

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

Il *contrafactum* galego-portoghese di un *descort* occitanico

Paolo CANETTIERI

Il carattere formale inerente al genere del *descort*, come hanno mostrato gli studi di F. Wolf, H. Spanke, F. Gennrich¹, rientra nei canoni di un tipo saldamente istituzionalizzato all'epoca della produzione trobadorica da una pratica liturgica secolare: il principio di giustapposizione di strofe diseguali, iteranti segmenti metrico-musicali identici, costituiva infatti il tratto distintivo della *sequentia* mediolatina, un genere liturgico dall'origine esclusivamente musicale, nato come melisma cantato sull'ultima vocale dell'Alleluja, cui solo successivamente furono sottoposti i testi. A dar fede alle parole di Notker Balbulus, l'aggiunta dei testi costituiva un artificio mnemotecnico per poter ricordare le *melodiae longissimae*: ad ogni nota si faceva infatti corrispondere una sillaba («*singulae motus cantilenae singulas syllabas debent habere*»)². L'applicazione di parole alla *sequentia* in modo sillabico determinò una speciale struttura verbale che proprio in quanto sottesa a *melodiae longissimae* deludeva il carattere verticale della poesia, tanto da essere denominata *prosa*. Nella fase arcaica la struttura formale della *sequentia* non è assimilabile a modelli regolari di verso e tanto meno di strofe, ma nella maggior parte dei casi due linee di testo furono sottoposte a un identico tema musicale, per quanto non siano affatto infrequenti frasi non accoppiate o accoppiamenti non perfettamente simmetrici.

Già all'epoca della produzione notkeriana le frasi potevano essere molto lunghe, proprio in virtù del carattere prosastico della *sequentia*: una misura di venti sillabe per ciascun «verso» era del tutto normale. Nonostante le irregolarità della *sequentia* delle origini, il principio della ripetizione ebbe un effetto trainante sulla successiva produzione, che gradualmente rese regolari le misure sillabiche e generalizzò il parallelismo (tranne all'inizio e alla fine della composizione, dove

¹ Cf. F. Wolf, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg, 1841; tra i saggi dedicati da Spanke al problema cf. soprattutto «Sequenz und Lai», *Studi Medievali*, 11 (1938), pp. 12-38 e «Über das Fortleben der Sequenzform in der romanischen Sprachen», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 51 (1931), pp. 309-334; di Gennrich fondamentale il *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, 1932, pp. 97 e ss.

² Cf. la lettera premessa al *Liber Hymnorum* indirizzata al vescovo di Vercelli, Liutward, in W. Von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Bern, 1948, p. 8.

restò quasi sempre costante la strofe singola). Intorno all'XI secolo l'originaria assonanza in *-a*, che aveva la funzione di ricordare l'ultima vocale dell'Alleluja, fu sostituita dall'uso non sistematico delle rime, che potevano comparire anche all'interno della frase, spezzando così l'unità tendenzialmente prosastica del testo. Questa fase dell'*Übergangstiles* fu determinante per la produzione successiva, perché aprì la strada alla «poetizzazione» della *prosa*, verticalizzandone ritmicamente i caratteri. Nel periodo seguente con la produzione di Adamo da San Vittore la forma divenne completamente standardizzata, le rime perfette e spesso bisillabe, la struttura rimica si stabilizzò su tipi molto omogenei. Le frasi iterate assunsero un aspetto quasi strofico.

Ciononostante, il principio restava identico: l'unità di ripetizione musicale era costituita dalla frase nella sua interezza. E' una considerazione che non va sottovalutata: in questo genere di composizioni, a strutturazione sillabica, l'unità di ripetizione melodica determina, o può determinare, la scansione stessa delle misure sillabiche dei versi interni ad essa. Così è spesso in effetti per molti dei testi romanzati che si rifanno al «principio di composizione»³ sequenziale. In essi si notano artifici metrici che rinviano sicuramente al verso lungo, sia pur suddiviso da rime interne. In primo luogo sarà da considerare come un indizio in tal senso il fenomeno spesso notato⁴ della sinalefe tra l'ultima vocale di una rima femminile e la vocale del verso seguente, che ha la funzione di compensare una apparente asimmetria prosodica tra versi simmetrici in frasi diverse. Questo artificio è presente in sette *descorts* occitanici⁵ ed è ben attestato in tutto il territorio romanzo. Recentemente J. H. Marshall ha studiato attentamente il fenomeno ed ha concluso giustamente che «la structure globale du vers long est un élément contrôlé par des considérations musicales évidentes. Par contre, tout ce qui concerne les rimes intérieures est à classer comme un élément purement textuel, qu'un poète peut manipuler selon les exigences sémantiques de son texte»⁶.

L'esempio antico-francese riportato da Marshall nel medesimo saggio per illustrare il fenomeno è qui particolarmente interessante, in quanto la struttura metrica complessiva è quella normale del tipo sequenziale isostrofico che trova le

³ L'espressione è tratta da R. Baum, «Le descort ou l'anti-chanson», in *Mélanges... Jean Boutière*, Liège, 1971, p. 98. Nello stesso saggio si troverà una rassegna selettiva degli studi sul *descort* anteriori al 1971.

⁴ Cf. Gennrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Halle, 1918, p. 117; U. Mölk e F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, 1972, p. 29; J. H. Marshall, «The Isostrophic descort in the Poetry of the Troubadours», *Romance Philology*, 25 (1981), p. 144.

⁵ Marshall, in «The Isostrophic...», p. 144, lo individua nei *descorts* (numerazione Frank) 3, 4, 6, 21; vi aggiungiamo sicuramente il 13 («*strophe*» iv) e probabilmente il 17 (I, con sinalefe regressiva: i versi con rima in *-eza* contano sempre 10'. Il testo manca però di un verso).

⁶ Cf. *Id.*, «Une versification lyrique popularisante en ancien provençal», in *Actes du premier congrès international de l'Association internationale d'études occitanes*, London, 1987, p. 51.

sue origini nella sequenza «a doppio corso»⁷. Si tratta di un testo di Gautier de Dargies, *Bien me quidai de chanter* (BdaL 795, ed. Huet, XIV); eccone lo schema metrico:

a b a b a b a b; a a a b a a a b a a b
7 4 7 4 7 4 7 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 8.

Nota Marshall che «dans la quatrième strophe la rime *a* est féminine, et la syllabe surnumeraire est ou compensée ou élidée devant la voyelle initiale du vers suivant». Nel complesso ogni strofe è composta da quattro versi di undici e tre di sedici sillabe: l'unità verso è costituita dunque dalla frase. Il caso qui interessa soprattutto perché la sinalefe viene a raggruppare più «versetti» in un solo verso lungo. Tra i *descort* occitanici un caso analogo è riscontrabile in *Engles, un novel descort* di Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392,16) dove le sinalefi permettono di riunire versi di tredici sillabe con terminazione rimica femminile⁸.

Il secondo fenomeno da mettere in evidenza come indizio dell'unità metrico-melodica di cui si è detto è quello della eterogeneità prosodica di alcuni versi compensabile con l'accorpamento di essi in un solo verso lungo. Si veda ad esempio il caso di *Can la freidors* di Elias Cairel (BdT 133,10; Frank *descort* 21, p.190) al periodo⁹ III; questo lo schema:

a a a b, a a a b, a a a b, a a a b
3 4 3 3' 3 4 3 3' 3 4 4 2' 3 4 3 3'.

La seconda parte della terza frase è dunque formata da un verso di quattro sillabe più uno di due a rima femminile, mentre tutti gli altri sono trisillabi (3-3'). La somma dà per tutti un esasilabo a rima femminile. Se in questo caso l'asimmetria permette di riunire due versi in un solo esasilabo, in altri casi per ottenere la simmetria si rende necessario l'accorpamento di più versi. Si veda come esempio *Ab son gai* di Peire Raimon de Tolosa (BdT 355,1; Frank *descort* 4), tràdito da due mss. appartenenti a tradizioni differenti, che al periodo III presenta il seguente schema metrico:

⁷ Su questo tipo di sequenza «strofica» cf. Gennrich, *Grundriss einer Formenlehre...*, p. 140 e ss.; Spanke, «Fortleben...», p. 315 e s.; *Id. Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik...*, Berlin, 1936, pp. 74-103.

⁸ Frank *descort* N° 18 «strophe» II; cf. Marshall, «Une versification...», p. 52. C'è però da notare che in questo caso anche senza la sinalefe si potrebbe ottenere la simmetria del testo secondo le misure 7'5'7'6' (i versi 7' con rima interna femminile alla terza sillaba) ripetute due volte.

⁹ Vista l'imprecisione di termini come «*strophe*» o «*Versikel*», abbiamo adottato la terminologia creata da R. Antonelli per il *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, 1984, p. lxxv, per la quale «si indica con 'gruppo' ogni unità metrica complessa, costituita da diverse 'strutture' metriche (o 'frasi'); ogni ripetizione di 'frasi' omogenee lo definiamo 'periodo' ('strophe' in Frank)». Tali termini, infatti, oltre ad essere più precisi rinviano anche alle unità melodiche sottostanti.

a b a b, a b a b
6 6 7 6 7 6 6 6.

Frank per ottenere la simmetria sopprime nello schema la sillaba in più degli eptasillabi, operazione peraltro ingiustificabile dal punto di vista testuale, visto che i due versi in questione molto difficilmente si lasciano sottrarre la sillaba soprannumeraria, mentre è chiaro da quanto detto sopra che l'unità metrico-melodica sottostante è per entrambe le frasi di venticinque sillabe e che quindi solo con l'accorpamento di tutti i versi in un'unica unità si ottiene la simmetria¹⁰. I due fenomeni di cui si è parlato sono accompagnati da sottomanifestazioni, come l'enclisi in rima femminile, che pur non essendo prova del «verso lungo» costituiscono comunque un indizio in quel senso¹¹.

Le considerazioni sopra esposte aprono un problema fondamentale: cosa si deve considerare «verso» nelle composizioni di affinità sequenziale? E' lecito individuare nell'unità-frase iterata anche l'unità lirica di base, o ci si dovrà piuttosto attenere al segmento metrico minimo individuato dalla rima? Crediamo che i due piani vadano comunque considerati insieme ma la nozione normale di verso vada, almeno in parte, rivista e sostituita con quella di «unità ripetizionali minime di metro, rime e melodia», concetto che permette di svincolarsi da etichette che, in quanto rimandano ai tipi strofici normali, risultano di fatto non produttivamente applicabili. Ciò che crediamo debba essere preso come base dell'analisi sono le frasi metriche così come la scansione interna le suddivide e nel loro complesso sillabico, cercando nello stesso tempo di valutare i rapporti tra scansione rimica e scansione melodica. E' evidente che la frase che permette maggior libertà di movimento ritmico-prosodico è quella al cui interno non si presentano ripetizioni che demarchino di necessità i limiti del verso, sul tipo ABCD... (o ABAC...; i tipi AAAA...fissano invece più esattamente nell'unità di ripetizione melodica anche l'unità metrica). Dall'analisi condotta da Spanke¹² sulle melodie dei *descorts* francesi si ricava che questo tipo è in assoluto il più utilizzato e rappresenta circa la metà delle frasi complessive.

Sicuramente, dal punto di vista metodologico, si ha un'indicazione chiara: l'unico elemento in grado di fornire un appiglio sicuro di confronto, a livello di identificazione di *contrafacta*, ad esempio, può essere costituito dalla frase, come unità minima indiscutibile di ripetizione metrica e, nella maggior parte dei casi, anche melodica¹³. Fra i *descorts* occitanici forniti di musica prenderemo in esame

¹⁰ Casi analoghi si possono forse riscontrare anche nel *descort* BdT 461,194 (Frank n° 9, iv) e in BdT 461,5 (Frank n° 6, iv: 8 8 7 8, 7 8 8 8).

¹¹ Marshall («The Isostrophic...», p. 144) individua il fenomeno nei *descorts* n° 3, 11, 13, 15, 18, 21 e nel *descort* isostrofico di Aimeric de Peguilhan, *Qui la ve en ditz* (BdT 10,45; Frank 528:1); al n° 15 non abbiamo saputo trovarlo.

¹² Cf. «Sequenz und Lai...», pp. 46-54.

¹³ Ciò non toglie che anche il periodo debba essere preso come metro di valutazione al fine di individuare i vettori delle riprese intertestuali: in un lavoro di prossima pubblicazione sul *descort* romanzo, schedando serialmente i periodi per permetterne la comparazione (le lacune e le imprecisioni della sezione dedicata al *descort* dal Frank, come anche il sistema di catalogazione del

il testo di Augier *Ses alegratge*¹⁴. La struttura musicale è infatti organizzata secondo la responsione simmetrica delle frasi senza iterazioni melodiche al loro interno. La melodia è trådita dal solo ms. W e presenta, soprattutto ai primi due periodi, qualche problema di ricostruzione: W, insieme a M che non è musicato¹⁵, mostra al primo periodo uno schema metrico differente da quello fornito dai restanti otto mss. (C, D, I [che manca del v.15], K, N, R, S, c), come anche dallo schema del secondo periodo che invece negli altri mss. è uguale al primo. Nella seconda frase del primo periodo W e M recano infatti un bisillabo a rima femminile, assente in tutti gli altri mss., simmetrico a quello della prima frase. A ragione l'ultima editrice del componimento crede che la lezione errata sia quella di M-W¹⁶, dovuta al tentativo, da parte del copista di ricostruire la simmetria tra i due componenti della frase. Purtroppo, dicevamo, la musica è trådita dal solo W, che peraltro al secondo periodo manca del secondo pentasillabo femminile della prima frase (v.13). Quindi mentre per il primo periodo si ha una simmetria perfetta tra le due frasi musicali A B C D E; A B C D E', per il secondo evidentemente la mancanza del pentasillabo nella prima frase e l'assenza del bisillabo nella seconda creano una responsione anche musicale asimmetrica, secondo lo schema A B C D; A B C+x D', dove x rappresenta le note al di sopra delle tre sillabe necessariamente soprannumerarie. Noteremo comunque una partizione del tema musicale lungo tutta la frase del testo e la traccia di una originaria simmetria, venuta meno solo a causa delle corruzioni testuali, come confermano tutti i restanti periodi (tranne i tre finali che costituiscono una sorta di *tornada*) in cui è palese il perfetto parallelismo binario delle frasi. Degli indizi relativi al verso lungo troviamo l'enclisi alla rima che riunisce i vv. 14-15, 33-34, 40-41, 76-77 (ma 75-76 sono sicuramente da considerare due emistichi formanti un verso 7': cf. vv. 85 e 92).

Ad ulteriore conferma di quanto si diceva sopra riguardo alla maggior libertà prosodica concessa dai tipi di frasi senza ripetizione interna, si addurrà un caso che dimostra come proprio sulla base del verso lungo sia stata operata, in ambito galego-portoghese, una contraffattura dei primi quattro periodi del *descort* di cui si è appena parlato. Il testo che ne riprende la struttura metrico-musicale è *Quen oj'ouvesse* di D. Lopo Liáns¹⁷ (Tavani 87,16; discordo 1, in

Mölk-Wolfzettel, hanno reso necessario l'approntamento di un nuovo repertorio metrico-musicale dei *descort*) abbiamo individuato un procedimento compositivo consistente nella giustapposizione di periodi provenienti da altri testi dello stesso genere lirico e la conseguente tessitura di una rete di rapporti intergenerici con funzione allusiva. Tra i casi più evidenti cf. il periodo I del n° 2 e del n° 18 (numerazione Frank); l'ultimo del n° 2 e del n° 5 (vi+vii); il v del n° 5 e il iv del n° 19; il i del n° 19, 21, 15; il ii del n° 23 e il i del n° 2.

¹⁴ Il testo tenuto presente è quello di M. Calzolari, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena, 1986, pp.181-187. Il testo musicale è stato ricontrollato direttamente sul ms.

¹⁵ Per l'identificazione di una fonte comune di M e delle aggiunte non oitanizzate in W, cf. S. Asperti, «Flamenca e dintorni...», *Cultura Neolatina*, 45 (1985), pp. 59-103, nota 43.

¹⁶ Cf. M. Calzolari, *Guillem Augier...*, p. 172 e 176.

¹⁷ Il testo di riferimento è quello di M. R. Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Coimbra, 1970², pp. 405-406 (testo n° 270).

B1355 e V963), la cui rubrica fornisce un'indicazione preziosa, in quanto afferma che il componimento è stato composto sulla musica di un *descort*, senza però fornire altre precisazioni¹⁸. Per dimostrare che si tratta di un *contrafactum* di *Ses alegratge* sarà opportuno cominciare dal quarto periodo per risalire poi al terzo e ai primi due che, si è visto, offrono problemi di restituzione.

Il quarto periodo di *Ses alegratge* è schematizzabile metricamente nel seguente modo:

IV a a a b, a a a b
 4' 5' 5' 5 4' 5' 5' 5

Il quarto di *Quen oj'ouvesse* è invece così schematizzato da d'Heur:

IV a a a b, a a a b
 4' 5' 5' 5 5' 6' 5' 5

In effetti la simmetria del periodo IV del testo di Lopo Liáns è compensabile, considerando che le vocali all'inizio del secondo e terzo verso di questa frase sono in sinalefe con le *e* alla fine dei versi precedenti: la formula sillabica, complessivamente di 22 sillabe (o meglio, i versi con rima *a* complessivamente di 16' sillabe), e lo schema rimico sono conformi a quelli della prima frase: lo schema metrico del periodo nella sua interezza è dunque identico al corrispondente di *Ses alegratge*.

Per il terzo periodo di *Quen oj'ouvesse* non discuteremo le letture precedenti al d'Heur, che da questo sono state giustamente rifiutate. Il d'Heur infatti ritiene giusta solo la soppressione di *ben* dopo *eu* al v.22 e propone lo schema¹⁹:

a b a b a b a b
6 4 4 6 4 6 4 6.

Noteremo l'asimmetria tra le frasi *a b* compensabile solo con l'accorpamento dei versi a due a due, che vengono così a formare quattro decasillabi: la misura

Sull'identità e la datazione di Lopo cf. sempre del Lapa, «O trovador D. Lopo Lias. Introdução ao estudo do seu Cancioneiro», *Grial*, 12 (1966), pp. 129–148; in particolare interesserà che Lapa propende per «uma data situada entre o 3º e o último quartel do século XIII» (p.134).

¹⁸ Cf. ediz. p. 405. La somiglianza dei due pezzi non è sfuggita a D. Billy (che però non arriva alla conclusione che si tratti di un *contrafactum*) in «Le descort occitan. Réexamen critique du corpus», *Revue des langues romanes*, 86 (1983), p. 26, nota 46: «la formule rimico-métrique des deux premiers versicles rappelle pour le moins fort étrangement les deux premiers d'un *descort* de Guillem Auger (nº 11), le quatrième, le quatrième également de la même pièce».

¹⁹ Cf. J. M. d'Heur, «Des Descorts Occitans et des Descordos Galicien-Portugais», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84 (1968), pp. 335 e s. (nota 37). Si potrebbe essere ancora più fedeli ai mss: anche senza la soppressione di *Ben* (considerando la possibile sinalefe tra *nunca* ed *el*) la frase sarebbe di venti sillabe complessive.

complessiva e lo schema rimico sono uguali a quelli del terzo periodo di *Ses alegratge* se si considerano interne le rime *a*:

a b a b a b a b
4' 5' 4' 5' 4' 5' 4' 5'

Veniamo quindi al primo e al secondo periodo. Accettando, con d'Heur, la variante *pois* al v.6 di *Quen oj'ouvesse*, metricamente necessaria alla simmetria del testo, si noterà che anche la soppressione della *e* prima di *pois* non è necessaria, in quanto fa sinalefe con *dissesse* del verso precedente.

Mentre al secondo periodo la responsione è perfetta, al primo la prima frase ha un bisillabo femminile in meno. Lapa osserva che sarebbe possibile che il *doado* al v.12 «esteja a mais e seja acrescendo inútil do copista: a sua presença desfigura a regularidade métrica das duas primeiras estrofas»²⁰. Probabilmente per questa ragione il d'Heur lo sopprime, almeno nello schema metrico che fornisce. Ora confrontiamo i dati complessivi delle prime due *coblas* di *Ses alegratge* e di *Quen oj'ouvesse*:

Ses alegratge

Quen oj'ouvesse

I a a a a b;
4' 5' 2' 5' 5'

a a a b
4' 5' 5' 5'
a a a a b
4' 5' 2' 5' 5' M-W

I a a a b, a a a a b
4' 5' 5' 5' 4' 5' 2' 5' 5'

II a a a a b;
4' 5' 2' 5' 5'

a a a b
4' 5' 5' 5'

II a a a a b; a a a a b
4' 5' 2' 5' 5' 4' 5' 2' 5' 5'
a a a b
4' 5' 5' 5' (d'Heur).

La prima parte del primo periodo di *Ses alegratge* (in tutte le versioni) è identica alla seconda di *Quen oj'ouvesse*. La seconda di *Ses alegratge* nella versione degli otto mss. è uguale alla prima di *Quen oj'ouvesse*. L'intero periodo di *Ses alegratge* è uguale nella versione di M-W al secondo di *Quen oj'ouvesse*.

E' comunque singolare che in *Quen oj'ouvesse* come in *Ses alegratge* nella versione di M-W solo una delle due strofe presenti una corrispondenza perfetta dei due membri frastici. Si possono formulare diverse ipotesi:

1) Lopo Liáns ha operato il *contrafactum* sulla base del testo così come lo riportano gli otto mss., solo spostando il bisillabo dal primo al secondo elemento della frase: la somma sillabica (e quindi la melodia) restava identica. In questo caso sarebbe giusta la soppressione di *doado* voluta da d'Heur: il copista avrebbe

²⁰ Cf. Lapa, *Cantigas d'escarnho...*, p. 405, nota al v.12.

agito come il collega che aveva esemplato l'antecedente di M-W, recuperando la simmetria solo per uno dei due periodi.

2) Si può supporre però che a Lopo fosse pervenuto un ms. musicato della famiglia di M-W (o comunque con una peculiarità metrica analoga) e che quindi egli, esemplando il proprio componimento su questa base, abbia: a) invertito le due frasi; b) spostato il bisillabo presente nel primo componente nel secondo. Si noterà che anche in questo caso la somma sillabica dei periodi è identica. Come variante di questa ipotesi si può sostenere che già il codice pervenuto a Lopo Liáns avesse compiuto l'intervento, ovvero che il pezzo di Lopo fosse stato composto sulla base di un testo completamente «simmetrizzato» con quattro frasi *a a a a b e* e che la mancanza del bisillabo al primo elemento del primo periodo sia dovuta ad un errore di copia. Che il testo originario di Augier fosse così composto è da escludere con ogni probabilità (l'ipotesi è suggerita dallo schema che Frank fornisce del *descort*): nessun ms. ha infatti tutt'e quattro le frasi simmetriche, ma è possibile che qualche copista abbia proceduto alla regolarizzazione completa, operando ciò che la fonte di W-M aveva compiuto solo parzialmente.

Tutte le ipotesi sono possibili e non è lecito scartarne alcuna. Al massimo a favore dell'ipotesi «simmetrizzante» si può notare che il testo di Martin Moxa, *Per quant'eu vejo* (Tavani 94,15; discordo 2) e quello di Joan Soares Coelho, *Martin Alvelo* (Tavani 79,35; 31:1) sono costruiti sulle misure seguenti: 4'5'5, 4'5'5; 4'2'5'5, 4'2'5'5. Il bisillabo a rima femminile è presente sia nella terza che nella quarta parte della strofe: a parte l'assenza di un pentasillabo femminile, le misure dei singoli versi e il modo di incatenamento rimico sono stessi di *Ses alegratge* e di *Quen oj'ouvesse*²¹.

In effetti la questione investe più che la forma originaria del testo di Augier la forma conosciuta dai poeti galego-portoghesi. Un problema, se si vuole, di ricezione metrica, che concorre tanto più a confermare che anche l'analisi dei fenomeni metrici va condotta sia sul piano «lachmanniano», tenendo conto degli schemi presumibilmente «originali», sia su quello «bédieriano» con lo studio della

²¹ Cf. d'Heur, «Des Descort...», pp. 327 e ss.. Noteremo in *Per quant'eu vejo* alla prima strofe le rime in *-eza* che rinviano a quelle del secondo periodo di *Ses alegratge* e lasciano dunque propendere per un'imitazione diretta; si veda anche il rimante comune *franqueza* e le rime in *-ia* al vi per. di *Ses alegratge* e all'ultimo di *Per quant'eu vejo*: già L. Stegagno Picchio, in *Martin Moya. Le poesie*, Roma, 1968, p. 185 notava il «gusto del provenzalismo in rima, con una scelta lessicale effettuata in uno speciale settore vocabolare». Per questa ragione è decisamente più probabile che sia stato *Martin Alvelo* a contraffare le misure sillabiche (e dunque la melodia) di *Per quant'eu vejo*, gli stessi tipi rimici utilizzati mostrano nel secondo testo l'aderenza al modello occitanico (aaab,aaab) e nel primo l'adattamento secondo il tipo aaabcccb. D'altro lato *Quen oj'ouvesse* e *Per quant'eu vejo* hanno alcuni tratti comuni: cf. I vv. 27-35 di *Quen* e 57-60 di *Per*. Non si può del resto escludere una pluralità di rapporti reciproci: mi suggerisce Au. Roncaglia che Sordello potrebbe essere stato il tramite per la conoscenza del *descort* in terra portoghese, in quanto questo poeta era in Italia nel periodo in cui il *descort* fu composto, sicuramente fu in contatto con Augier (cf. Calzolari, *op. cit.*, p. 52 e nota 76) e probabilmente raggiunse il Portogallo, visto che proprio Joan Soares Coelho lo nomina in una sua composizione (cf. M. de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, 1975, p. 1456. Su tutta la questione ritorneremo.

situazione dei singoli mss²². Quel che è certo, in ogni caso, è che l'indicazione della rubrica di *Quen oj'ouvesse* risponde a verità: il testo di Lopo è composto sulla melodia di un *descort* e per la precisione di *Ses alegratge* di Augier.

²² E' quanto metodologicamente espresso da R. Antonelli nel *Repertorio metrico...*, pp. xiv e ss. (in particolare p. xix). Una rilettura dei mss. per i *descorts* si impone del resto anche sul piano testuale: numerosi e spesso macroscopici sono infatti i fraintendimenti degli editori.