que alcu fassan gilozescas al compas de dansa»

musica:

Doctrina : «so noveyll o estrayn ia feyt»

Leys : ---

ESCONDIG

argomento:

Leys : «deu tractar de dezencuzatio. es contredizen se. en so dictat. de so deques estatz acuzatz o lauzeniatz. am sa dona. de oz am son capdel». ANGLADE 30: «alcun trobador, can son acuzat de mal dire, fan al compas de vers o de chanso *escondig* , per so quar escondir e desencuzar se volo de so que son lauzenguejat e mal mesclat. E per so l'apelo *escondig*, quar han esgardamen a la sentensa»

forma metrica:

Leys : «es us dictatz del compas de chanso. cant a las coblas»

musica:

Leys : «es us dictatz del compas de chanso. cant [...] al so»

VIADIRA

forma metrica:

Ripoll : «no han nombre de cobles determenat, cor ha n'i de .iiij. cobles o de .v. o de .vj., e comunament no de pus [...]. no deu haver sino .ij. rimes [...] cor si lo responder ha .iiij. rimes, ia passa en natura de dança»

ALTRI DICTATZ NO PRINCIPALS DELLE LEYS

«vezios, cossirs, reversaris, enuegz, desplazers, desconortz, plazers, conortz, rebecz, relays»

argomento:

Leys : «cove quom pauze tal noms que sia consonans a la cauza»

forma metrica:

Leys : «pot hom far aytantas coblas quos vol [...] podon aver tornada o no...»

«De **redondels** ni de **viandelas** no curam quar cert actor ni cert compas noy trobam»

Insieme alla *dansa* nelle *Leys* è citata la *desdansa* : «Alqu fan desdansa e desdans per paubar e descantar lo contrari e degus nos varia del compas de dansa [Costruzione della *dansa* in parallelo al *descort*]. Così invece in *Ripoll* : «Desdansa, seguons que par en lo vocable, es contrari a dansa, no en la forma, mas en la m<a>teria; car axi con dança se fa per amor o per manera qu'om humilmen pregua o loha la dona, axi desdansa se fa per despler e per malsaber o per gran ira».