





# Dai pochi ai molti

Studi in onore di Roberto Antonelli

*a cura di*  
*Paolo Canettieri e Arianna Punzi*

TOMO I

viella

Copyright © 2014 - Viella s.r.l.  
Tutti i diritti riservati  
Prima edizione: febbraio 2014  
ISBN 9788867281367

Il volume è stato realizzato anche con il contributo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma La Sapienza

Redazione  
Anatole Pierre Fuksas, Annalisa Landolfi, Gioia Paradisi, Roberto Rea, Eugenia Rigano, Giovanna Santini



**viella**

*libreria editrice*  
via delle Alpi, 32  
I-00198 ROMA  
tel. 06 84 17 758  
fax 06 85 35 39 60  
[www.viella.it](http://www.viella.it)

# Indice

## TOMO I

PAOLO CANETTIERI, ARIANNA PUNZI	
Premessa	XIX
ALBERTO ABRUZZESE	
Contro l'umanesimo e i suoi dispositivi	1
ANNAMARIA ANNICCHIARICO	
La <i>Biblis</i> di Joan Roís de Corella (introduzione, edizione critica, traduzione)	15
ROSSEND ARQUÉS	
Dante y Octavio Paz: poética moderna y erotismo	37
VALENTINA ATTURO	
<i>Languor carnis</i> . Echi di memoria salomonica nella fisiologia emozionale dei trovatori	49
ANNA MARIA BABBI	
«Je sui la pucele a la rose»: ancora sul <i>Guillaume de Dole</i>	79
SONIA MAURA BARILLARI	
La «coppia d'Arimino» fra il <i>Triumphus cupidinis</i> e il Purgatorio di san Patrizio. (Una ballata per Viola Novella dal codice Magliabechiano VII, 1078)	89
MARIA CARLA BATTELLI	
Il <i>karma</i> e la letteratura: insegnare in India	115
FABRIZIO BEGGIATO, ANTONI ROSSELL	
Ara que·m sui lonhatz d'est mestier brau	133

PIETRO G. BELTRAMI Il Manfredi di Jean de Meun (esercizio di traduzione dal <i>Roman de la Rose</i> )	135
VICENÇ BELTRÁN, ISABELLA TOMASSETTI <i>Refrains ed estribillos</i> : dalla citazione all'imitazione	145
VALENTINA BERARDINI «Praedicatio est manifesta et publica instructio morum et fidei...». How did preachers act on the pulpit?	169
FRANCESCA BERNARDINI NAPOLETANO «Difficoltà di vita» e «ragioni dell'anima». Lettere di Alfonso Gatto a Enrico Falqui	179
FABIO BERTOLO Minima filologica: quattro lettere inedite di Bruno Migliorini a Ettore Li Gotti	195
VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO «... non so che "Gentucca"»: analisi di <i>Purgatorio</i> XXIV, 37	199
SIMONETTA BIANCHINI «Il mio tesoro» ( <i>Paradiso</i> XVII, 121)	205
DOMINIQUE BILLY La Complainte de Geneviève de Brabant ou l'inconstance de la césure	215
PIERO BOITANI Identità europea e canoni letterari	231
CORRADO BOLOGNA Gli «eroi illustri» e il potere "illuminato"	241
MASSIMO BONAFIN Rileggendo <i>Les Vêpres de Tibert</i> (branche 12 del <i>Roman de Renart</i> )	261
LUCIANA BORGHI CEDRINI, WALTER MELIGA La sezione delle tenzoni del canzoniere di Bernart Amoros	273
MERCEDES BREA Esquemas rimáticos y cantigas de refrán	289
MARGARET BROSE Leopardi and the gendering of the sublime. A meditation for Roberto Antonelli, in gratitude for his friendship	299

FURIO BRUGNOLO	
Esercizi di commento al Dante lirico: <i>Ballata, i' vòl che tu ritrovi Amore (Vita nuova, XII [5]) e</i> <i>Tutti li miei penser' parlan d'Amore (Vita nuova, XIII [6])</i>	307
GIUSEPPINA BRUNETTI	
Per un magnifico settenario	331
ROSANNA BRUSEGAN	
Una <i>crux</i> della Passione di Ruggeri Apugliese: «bistartoti»	343
EUGENIO BURGIO	
Achbaluch, «nella provincia del Cataio». (Ramusio, <i>I Viaggi di Messer Marco Polo</i> , II 28, 6-7)	359
ROSALBA CAMPRA	
Costumbre de Primavera	375
PAOLO CANETTIERI	
Politica e gioco alle origini della lirica romanza: il conte di Poitiers, il principe di Blaia e altri cortesi	377
NADIA CANNATA, MADDALENA SIGNORINI	
«Per trionfar o Cesare o poeta»: la corona d'alloro e le insegne del poeta moderno	439
MARIO CAPALDO	
Eine altrussische sagenhafte Erzählung über Attilas Tod	475
MARIA GRAZIA CAPUSSO	
Forme di intrattenimento dialogato: la tenzone fittizia di Lanfranco Cigala ( <i>BdT</i> 282, 4)	491
MARIA CARERI	
Una nuova traccia veneta di Folchetto di Marsiglia e Peire Vidal (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 89)	513
ATTILIO CASTELLUCCI	
La sovrapposizione semantica di <i>morriña</i> e <i>saudade</i>	521
SIMONE CELANI	
<i>A empresa fornecedora de mitos.</i> Un inedito di Fernando Pessoa tra ironia e mitopoiesi	535
MARÍA LUISA CERRÓN PUGA	
¿Espía o traductor? El oficio de Alfonso de Ulloa en Venecia (1552-1570)	543

PAOLO CHERCHI	
Il rito della visita omaggio al maestro	563
CLAUDIA CIERI VIA	
Qualche riflessione sull' <i>ekphrasis</i> nell'arte del tardo Quattrocento: da Leon Battista Alberti ad Alfred Gell	581
FABRIZIO CIGNI	
Il <i>lai</i> tristaniano <i>Folie n'est pas vasselage</i> e i suoi contesti (con edizione del manoscritto braidense)	587
MARIELLA COMBI	
Qualche riflessione antropologica: ri-mappare i sensi e le emozioni	597
ANNA MARIA COMPAGNA	
Il sentimento tradotto: da Ausiàs March a Baltasar de Romani	611
EMMA CONDELLO	
<i>Gentil donsella, l'amourousou visou</i> : un nuovo testo poetico in margine alla scuola poetica siciliana?	627
SILVIA CONTE	
Il principiare del canto. Per una nuova edizione di Marcabru, <i>Al partir del brau tempier</i> ( <i>BdT</i> 293, 3)	637
FABRIZIO COSTANTINI	
Su alcune rubriche del canzoniere Laurenziano: paratesto, struttura, metrica	667
MARCO CURSI, MAURIZIO FIORILLA	
Un ignoto codice trecentesco della <i>Commedia</i> di Dante	687
ALFONSO D'AGOSTINO	
Gli occhi di Lisabetta ( <i>Decameron</i> IV 5)	703
FRANCO D'INTINO	
Raccontare lo <i>Zibaldone</i>	721
SILVIA DE LAUDE	
«Is Cardinal Roncalli still alive?». Sull'edizione italiana di <i>Mimesis</i> di Erich Auerbach	733
GABRIELLA DE MARCO	
I luoghi del fare arte. L'atelier dell'artista tra valorizzazione museografica, pagine di critica d'arte e letteratura	759

TULLIO DE MAURO	
Dieci neosemie e neologismi d'autore	771
SILVIA DE SANTIS	
La <i>similitudo</i> dantesca nelle illustrazioni di William Blake	775
GIOVANNELLA DESIDERI	
La guerra '15-'18 di Cacciaguida (ancora su Fortuna in Dante)	793
ROCCO DISTILO	
Sguardi sul vocabolario trobadorico: lessemi e rime (fra <i>ansa</i> , <i>ensa</i> e <i>ilh</i> , <i>ilha</i> )	809
CARLO DONÀ	
Marie de France, Alfredo e la scrittura dell' <i>Esope</i>	825
LUCIANO FORMISANO	
«Dantis erat»: notula sul <i>Fiore</i> di Marin Sanudo	837
ANATOLE PIERRE FUKSAS	
La <i>cobla tensonada</i> e la “dama del torto” di Peire Rogier	843
MASSIMILIANO GAGGERO	
L' <i>épée brisée</i> dans le <i>Conte du Graal</i> et ses Continuations	855
GAIA GUBBINI	
<i>Amor de lonh</i> : Jaufre Rudel, Agostino e la tradizione monastica	885
SAVERIO GUIDA	
<i>Tremoleta·l Catalas</i> (BdT 305, 16, v. 49) = Pons d'Ortafa?	893
TOMO II	
MARCO INFURNA	
Ideali cavallereschi in Valpadana: il <i>Roman d'Hector et Hercule</i> e l' <i>Entrée d'Espagne</i>	931
ANNALISA LANDOLFI	
La “finta innocenza” di Alberico. Qualche nota sul prologo del <i>Frammento</i> su Alessandro	945
LINO LEONARDI	
Postilla a una postilla inedita (di Gianfranco Contini) su Federico II	967

MONICA LONGOBARDI		
Una <i>traducson</i> per Guiraut Riquier		979
LORENZO MAININI		
<i>Rusticus, civis aut philosophus.</i>		
Epistemi a confronto, modelli intellettuali e una “memoria dantesca” nel <i>de Summo bono</i> di Lorenzo de’ Medici		991
MARIO MANCINI		
«Qu’il fet bon de tout essaier» ( <i>Roman de la rose</i> , v. 21521)		1015
PAOLO MANINCHEDDA		
Amore e politica: una variante del dualismo europeo		1031
LUIGI MARINELLI		
Tra canone e molteplicità: letteratura e minoranze		1041
SABINA MARINETTI		
L’ <i>altra</i> interpretazione di «voce» e «vello»		1057
PAOLO MATTHIAE		
Materia epica preomerica nell’Anatolia hittita. Il Canto della liberazione e la conquista di Ebla		1075
MARIA LUISA MENEGHETTI		
Sordello, perché... Il nodo attanziale di <i>Purgatorio</i> VI (e VII-VIII)		1091
ROBERTO MERCURI		
La morte del poeta		1103
CAMILLA MIGLIO, DOMENICO INGENITO		
Hāfez, Hammer e Goethe. La forma <i>ghazal</i> : <i>Weltliteratur</i> e contemporaneità		1109
LUISA MIGLIO		
Ernesto Monaci, Vincenzo Federici, il Gabinetto di Paleografia e la Collezione manoscritta		1127
LAURA MINERVINI		
Gli altri Siciliani: il poema sul Sacrificio di Isacco in caratteri ebraici		1139
MIRA MOCAN		
Un cuore così illuminato. Etica e armonia del canto nella poesia dei trovatori (Bernart de Ventadorn, Marcabru, Raimbaut d’Aurenga)		1155
SONIA NETTO SALOMÃO		
Carlos Drummond de Andrade: a <i>Máquina do Mundo</i> em palimpsesto		1177

ROBERTO NICOLAI	
Letteratura, generi letterari e canoni: alcune riflessioni	1197
TERESA NOCITA	
<i>Loci critici</i> della tradizione decameroniana	1205
SANDRO ORLANDO	
Un sonetto del Trecento su Bonifacio VIII	1211
MARIO PAGANO	
Un singolare testimone del <i>Testament</i> di Jean de Meun: ms. Paris, B.N., fr. 12483	1221
GIOIA PARADISI	
Materiali per una ricerca su Petrarca e le emozioni (« <i>spes seu cupiditas</i> », « <i>gaudium</i> », « <i>metus</i> » e « <i>dolor</i> »)	1239
NICOLÒ PASERO	
L'amor cortese: modello, metafora, progetto	1263
RIENZO PELLEGRINI	
Pasolini traduttore di Georg Trakl	1271
SILVANO PELOSO	
Letteratura, filologia e complessità: il caso del Brasile	1289
GIANFELICE PERON	
Realtà zoologica e tradizione letteraria: il “gatto padule”	1299
VANDA PERRETTA	
Nostalgia di buone maniere	1315
MARCO PICCAT	
La novella dei tre pappagalli	1325
ANTONIO PIOLETTI	
Cercando quale Europa. Appunti per un canone euromediterraneo	1335
MAURO PONZI	
Goethe e gli “oggetti significativi” del cambiamento epocale	1347
NORBERT VON PRELLWITZ	
Quando il canone dipende dai centimetri	1365
CARLO PULSONI, ANTONIO CIARALLI	
Tra Italia e Spagna: il Petrarca postillato Esp. 38-8° della Biblioteca de Catalunya di Barcellona (primi appunti)	1371

ARIANNA PUNZI		
Quando il personaggio esce dal libro: il caso di Galeotto signore delle isole lontane		1395
GIOVANNI RAGONE		
L'occhio e il simulatore		1423
ROBERTO REA		
«Di paura il cor compunto»: teologia della Paura nel prologo dell' <i>Inferno</i>		1433
EUGENIA RIGANO		
Tra arte e scienza, la bellezza si fa meraviglia		1447
BARBARA RONCHETTI		
Arte, scienza e tecnica fra immaginazione e realtà. Alcune riflessioni attraverso le pagine di Velimir Chlebnikov		1467
LUCIANO ROSSI		
<i>Les Contes de Bretagne</i> entre vanité (charmante) et éternité (précaire)		1491
GIOVANNA SANTINI		
«Or chanterai en plorant». Il pianto di Jehan de Neuville per la morte dell'amata (Linker 145, 6)		1521
MARIA SERENA SAPEGNO		
«L'Italia dee cercar se stessa». La <i>Storia</i> di De Sanctis tra essere e dover essere		1555
ELISABETTA SARMATI		
<i>Metanovela, microficciones</i> e racconti interpolati in <i>El desorden de tu nombre</i> di Juan José Millás		1563
ANNA MARIA SCAIOLA		
La passione triste della vergine. <i>Atala</i> di Chateaubriand		1575
EMMA SCOLES		
«que al que mil extremos tiene / lo extremado le conviene»: il codice cortese fra virtuosismo stilistico e rovesciamento parodico in un <i>Juego de mandar</i> cinquecentesco		1587
LUIGI SEVERI		
La resistenza della poesia: costanti petrarchesche e dantesche in Zanzotto		1597

EMANUELA SGAMBATI	
<i>L' Ars poetica</i> di Feofan Prokopovič fra teoria e prassi	1619
MARGHERITA SPAMPINATO BERETTA	
La violenza verbale nel tardo Medioevo italiano: analisi di <i>corpora</i> documentari	1629
GIORGIO STABILE	
<i>Favourite Poet.</i> Alma-Tadema e una promessa in codice per Roberto Antonelli	1647
JUSTIN STEINBERG	
Dante e le leggi dell' infamia	1651
CARLA SUBRIZI	
«Cercando l' Europa» nel 1945: dolore e follia nei disegni di Antonin Artaud	1661
GIUSEPPE TAVANI	
Codici, testi, edizioni	1673
STEFANO TORTORELLA	
Archi di Costantino a Roma	1703
LUISA VALMARIN	
Una possibile lettura di <i>Năpasta</i>	1721
GISÈLE VANHESE	
Imaginaire du voyage baudelairien et mallarméen dans <i>Asfințit marin</i> et <i>Ulise</i> de Lucian Blaga	1733
ALBERTO VARVARO	
Considerazioni sulla storia della Filologia Romanza in Italia	1747
SERGIO VATTERONI	
«Il mistero del nome». Sull' essenza della poesia nel giovane Pasolini	1751
RICCARDO VIEL	
La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d' Alvernia: liriche d' <i>oc</i> e d' <i>oïl</i> a contatto	1761
CLAUDIA VILLA	
Un oracolo e una ragazza: Dante fra Moroello e la gozzuta alpigna	1787

MAURIZIO VIRDIS

Un Medioevo trasposto: il *Perceval* di Eric Rohmer.  
Dalla scrittura letteraria alla rappresentazione cinematografica 1799

HAYDEN WHITE

History and Literature 1811

CLAUDIO ZAMBIANCHI

Marionette o dei: qualche riflessione su un saggio di Kleist 1817

CARMELO ZILLI

Su un “errore d’autore” nel Poemetto di Lelio Manfredi 1829

Bibliografia degli scritti di Roberto Antonelli 1835

VICENÇ BELTRÁN, ISABELLA TOMASSETTI

## *Refrains ed estribillos: dalla citazione all'imitazione\**

(...) a este amigo quando lo fallaremos con grande cuidado lo avemos de guardar et amar, ca el amigo verdadero pocas vezes se falla.

Alonso Fernández de Madrigal, *Libro de amor e amicitia*

1.1. Il dibattito sulle origini della lirica romanza e sull'esistenza di una poesia pretrovatoresca in lingua volgare ha animato la comunità scientifica sin dalla fine del secolo XIX ma soltanto dopo il 1948, anno in cui il semitista Samuel Stern rese pubblico il ritrovamento delle prime *kharagiat*, si è delineato progressivamente il quadro dei rapporti, delle affinità e delle divergenze fra i diversi ambiti linguistico-letterari del dominio romanzo. Senza entrare ora nel merito della discussione sulle origini, che, come è noto, ha dato luogo a teorie e orientamenti spesso profondamente distanti fra loro, concentreremo la nostra attenzione su uno degli elementi caratteristici e strutturanti della primitiva poesia romanza, ovvero il ricorso frequente alla tessitura intertestuale, spesso ordita con un impiego esplicito ed esibito della citazione. La tecnica della farcitura lirica, infatti, rappresenta un espediente stilistico e formale ampiamente diffuso in tutta la Romania, dalle *chansons avec des refrains* alla *cantio cum auctoritate* di ambito galloromanzo, sino alle *cantigas de amigo* e alle pastorelle galego-portoghese.<sup>1</sup> In ambito iberico tale tecnica compositiva, inaugurata proprio dalla *muwaššaha* araba ed ebraica, godrà di una notevole fortuna fino al tardo Medioevo, quando poeti come Macías, Alfonso Álvarez de Villasandino o Íñigo López

\*Il presente contributo è frutto di una stretta collaborazione fra gli autori: all'interno di questa concezione unitaria, sono da attribuire a Vicenç Beltran i paragrafi 1.1 e 1.2 e a Isabella Tomassetti i paragrafi 2.1-2.3. Il lavoro si inquadra nell'ambito di due progetti di ricerca spagnoli contrassegnati dalle seguenti sigle: 2009SGR1487 e FFI 2010-17744; si iscrive inoltre nel progetto FIRB – Futuro in ricerca 2010 (RBF10102K 004): “Repertorio ipertestuale della tradizione lirica romanza delle Origini (TraLiRo)” (Coordinatore: dott. A. Decaria).

1. Cfr. a questo proposito gli studi sulla pastorella di Airas Nunes: G. Tavani, *I versi provenzali attribuiti a Airas Nunes*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione romanza», 4 (1962), pp. 141-153; X.X. Ron Fernández, *Citar es crear. El arte de la cita en Airas Nunes*, in *La literatura en la época de Sancho IV*, Actas del Congreso Internacional *La literatura en la época de Sancho IV* (Alcalá de Henares, 21-24 febbraio 1994), Alcalá de Henares 1996, pp. 487-500.

de Mendoza, fra gli altri, la resero elemento strutturante di un vero e proprio sottogenere lirico.<sup>2</sup>

In questa sede prescindere dunque dallo spinoso dibattito sulle origini per concentrarci invece su alcuni fenomeni di imitazione poetica che riguardano testi contrassegnati dalla pratica citazionale. Per circoscrivere ulteriormente il nostro campo d'indagine abbiamo scelto di muoverci all'interno di due specifici settori della tradizione romanza: la lirica oitanica e la poesia castigliana tardomedievale.<sup>3</sup>

L'identificazione dei nuclei lirici minimi e l'analisi della loro natura e funzione sono stati da sempre al centro degli studi sulla poesia francese e castigliana, sebbene le differenze fra le due tradizioni siano notevoli: in primo luogo, per la diversa cronologia dei testi (i *refrains* francesi appartengono ai secoli XII-XIV e gli *estribillos* castigliani sono trasmessi nei secoli XV-XVII); in secondo luogo, per la distanza che separa gran parte delle forme poetiche che li hanno usati (solo il tipo metrico del *virelai-villancico* può considerarsi comune a entrambe);<sup>4</sup> in terzo luogo, per la diversità degli orientamenti metodologici (l'individualismo in Francia, il neotradizionalismo in Spagna) che hanno guidato gli studi relativi a questa tipologia testuale. Per il grande maestro Alfred Jeanroy, era cruciale identificare la natura dei *refrains*, ovvero se si trattasse di frammenti di poesia creati *ex novo* o ritornelli antichi divenuti tradizionali. Lo studioso francese, che

2. Il corpus di testi che risponde a questa tipologia formale non è mai stato analizzato nel suo insieme né è stato oggetto di edizioni o allestimenti antologici. Tra gli studi che prendono in esame il sottogenere si segnalano: A. Martinengo, *Un aspetto del tradizionalismo ispanico. La canzone a citazioni attraverso il tempo*, in «Studi mediolatini e volgari», XI (1963), pp. 161-177; G. Caravaggi, *La canzone con «refranes» di Francisco Bocanegra e un fenomeno romanzo d'intertestualità poetica*, in *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, a c. di G. Giorgi, A. Principato, E. Bianciardi, Schena 1983, pp. 101-125. Più recentemente, Isabella Tomassetti ha dedicato diversi studi storico-filologici a questa tipologia di testi, fra i quali segnaliamo: *Tra intertestualità e interpretazione: i «decires» a citazioni del Cancioneiro Geral di Garcia de Resende*, in «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», I (1998), pp. 63-100; Ead., *Sobre la tradición ibérica de los decires con citas: apuntes para un estudio tipológico*, in *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, 22-26 settembre 1999), 2 voll., Santander 2000, II, pp. 1707-1724; Ead., «*Con doloroso cuidado / cantaré este cantar*»: componimenti a citazioni della lirica iberica tardomedievale, in *La citazione*, Atti del XXXI Convegno interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003), Padova 2009, pp. 261-275; Ead., *Parole condivise: un episodio di imitazione poetica fra le corti iberiche quattrocentesche*, in «*Pueden alzarse las gentiles palabras*». Per Emma Scoles, a c. di I. Ravasini, I. Tomassetti, Roma 2012, pp. 379-402. Si veda infine V. Beltrán, *Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura*, in *Actas del IV Congreso Internacional de la SEMYR* (Barcelona, 5-7 settembre 2012), in corso di stampa.

3. È noto che l'uso di ritornelli fu marginale fra i trovatori occitanici: I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris 1966, registra solo 74 componimenti con ritornello (vol. I, pp. XXXVII-XXXVIII, §78 e vol. II, p. 58). Per quel che concerne l'ambito galego-portoghese, nonostante la elevata frequenza dei ritornelli, la bibliografia critica è piuttosto scarsa. Si segnala soltanto uno studio specifico a c. di Á. Correia, *O 'refran' nos cancioneiros galego-portugueses*, Lisboa 1992; la stessa autrice ha pubblicato inoltre due lavori sul tema: Ead., *Do refrão de Meendinho à escrita dos refrães nos cancioneiros*, in *Congresso o mar das cantigas*, Santiago de Compostela 1998, pp. 267-290 e *Refrães sem autonomia rimática na lírica galego-portuguesa: um contra-modelo*, in *Modelo. Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da AHLM*, a c. di A.S. Laranjinha, J.C. Ribeiro Miranda, Porto 2005, pp. 69-80. In ogni modo, non sembra che questa scuola offra la complessità delle altre due che abbiamo scelto come terreno di indagine.

4. Cfr. a questo proposito P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico: le problème de origines arabes*, Paris 1954.

propendeva per l'origine colta dei ritornelli,<sup>5</sup> aveva identificato due tipologie di riuso dei *refrains*, quella contrassegnata dalla ripetizione sistematica di un medesimo testo, dove: «un ou plusieurs mots répétés après chaque couplet d'une pièce lyrique, dont la pensée s'y trouve ordinairement exprimée en raccourci» e quella in cui brani lirici differenti venivano intercalati fra una strofa e l'altra di un medesimo componimento: «dans ce dernier cas, ce ne sont pas les mêmes qui son répétés après chacun des couplets, dont ils son souvent tout à fait indépendants par le sens».<sup>6</sup> In generale, la scuola francese ha considerato che i *refrains* potevano essere ripresi dalla tradizione o creati dal poeta; si è sfiorata appena, tuttavia, la questione del rapporto fra le diverse composizioni che citano lo stesso *refrain*. Nico H.J. van den Boogaard dovette porsi il problema poiché rilevò l'utilità che la sua edizione poteva apportare allo studio del «réseau compliqué et embrouillé existant entre les textes où ces refrains son insérés»;<sup>7</sup> tuttavia, nell'unico studio che è stato dedicato a questo aspetto, si giunge alla conclusione che «le refrain cité ne renvoie pas nécessairement à un ensemble plus vaste, distinct et déterminé. Il rappelle sans doute cet ensemble virtuel, la tradition ou le système, le genre refrain, mas non les actualisations particulières que son les chansons».<sup>8</sup>

Diverso è stato invece l'approccio del fondatore della scuola filologica spagnola. Ramón Menéndez Pidal aveva intuito infatti l'importanza dell'insieme *estribillo-glosa*, sebbene le sue riflessioni fossero finalizzate piuttosto a corroborare la tesi tradizionalista:

Debemos sentir que el estudio de las canciones tradicionales ha de ir necesariamente unido al de las glosas de que eran objeto. El zéjel y el villancico son inseparables, como inseparables son el cantar de amigo y la forma paralelística en que suele desarrollarse. Inseparables aparecen en los más remotos orígenes a que podemos ascender.<sup>9</sup>

Tuttavia, pur attraverso un percorso differente, la scuola spagnola (molto più attenta al problema delle origini popolari e alla trasmissione orale e musicale) ha assunto un orientamento simile al francese. L'attenzione si è concentrata quindi maggiormente sugli *estribillos* di stile popolare o tradizionale, trascurando quasi sempre la lirica cortese; i testi glossatori hanno destato interesse solo quando erano composti in uno stile popolare, mentre sono stati completamente trascurati quelli di tipo cortese. La prima antologia data alle stampe, allestita da Julio Cejador,<sup>10</sup> includeva tanto gli *estribillos* quanto le *glosas*,<sup>11</sup> di qualsiasi tipo esse fossero, ma questa soluzione generò ben

5. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris 1889, che citiamo dalla quarta edizione (Paris 1969); si vedano in particolare le pp. 102-126.

6. *Ibid.*, p. 102.

7. Cfr. A. Jeanroy, *Rondeaux et refrains. Du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup>*, Paris 1969, p. 16.

8. Cfr. E. Doss-Quinby, *Les Refrains chez les trouvères du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup>*, New York 1984, p. 242.

9. Cfr. R. Menéndez Pidal, *Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar*, in «Boletín de la Real Academia Española», 31 (1951), pp. 187-270, che citiamo dalla ristampa *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid 1956, pp. 61-153; si veda in particolare la p. 131.

10. Cfr. *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, Madrid 1921-1930, 9 voll., rist. Madrid 1987.

11. Per fugare qualsiasi rischio di ambiguità, vale la pena di precisare cosa si intende per *glosa*: nel tardo Quattrocento, infatti, la *glosa* si afferma come genere lirico autonomo e comprende componimenti caratterizzati dalla amplificazione e citazione puntuale di un testo preesistente e generalmente allotrio. A questo proposito si veda l'importante studio di E. Scoles e I. Ravasini, *Intertestualità e interpretazione*

presto problemi teorici e pratici. Nel commentare la comparsa e il significato filologico delle *kharaġiat*, Dámaso Alonso enfatizzava il fatto che l'*estribillo* (che lo studioso designava *villancico* inaugurando in qualche modo una identità semasiologica che si è protratta per molto tempo) era la sostanza lirica del componimento:

El núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico. En él está la esencia lírica intensificada: él es la materia preciosa (...) La glosa es el metal del engaste. El villancico es la piedra preciosa, que por su concentradísima brevedad necesita ser engastada (...) El centro de interés de la investigación sobre lírica española ha de ser el villancico.<sup>12</sup>

Forse proprio per questo nell'antologia che Dámaso Alonso pubblicò in collaborazione con José Manuel Blecua<sup>13</sup> le *glosas* non tradizionali diminuirono considerevolmente, per poi scomparire nelle antologie successive. Sulle caratteristiche e sui limiti di un repertorio di *estribillos* castigliani appare quanto mai condivisibile il punto di vista di Margit Frenk:

Una antología que recoja *todos* los cantarillos con sus glosas, con los poemas, a veces muy largos, que los intercalan, con – ¿por qué no? – las obras teatrales en que se cantan, etc., o sea, *con todos sus contextos*, es inconcebible, por irrealizable.<sup>14</sup>

Tuttavia, questa amputazione ha fatto sì che gli studiosi ignorassero completamente le *glosas* non tradizionali. Non solo: è stata spesso trascurata la questione, già rilevata da Menéndez Pidal, del rapporto fra gli *estribillos* e le loro *glosas* e non si sono indagati sufficientemente i rapporti che i diversi sviluppi strofici di uno stesso *estribillo* potevano avere fra loro, al di là del recupero di un medesimo brano lirico e della sua antologizzazione.

L'approccio e gli obiettivi del nostro lavoro sono dunque distinti rispetto a quelli delle scuole individualista e neotradizionalista. Come si è detto, non ci interessano tanto i problemi relativi all'origine dei *refrains-estribillos* o al loro vincolo con la tradizione popolare o cortese, quanto piuttosto i rapporti fra i diversi testi che

*nel genere lirico della glosa*, in *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, a c. di A. Menéndez Collera, V. Roncero López, Cuenca 1996, pp. 615-631. Nel presente contributo usiamo invece più genericamente il termine *glosa* per indicare la strofa o le strofe che sviluppano un *estribillo* amplificando il tema che questo veicola e riprendendo rime, sintagmi e versi interi dello stesso. Si tratta in realtà di uno schema compositivo che interessa generi a forma fissa come la *canción* e il *villancico*.

12. D. Alonso, *Cancioncillas de amigo mozárabes*, in «Revista de Filología Española», 33 (1949), pp. 297-349, poi rifuso in Id., *Primavera temprana de la lírica europea*, Madrid 1961, pp. 19-82 e di nuovo in D. Alonso, *Obras completas*, II, *Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte: desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI*, Madrid 1973, pp. 33-86; si vedano in particolare le pp. 70-71. Nella nostra esposizione useremo il termine *villancico* esclusivamente per riferirci al genere lirico così denominato: cfr. I. Tomassetti, «Mil cosas tiene el amor». *El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel 2008.

13. D. Alonso, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid 1964.

14. Cfr. M. Frenk, rec. a *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, ed. P.M. Piñero Martínez, Sevilla 1998, in «Revista de Literaturas populares», I (2001), pp. 199-206, in part. p. 203. È doveroso citare qui l'imponente compilazione di *estribillos* tradizionali allestita da M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid 1987, con un *Suplemento* del 1992, successivamente rieditata nel *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, a c. di M. Frenk, México 2003.

incorporano un medesimo inserto lirico e il modo in cui questi dialogano con la tradizione: il ritornello è davvero l'unico vincolo che li unisce o bisogna pensare a un qualche tipo di rapporto testo a testo, *glosa* a *glosa*?

La teoria letteraria attuale e le nostre conoscenze sulla cultura medievale permettono di approfondire e diversificare la prospettiva di analisi. Ai nostri giorni è indubbio che dovremmo avvalerci in qualche modo degli studi relativi al commento medievale, poco usati in questo ambito; ogni composizione poetica fondata sulla citazione di nuclei lirici preesistenti non è altro che la manifestazione specifica nell'ambito della poesia lirica di un metodo di lavoro intellettuale che nel Medioevo fu applicato a tutte le *auctoritates*,<sup>15</sup> letterarie o meno, bibliche,<sup>16</sup> giuridiche,<sup>17</sup> classiche<sup>18</sup> o volgari.<sup>19</sup> La scuola poetica spagnola mostra con tutta evidenza il proprio

15. Cfr. A.M. Minnis e A.B. Scott, *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-c. 1375. The Commentary-Tradition*, Oxford 1991 e, successivamente, gli studi riuniti in *Testo e paratesto: la presentazione del testo fra Medioevo e Rinascimento*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001), a c. di F. Brugnolo, Roma 2003.

16. La bibliografia è oggi impressionante: si vedano almeno H. de Lubac, *Éxegèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris 1959-1964, B. Smalley, *Les Commentaires Bibliques de l'Époque romane: Glose Ordinaire et Gloses Périimées*, in Ead., *Studies in Medieval Thought and Learning from Abelard to Wyclif*, London 1981, pp. 17-26 e R. Guglielmetti, *La tradizione manoscritta dai commenti latini al Cantico dei cantici (origini-XII secolo). Repertorio dei codici contenenti testi inediti o editi solo nella Patrologia Latina*, Firenze 2006.

17. F.J. Andrés Santos, *Literatura jurídica latina en la España Bajomedieval. Estado de la cuestión y perspectivas*, in «Iacobus. Revista de Estudios Jacobeos y Medievales», 15-16 (2003), pp. 333-351. Si vedano inoltre F. Calasso, *Medio Evo del Diritto*, Milano 1954; P. Weimar, *Die legistische Literatur und die Methode des Rechtsunterrichts der Glossatorenzeit*, in «Ius commune», 2 (1969), pp. 43-83; Id., *Die legistische Literatur der Glossatorenzeit, in Handbuch der Quellen und Literatur der neueren europäischen Privatrechtsgeschichte. I. Mittelalter (1000-1500)*, a c. di H. Coing, München 1973, pp. 129-260; N. Horn, *Die juristische Literatur der Kommentatorenzeit*, in «Ius commune», 2 (1969), pp. 84-129; Id., *Die legistische Literatur der Kommentatoren und der Ausbreitung des gelehrten Rechts*, in *Handbuch der Quellen* cit., pp. 261-364; E. Cortese, *Il diritto nella storia medievale*, 2 voll., Roma 1995.

18. Negli ultimi decenni è stata oggetto di notevole attenzione l'attività glossatoria di Nichola Trevet; citerò soltanto *Comento alle Troades di Seneca*, a c. di M. Palma, Roma 1977; *Comentario a las Bucólicas de Virgilio*, studio ed edizione critica a c. di A.A. Nascimento, J.M. Díaz de Bustamante, Santiago de Compostela 1984. Tali glosse furono oggetto di traduzione insieme alle opere originali: P. Saquero Suárez-Somonte, T. González Rolán, *Las glosas de Nicolás de Trevet sobre los trabajos de Hércules vertidas al castellano: el códice 10220 de la BN de Madrid y Enrique de Villena*, in «Epos», 6 (1990), pp. 177-197; *La versión castellana medieval de los Comentarios a Boecio de Nicolás de Trevet*, a c. di M. Pérez Rosado, Madrid 1992; L.A. Sèneca, *Tragèdies. Traducció catalana medieval amb comentarís del segle XIV de Nicolau Trevet*, edizione critica a c. di T. Martínez Romero, Barcelona 1995.

19. In ambito romanzo, il caso più significativo è il *Convivio* dantesco; l'attività esegetica è stata oggetto di notevole attenzione in ambito occitanico: E.R. Wilson, *Old Provençal Vidas as Literary Commentary*, in «Romance Philology», 33 (1979-80), pp. 510-518; M.G. Capusso, *L'Expositio di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson Celeis cui am de cor e de saber*, in «Studi Mediolatini Volgari», 30 (1984), pp. 117-166 e 31 (1985), pp. 5-189; S. Guida, *Il minirepertorio provenzale tradito dal ms. H (Vat. Lat. 3207)*, in *Primi approcci a Uc de Saint Circ*, Soveria Manelli-Messina 1996, pp. 171-214. Conviene ricordare però anche studi anteriori come quello di O. Bird, *The Canzone d'Amore of Cavalcanti According to the Commentary of Dino del Garbo*, in «Mediaeval Studies», 1 e 2 (1941), rispettivamente pp. 117-45 e 150-203. Anche nell'ambito della letteratura castigliana questo

debito con questa tradizione proprio nella fioritura di generi lirici caratterizzati dalla tendenza all'*amplificatio* e all'esegesi testuale.<sup>20</sup> D'altra parte, l'intertestualità è stata oggetto negli ultimi decenni di una intensa elaborazione teorica,<sup>21</sup> ma ben prima che venisse coniata questa etichetta terminologica gli studi trobadorici avevano già concepito e sperimentato teorie e tecniche di analisi delle interrelazioni testuali. Sin dalla metà del secolo scorso, infatti, hanno avuto grande diffusione gli studi sul riuso delle forme strofiche canonizzate dai trovatori provenzali,<sup>22</sup> poi applicati anche ai contatti poetici tra le diverse scuole;<sup>23</sup> oggi, senza abbandonare questi punti di vista, si dà maggiore rilievo al prestito di stilemi e termini tecnici così come al rapporto dinamico che le imitazioni poetiche instaurano con i loro modelli.<sup>24</sup>

1.2. Lo studio della circolazione e riuso dei *refrains* può essere condotto con una certa facilità nell'ambito dei *trouvères*; la loro identificazione e localizzazione, infatti, grazie a repertori ed edizioni di riferimento,<sup>25</sup> risulta relativamente semplice; tuttavia, la difficile reperibilità delle edizioni, spesso vecchie e non esenti da limiti, rende spesso complicati i controlli. Per tutte queste ragioni, e soprattutto per la frammentarietà della tradizione, siamo coscienti del fatto che non è agevole giungere a

tema è stato oggetto di diversi studi, fra i quali si segnalano almeno: D.C. Carr, *A Fifteenth-Century Castilian Translation and Commentary of a Petrarchan Sonnet: Biblioteca Nacional, MS. 10186 fol. 196r-199r*, in «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», 5 (1981), pp. 25-44; T. Jiménez Calvente, *Los comentarios a las Trescientas de Juan de Mena*, in «Revista de Filología Española», 82, 1-2 (2002), pp. 21-44; M.E. Lage Cotos, *Segundo el Taciturno y Celestina comentada (Madrid, BN ms. 17631)*, in *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, a c. di A. López Castro, L. Cuesta Torre, León 2007, II, pp. 743-754.

20. Questo aspetto è stato giustamente sottolineato da E. Scoles e I. Ravasini, *Intertestualità e interpretazione* cit., p. 631.

21. La scuola strutturalista francese ha elaborato una serie molto dettagliata di studi metodologici che partono da J. Kristeva, *Σεμειολογική, Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1976, e si consolidano successivamente attraverso pubblicazioni di grande rilievo come *Intertextualité*, numero monografico di «Poétique», 27 (1976); si segnalano inoltre le monografie di A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris 1979, e M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington 1978. In ambito ispanico merita speciale menzione G. Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid 1984. Tuttavia, l'applicazione di questi lavori al tema che ci interessa risulta alquanto difficile poiché si basano sulla pratica letteraria delle avanguardie (in particolare J.L. Borges) e sulla citazione diretta o indiretta o sugli echi letterari della tradizione testuale, formalmente e ideologicamente molto lontani dai problemi della lirica medievale.

22. F.W. Maus, *Peire Cardenals Strophenbau in seinem Verhältniss zu dem anderer Trobadors*, Marburg 1884, che non ebbe allora l'eco che meritava, pur essendo improntato su un metodo di lavoro coerente e innovativo. Cfr. anche F.M. Chambers, *Imitation of Form in the Old Provençal Lyric*, in «Romance Philology», 6 (1953), pp. 104-120.

23. I. Frank, *Trouvères et Minnesinger. Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au XIIIe siècle*, Saarlander 1952; A. Roncaglia, *Carestia*, in «Cultura neolatina», 18 (1958), pp. 121-137.

24. Cfr. P. Canettieri, C. Pulsoni, *Para un estudio histórico-geográfico e tipológico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trovadorescos e troveirescos*, in «Anuario de Estudios Literarios Románicos», s.n. 1994, pp. 11-50; D. Billy, P. Canettieri, A. Rossell, C. Pulsoni, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma 2003.

25. Trascuando tentativi precedenti, specialmente quello molto completo di F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII dem XIII und dem ersten Drittel des XIV Jahrhunderts mit den Überlieferten Melodien*, 2 voll., Dresden 1921-1927, il migliore repertorio è quello allestito da Van den Boogaard, *Rondeaux et refrains* cit.

conclusioni definitive. Pertanto, questo studio si propone soltanto di richiamare l'attenzione degli studiosi sul problema e di sperimentare nuovi metodi di ricerca. Non sarà superfluo, dunque, proporre lo studio di alcuni casi di ripetizione degli stessi *refrains* in componimenti diversi, alla ricerca di più complessi intrecci intertestuali.

Partiremo a tale scopo da una canzone religiosa di Gautier de Coinci, *Ja pour yver, pour noif ne pour gelee*, contenuta nei suoi *Miracles de Nostre Dame*.<sup>26</sup> Il testo si iscrive nel genere della *chanson avec des refrains*:<sup>27</sup> sebbene il suo tratto caratteristico sia la citazione di un ritornello diverso in ogni strofa,<sup>28</sup> il componimento (una delle uniche due canzoni a citazioni di tema religioso) presenta la peculiarità di incorporare solo cinque ritornelli differenti nelle sue sette strofe, poiché le prime quattro, che sono *coblas doblas*, ripetono a due a due il medesimo *refrain*; il resto della *chanson*, composto in *rims singulars*, cambia il ritornello ad ogni strofa.<sup>29</sup> Il testo presenta un'altra peculiarità che in questa sede ci interessa particolarmente: quella di inserire *refrains* molto frequenti.<sup>30</sup>

Questi stessi ritornelli sono citati in altri componimenti che sembrano a prima vista indipendenti fra loro. Tuttavia, ce n'è uno che ci interessa in modo particolare, proprio perché sfugge a questo principio: si tratta della pastorella *Entre Godefroi et Robin* attribuita a un *trouvère* del quale sono pervenuti soltanto quattro testi: Ernoul Caupain.<sup>31</sup> A differenza della *chanson* religiosa, la *pastourelle* è piuttosto incline all'uso di ritornelli multipli: secondo E. Doss-Quinby,<sup>32</sup> quelle di questo tipo sono un totale di 33, ovvero il 17,6% del genere;<sup>33</sup> con una certa frequenza i ritornelli si moltiplicano e incatenano persino in seno alle strofe fino a formare veri e propri *collages*.<sup>34</sup> Sebbene una pastorella in stile basso, di ambientazione rustica e anticortese, appaia quanto mai lontana dalla canzone religiosa di Gautier de Coinci, le affinità

26. Cfr. G. de Coinci, *Les miracles de Nostre Dame*, a c. di F. Koenig, Genève 1955-1970, III, pp. 297-299. I passi citati sono tratti da questa edizione.

27. Cfr. U. Mölk, F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972, pp. 21-22 (§§ 34 e 35), schede 54 e 55.

28. Si veda la descrizione di questo genere in Doss-Quinby, *Les Refrains* cit., pp. 96-111.

29. Cfr. lo schema strofico 699 del repertorio di Mölk e Wolfzettel.

30. Uno di questi fu studiato nel dettaglio da Doss-Quinby poiché era il più citato del corpus: cfr. Doss-Quinby, *Les Refrains* cit., pp. 194-202.

31. Cfr. K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourelles*, Leipzig 1870, ristampa facsimile, Genève 1973, pp. 175-177 (tutti i passi citati sono tratti da questa edizione); precedentemente in A. Scheller, *Trouvères belges*, 2 voll., Louvain 1876-1879, riproduzione facsimile Genève 1977, II, pp. 106-120 (si vedano in particolare le pp. 111-115, n. 4). Per la grafia del nome e l'inventario dei componimenti di questo troviero seguo R.W. Linker, *A bibliography of Old French Lyrics*, Valencia 1979, n. 58; la quinta composizione che gli attribuisce Sheller viene ascritta oggi al maggiore utilizzatore di ritornelli, Baude de la Quarriere (Linker, *A bibliography* cit., n. 18).

32. Cfr. Doss-Quinby, *Les Refrains* cit., p. 109.

33. Per un inventario delle *pastourelles avec des refrains* e per una rassegna della bibliografia antica su queste varietà di canzoni a citazioni, cfr. J.-C. Rivière, *Pastourelles. Introduction à l'étude formelle des pastourelles anonymes françaises des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Textes du chansonnier d'Oxford*, Genève 1974, I, pp. 63-68.

34. Sebbene non sia una *pastourelle*, il testo più noto costruito su ritornelli è *Main se leva la bien faite Aelis*, pubblicato in *La chanson de la Bele Aelis par le trouvère Baude de la Quarrière*, studio metrico a c. di R. Meyer, studio interpretativo a c. di J. Bédier, studio musicale a c. di P. Aubry, Paris 1904; si veda anche Bartsch, *Altfranzösische romanzen und pastourelles* cit., pp. 91-92.

sono evidenti; la lunghezza del verso nei due testi ci impedisce purtroppo di disporli in parallelo. Si procederà pertanto alla selezione dei passi pertinenti.

Le prime due strofe di Gautier de Coinci terminano con il ritornello che apre la sequenza di *refrains* inseriti da Ernoul Caupain alla fine della seconda strofa:

Gautier de Coinci (I, II)

Vous ne sentez mie  
les dous maus d'amer  
aussi com je fas

Ernoul Caupain (II)

vos ne sentes mie les maus  
ausi com je fas;  
vos chantes et je muir d'amer:  
ne vos est gaires de ma mort?  
Ahi, mors, mors, mors,  
por quoi m'ochies a tort?

Trascurando ora la diversa distribuzione dei versi, l'identità della prima parte («vos ne sentes mie les maus / ausi com je fas») è indubbia: corrisponde al *refrain* n° 1865,<sup>35</sup> documentato per la prima volta in un *rondeau* di *Guillaume de Dole*<sup>36</sup> e poi in un repertorio di proverbi.<sup>37</sup> Il distico che segue in Ernoul Caupain è un altro *refrain* («vos chantes et je muir d'amer: / ne vos est gaires de ma mort?», n° 1855), attestato anche nel *Roman de la Violette*,<sup>38</sup> per il quale non si dispone di altra documentazione.

Non si tratta dell'unico contatto fra questa sezione dei due testi. Gautier de Coinci comincia la sua prima strofa con un preludio invernale:

Ja pour yver, pour noif ne pour gelee  
n'iere esbaubis, pereceus, mus ne mas  
que je ne chant de la dame honouree  
qui Jhesu Crist porta entre ses bras;

Se in questa stessa strofa non figurasse il ritornello che entrambe condividono, non ci saremmo accorti che la seconda strofa di Ernoul Caupain, l'unica che riporta questo *refrain*, comincia con la parodia di un preludio invernale:

'Beaus dos compains', dist Godefrois,  
'por Ermenjon sui si destrois  
ke ne sai ke je faice.  
la grans jelee ne li frois  
ke j'ai endure maintes fois,  
ne la nois ne la glaice  
n'ont pas tainte ma faice,  
mais cele ki me laice.

35. Van den Boogaard, *Rondeaux et refrains* cit., n. 23.

36. J. Renart, *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, a c. di F. Lecoy, Paris 1969, vv. 518-519.

37. J. Morawsky, *Le récueils d'anciens proverbes français analysés et classés*, in «Romania», 45 (1922), pp. 481-555, in part. p. 513.

38. G. de Montreuil, *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, a c. di D. Labaree Buffum, Paris 1928, vv. 3141-3142.

mes oltraiges me doit bien nuire  
 avant ier li brisai sa buire:  
 or m'en a pris en grant desdaing.  
 en non dieu, Robins, beau compaing,  
 vos chantes et je me complaing;  
 vos ames joie et je le has

La seconda parte di questa strofa di Ernoul contiene inoltre un attacco contro amore che potrebbe avere qualche connessione con il rinnegamento dell'amore umano formulato da Gautier de Coinci nella seconda strofa della sua *chanson*:

Ne devroit pas amors estre apelee  
 l'amors de coy li cors a les degas.  
 Quant l'ame en est sanz finement dampnee,  
 N'est pas amors, ainz est guille et baras.  
 Por ce pourchas l'amor bone eüree  
 dont l'ame atent a toz jors les solas:  
 si faite amors m'atalente et agree.

I possibili contatti tra i due componimenti non finiscono qui. La terza strofa di Ernoul Caupain presenta l'innamorata di Robin:

Quant Robins entent Emmelot  
 et cele sot ke Robins l'ot,  
 lors resbaudist la joie:  
 cele enforce son dorenlot  
 a la klokete et au siflot  
 por cou ke Robins l'oie

Tralasciamo ora la seconda parte di questa terza strofa, poiché ciò che ci interessa è soltanto il complesso ritornello che la chiude:

a cui donrai jou mes amours,  
 amie, s'a vos non?  
 en non dieu, vos estes belle,  
 on vos doit bien amer.  
 chi a belle pastorelle  
 s'ele avoit ami.  
 doce amie, car m'ames,  
 car m'ames,  
 ja ne proi se vos non'.

Varie sezioni di questo ritornello ci aiutano poco, poiché figurano qui in documentazione unica: il secondo distico («En non dieu [...]»)<sup>39</sup> e il terzo («chi a belle [...]»)<sup>40</sup>. Ma non succede lo stesso con le restanti sezioni. Cominciamo dall'onomastica dei due pastori innamorati, Robin e Emmelot. Li ritroviamo in due pastorelle:

39. Van der Boogard, *Rondeaux et refrains* cit., n. 674.

40. *Ibid.*, n. 353.

*Por conforter mon corage* di Ernoul le Viel de Gastinois<sup>41</sup> e l'anonima *Pensis contre une bruiere*. Anche quest'ultima presenta la struttura di una *chanson avec des refrains* e ha una peculiarità: cita come ritornello della prima strofa il *rondeau*

'Ma mere ot non Elaine  
et j'ai non Emmelos'.  
Gius et baus i a levés  
a la roche Guion.  
Cui donrai je mes amours,  
amie, se vous non?<sup>42</sup>

Questo testo appare molto vicino a un altro *rondeau* documentato già nel *Guillaume de Dole*:

Main se levoit Aaliz,  
J'ai non Enmelot.  
Biau se para et vesti  
soz la roche Guion,  
Cui lairai ge mes amors,  
amie, s'a vos non?<sup>43</sup>

sempre con lo stesso *refrain* della pastorella di Ernoul Caupain. Inoltre, questo è uno dei ritornelli più spesso ripetuti dai *trouvères*, citato ben nove volte: in questi due *rondeaux*, nelle due pastorelle, in un'altra *chanson avec des refrains* anonima,<sup>44</sup> in due *motets* e in un trattato didattico.<sup>45</sup>

Torniamo ora alle ultime strofe della *chanson* religiosa di Gautier de Coinci:

Dame cui Diex et touz li mondes prise,  
mout volontiers vos lo, pris et renom.  
Por vostre amor, qui m'esprent et atise,  
pluseurs foiz ai fait maint dit et maint son.  
En guerredon requier a vo franchise  
de vostre amour autant com un suiron.  
Tant en vaut mieuz que touz li ors de Frise.  
«Douze dame, car m'amez!

41. Il testo è disponibile in J. Maillard, *Lais et chansons d'Ernoul de Gastinois*, Roma 1974, pp. 32-34 e in Bartsch, *Romanzen und Pastourellen* cit., p. 235.

42. J.-C. Rivière, *Pastourelles* cit.; Id., *Textes des chansonniers de la B.N. (suite) et de la Bibliothèque Vaticane. Motets anonymes des chansonniers de Montpellier et de Bamberg*, Genève 1974-1976, III, n. lxvii. Si veda anche l'edizione di Van den Boogaard, *Rondeaux et refrains* cit., n. 194. Questi personaggi danno luogo ad altri cicli di *rondeaux* e di citazioni che omettiamo poiché non sono utili alla nostra argomentazione.

43. J. Renart, *Le roman de la rose* cit., vv. 532-537, da cui cito, e Van den Boogaard, *Rondeaux et refrains* cit., n. 7.

44. *Quan florist la prée*, che può leggersi in J.B. Beck, *Les chansonniers des troubadours et des trouvères publiés en facsimilé et transcrits en notation moderne*, I, *Reproduction phototypique du manuscrit Cangé (Paris, Bibl. Nat. fr. ms. 846)*; II, *Le Chansonnier Cangé, notes et commentaires*, Paris-Philadelphie 1927, reimpression Genève 1976 (Corpus Cantilenarum Medii Aevi, 1), n. 296, p. 279.

45. Van den Boogaard, *Rondeaux et refrains* cit., n. 387.

Ja ne pris je se vos non».

Vostre amor a, dame, telle efficace  
 que nus n'en a si petite parçon  
 dou roi dou ciel n'ait l'amor et la grace.  
 Pour ce servir et amer vos doit on.  
 N'est, voir, nus hom cui li douz Dieux tant hace  
 n'en ait merci s'il vos sert de cuer bon.  
 Nus ne vos sert qui bone fin ne face.  
 «Qui donrai ja mes amors,  
 mere Dieu, s'a vos non?»

Qui ritroviamo, in ordine inverso, il primo e l'ultimo dei ritornelli della terza strofa di Ernoul Caupain; nella pastorella questo è il momento in cui il narratore tenta di porre fine alla relazione tra Robin e Emmelot<sup>46</sup> mediante un'appassionata dichiarazione d'amore (vv. 52-54):

tose, je sui le vostre amis:  
 mon cuer vous otroi a tos dis.  
 tenes, je vous en fas le don.

È in queste due strofe che Gautier de Coinci si distacca dal tono dottrinale delle cinque strofe iniziali per esprimere un canto amoroso, non meno appassionato, rivolto alla Vergine.

Nonostante si tratti di due testi apparentemente molto distanti fra loro, essi condividono, come si è visto, numerosi elementi formali e stilistici. Rappresentano dunque due anelli molto prossimi di una stessa tradizione in quanto l'uno si ispira (almeno parzialmente) all'altro; c'è da supporre, inoltre, che altri testi, oggi perduti o non localizzabili, siano intervenuti nella creazione degli elementi che questi due componimenti condividono. Le coincidenze di altri motivi, certamente meno caratterizzanti, potrebbero essere giudicate banali se non fossero in rapporto sempre con gli stessi ritornelli e se questi non fossero così numerosi. Nello svolgimento della nostra analisi, abbiamo potuto identificare anche diversi altri tratti comuni fra la *pastourelle* di Ernoul Caupain e la anonima *Pensis contre une bruiere*; la parentela appare in entrambi i casi indubbia. Molto più complessa è invece la ricostruzione della tradizione in cui si iscrivono i nostri testi: la documentazione è infatti scarsa, probabilmente a causa di perdite massicce di materiali e la scuola dei *trouvères* è una delle più problematiche per la peculiarità della sua tradizione manoscritta, ancora lungi dall'essere studiata esaustivamente. La tradizione letteraria oitanica ci si presenta dunque frammentaria e dispersa, tanto che appare difficile ricostruire la trama delle filiazioni fra i testi.

La selezione di una *chanson avec des refrains* ha apportato una notevole affidabilità alle nostre conclusioni; sebbene ciascuno dei tratti intertestuali rilevati possa risultare da solo poco significativo, la confluenza di tutti questi (insieme alla ripetizione di numerosi *refrains*) ci permette di considerare sufficientemente dimostrata la nostra ipotesi iniziale:

46. Questo motivo si collega anche alla pastorella che qui studiamo insieme a quella di Ernoul le Viel de Gastinois, menzionata precedentemente riguardo allo stesso *refrain*.

l'uso degli stessi *refrains* è l'indizio che suggerisce legami intertestuali più profondi, finora non analizzati. Bisognerà verificare questa proposta analizzando altri gruppi di componimenti; speriamo così di aprire la strada a studi più specificamente indirizzati alla questione dei rapporti fra testi che incorporano i medesimi ritornelli.

Dal punto di vista della tecnica compositiva, i *refrains* (ascrivibili spesso a un registro popolare) aderiscono alla tipologia registrata dei componimenti che li incorporano, sia per ipercaratterizzazione (caso frequente nelle pastorelle e in generale nei testi ascritti al registro popolareggiante) sia per contrasto (è il caso di alcune *chansons à refrain*). In generale, indipendentemente dal registro espressivo a cui si giustappongono, sembrano destinati anche a corroborare, sintetizzare o fissare le idee centrali del testo, in una funzione che in qualche misura condividono con i proverbi. Non a caso, alcuni di questi ritornelli figurano anche in raccolte paremiologiche. Tuttavia, il componimento che li accoglie non sembra essere concepito come uno sviluppo esplicativo, un commento del *refrain* citato, come succederà con gli *estribillos* castigliani.

Se vogliamo comprendere fino in fondo la fisionomia testuale dei ritornelli e il loro riuso da parte degli autori medievali, dovremo rivolgerci quindi alla lirica che maggiore spazio ha dedicato a queste unità testuali, alla loro citazione e amplificazione: la poesia castigliana tardomedievale.

2.1. Nella lingua castigliana medievale il lemma *refrán*, che condivide con il francese *refrain* la medesima etimologia, subì curiosamente una traslazione semantica che cancellò in una fase molto precoce il significato ereditato dall'area gallo-romanza, trasformandolo in un sinonimo di "proverbio".<sup>47</sup> Nelle rubriche dei canzonieri tardomedievali non si registra invece in nessun caso il lemma *estribillo*, che entrò stabilmente nella lingua castigliana verso la fine del XVI secolo, quando cominciò a essere utilizzato quale designazione tecnica per la *cabeza*<sup>48</sup> o preludio di *canciones* e *villancicos*.<sup>49</sup> La controversa etimologia di *estribillo*, d'altro canto, è stata oggetto di un sagace e accurato studio da parte di I. Malkiel,<sup>50</sup> il quale mise in discussione l'eti-

47. Non è questa la sede per approfondire la storia di tale cambio semasiologico; tuttavia, crediamo sia importante fornire almeno una rapida nota. Il termine *refrán* entrò come designazione tecnica della lirica provenzale nella poesia galego-portoghese e da questa passò alla lingua castigliana, che in un primo momento lo importò con il medesimo valore semantico. L'inesistenza di una lirica in castigliano fino alla fine del XIV secolo poté in qualche modo favorire il disuso e quindi la progressiva debilitazione di tale termine, che infatti ricorre molto raramente fino agli inizi del XV secolo. La sostituzione semantica subita dal lemma segna il passaggio da un lessico tecnico, vincolato a un circolo ridotto di cultori di poesia lirica, a un lessico più ampiamente popolare. Pur sempre legato a una funzione nomenclatoria e designativa, quando *refrán* passa a significare "proverbio" – proprio ad opera dei poeti lirici che inaugurano questa variazione semasiologica – acquista una vitalità inusitata in precedenza. Per una storia della semantica di questo lemma nel castigliano medievale cfr. I. Tomassetti, *Note per una semantica diacronica del castigliano refrán*, in «Critica del testo», XI (2008), pp. 269-301.

48. Si tratta della designazione codificata nei trattati di poetica dei secoli successivi, primo fra tutti quello di Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Madrid 1606, edizione in facsimile Madrid 1977, p. 36.

49. Il CORDE (Corpus diacronico del español) registra soltanto cinque occorrenze di *estribillo*, una nella poesia del Conde de Villamediana, tutte le altre nel canzoniere musicale della Casanatense, databile agli inizi del XVII secolo.

50. Cfr. I. Malkiel, *Spanish estribillo 'refrain': its proximal and distal etymologies*, in *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, a c. di J.S. Gear., Madison 1983, pp. 29-43.

mo germanico \**estreup* per suggerire invece una forma latina volgare \**tripudiare*, dalla quale avrebbero avuto origine il galego-portoghese *trebelhar* e il corrispondente sostantivo *trebelho*, poi usato da Macías, agli albori della scuola galego-castigliana, quale tecnicismo per indicare i ritornelli intercalati.<sup>51</sup> La suggestiva proposta di Malkiel risulta quanto mai attraente, soprattutto perché rimanda alla funzione musicale di *trebello*, alla sua natura di testo ripetuto e dunque a un'area semantica che è esattamente coincidente a quella del francese *refrain*.

Fra gli studiosi moderni la designazione di *estribillo* è univocamente riconosciuta e accettata. Ma al di là degli aspetti terminologici, credo sia necessario formulare una premessa che illustri le basi metodologiche, l'oggetto e la *ratio* di questo studio.

Nella lirica castigliana la tipologia testuale che più si avvicina alle *chansons avec de refrains* francesi è rappresentata dal *decir* a citazioni, che già Le Gentil aveva identificato e descritto nel suo corposo studio sui generi lirici del Quattrocento iberico.<sup>52</sup> Animato da una prospettiva rigorosamente franco-centrica, l'allievo di Jeanroy aveva infatti sottolineato le sensibili affinità formali fra i due generi, rimarcando la genesi gallo-romanza di quelli che più tardi Brian Dutton definirà *decires de estribillos*. Si tratta di componimenti che hanno la peculiarità di accogliere brani lirici altror (generalmente corrispondenti al preludio di una *canción*) inserendoli fra una strofa e l'altra e talora anche incorporandoli metricamente e sintatticamente all'interno delle *coplas*. Gli studi su questa peculiare modalità compositiva non sono stati numerosi nel tempo ma sin dalle prime riflessioni sul genere si è posto l'accento sulla componente intertestuale e sulla natura esegetica del rapporto fra testo citante e testo citato.<sup>53</sup> Come nell'area francese, anche nella lirica castigliana i ritornelli più antichi presentano generalmente un registro popolaresco. Testi come *A la sazón cuando suelen* di Francisco Bocanegra<sup>54</sup> o *En una gentil floresta* di Suero de Ribera,<sup>55</sup> sono contrassegnati dal riuso di brani lirici in bocca di donna che tradiscono immediatamente il registro della poesia castigliana tradizionale. Tuttavia, a mano a mano che questa pratica intertestuale si va consolidando in un esercizio di scuola, il gusto per il contrasto tonale si perde a vantaggio del dialogo poetico fra gli autori: pertanto non si selezionano più solo ritornelli del repertorio melico popolaresco ma piuttosto brani lirici della tradizione cortese. Ecco dunque come alcune sezioni esordiali di componimenti canonici della scuola castigliana (*canciones* e *villancicos* soprattutto) acquistano un'autonomia e una voga tali da essere riutilizzate come riprese di altri testi cortesi. Tradizionalmente la critica ha

51. Macías citò ritornelli in tre dei suoi componimenti: *Cativo de miña tristura* (qui gli inserti hanno un chiaro sapore gnomico e paremiologico), *Prové de buscar mesura* e *Pues mi triste corazón*.

52. Cfr. P. Le Gentil, *La poésie espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 voll., Rennes 1949-1953, II, pp. 300-301.

53. Per la bibliografia di riferimento rimandiamo alla nota 2.

54. Il testo è stato studiato da Caravaggi, *La canzone con «refranes»* cit., poi editato anche nell'antologia *Poeti cancioneriles del sec. XV*, a c. di G. Caravaggi, M. von Munster, G. Mazzocchi, S. Toninelli, L'Aquila 1986, pp. 56-59.

55. Si tratta di un *decir* lungamente attribuito al Marqués de Santillana, erroneamente definito *villancico* dal *pliego* che lo ha trasmesso e, curiosamente, così designato per molti decenni da buona parte della critica. Già M. Frenk, *Santillana o Suero de Ribera?*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 6 (1952), p. 437, aveva espresso, seppur sinteticamente, i suoi dubbi sulla paternità di Íñigo López de Mendoza. Tuttavia, le argomentazioni definitive sull'attribuzione d'autore e di genere si devono rispettivamente a J. Gornall, *Towards a critical edition of Suero de Ribera's En una linda floresta*, in «Hispanic Research Journal», 2 (2001), pp. 3-13 e Tomassetti, *Mil cosas tiene el amor* cit. pp. 27-30.

affrontato questo fenomeno privilegiando lo studio della fortuna testuale ed esegetica degli *estribillos*, approfondendo soprattutto il rapporto fra brano preesistente e testo che lo incorpora.<sup>56</sup> Tale orientamento, tuttavia, può risultare riduttivo se non è accompagnato da un esame delle dinamiche più generali di interazione fra i componimenti nei quali i ritornelli rivivono. È in quest'ottica, dunque, come si è già fatto per l'ambito francese, che proponiamo lo studio dei rapporti fra alcuni testi lirici quattrocenteschi che condividono il medesimo *estribillo*.

2.2. Il genere che in maggior misura veicola questa fenomenologia intertestuale è il *villancico*, nella cui struttura tripartita (ripresa, mutazione, volta) si articolano molto spesso raffinati e complessi esercizi esegetici ed amplificativi.

Il primo esempio che prenderemo in esame riguarda due *villancicos* trasmessi rispettivamente dal *Cancionero general* di Hernando del Castillo (11CG)<sup>57</sup> e dal *Cancionero de Londres* (LB1). Al f. CXXXIIIr di 11CG viene riprodotto un *romance* cortese privo di attribuzione, «Dezíme vos, Pensamiento»,<sup>58</sup> che presenta il motivo dell'amore non corrisposto: «qué alegrías eran estas / que tan grandes bozes dan (...) venido es un tal día / que llaman Señor San Juan (...) quando los desconsolados / mayores dolores han»; il testo è impostato su un evidente paradosso poiché la festa, in ultima istanza, ha come motivo la triste sorte dell'innamorato sconcolato: «tu firmeza loarán, / viendo menor tu pecado / que el castigo que te dan».<sup>59</sup> Il *romance*, come frequentemente avviene nelle sillogi castigliane, termina con una *desfecha* ad hoc, il *villancico* «El día del alegría». In quanto *desfecha*, tale testo si caratterizza proprio per la sua funzione di congedo rispetto al *romance* per il quale è stato composto:

(ID0712 D 6323: 11CG-450D, f. 134r)

Villancico

El día del alegría  
al que es triste

56. Un esempio significativo di questo tipo di approccio è offerto dal brillante e documentato studio di I. Ravasini, *Fortuna di una redondilla quattrocentesca: Ven Muerte tan escondida*, in «Il confronto letterario», VII (1990), pp. 3-43.

57. Cfr. *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511). Sale nuevamente a la luz reproducido en facsimile por acuerdo de la Real Academia Española*, a c. di A. Rodríguez Moñino, Madrid 1958, riprodotto in forma digitale e consultabile al seguente indirizzo web: <http://www.lluivives.com/servlet/SirveObras/p227/03696152100381617429079/ima0283.htm>.

58. Figura soltanto in questo *cancionero* e nel *pliego suelto* «Aquí comiençan onze maneras de romances», inventariato con la sigla 17\*OM in B. Dutton, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca 1990-1991, e n. 668 del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, a c. di A. Rodríguez-Moñino, edizione corretta e aggiornata da A.L.-F. Askins, V. Infantes, Madrid 1997 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 12). Si tratta di un *pliego* che proviene probabilmente dalle stamperie valenzane, il cui contenuto riflette fedelmente gli interessi, i centri di produzione e i personaggi più rilevanti della vita letteraria nella città levantina: cfr. a questo proposito V. Beltrán, *Del pliego de poesía (manuscrito) al pliego poético (impreso): las fuentes del Cancionero General*, in «Incipit», 25-26 (2005-2006), pp. 21-56. Più difficile è stabilire la sua paternità, dato che è anonimo in entrambe le fonti: nel *pliego* è riportato fra un gruppo di *romances* privi di attribuzione, vari dei quali sono di tipo tradizionale; nel *Cancionero general* è preceduto da due *romances* attribuiti a Núñez e seguito da un altro *romance* anonimo (*Para el mal de mi tristeza*), documentato solo nelle prime due edizioni del *Cancionero general*, e da *Otro romance de Soria*, «Triste está el rey Menelao».

59. Cito il testo dalla seguente edizione: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, a c. di J. González Cuenca, Madrid 2004 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 26), n. 433. Nel *pliego* manca il v. 7.

de mayor dolor le viste,  
 porque el triste con dolor,  
 si es mayor que el de antes tiene,  
 mayor consuelo le viene  
 que si le diessen fauor.  
 Assí que en el mal menor  
 no consiste  
 ell alegría del triste.

L'intero testo è costruito dunque attorno al nucleo tematico del romance: colui che è triste non solo vede aumentare la propria tristezza di fronte all'allegria altrui, ma addirittura «mayor consuelo le viene / que si le diessen fauor». La strofa glossatrice si spinge ben oltre il dettato del preludio, sviluppando il motivo paradossale della sofferenza consolatrice, uno degli elementi portanti della concezione amorosa nella poesia cortese castigliana.

Ma l'*estribillo* attorno a cui viene costruita la *desfecha* di 11CG costituisce a sua volta il preludio di un altro *villancico*, trasmesso dal *Cancionero de Londres* (LB1). Tale testo figura nella prima sezione della silloge, quella che riunisce il corpus di Garci Sánchez de Badajoz.<sup>60</sup> Si tratta quindi di una nuova versione del *villancico* nella quale l'*estribillo* è essenzialmente identico ma cambia la strofa glossatrice:<sup>61</sup>

(ID0712: LB1-25, f. 11v)

Villançico suyo  
 El día del alegría  
 al muy triste,  
 de mayor dolor lo viste.  
 En el día del plazer,  
 acordándose, el dolor,  
 házesele muy mayor  
 que es, ni fue, ni pudo ser;  
 y dóblasele el querer,  
 con pena de verse triste.

Si noti che il componimento presenta una curiosa anomalia per la quale non possiamo escludere un guasto nella trasmissione testuale: la *vuelta* consta infatti di due versi, fenomeno inconsueto in *villancicos* dotati di una ripresa di tre versi e strofe di sviluppo non zagialesche.<sup>62</sup> Ma ciò che è ancora più importante rilevare è la diversa

60. Le opere di Garci Sánchez occupano i primi tredici fogli di LB1 (cfr. M. Moreno, *Descripción codicológica LB1: CsXVI: 131-275. Ms. Additional 10.431, Biblioteca British Library de Londres*, p. 6, consultabile nella sezione corrispondente del sito di *Cancionero virtual*: <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=LB&sms=1&item=25&entry=ID0712#LB125ID0712>. Della scarsa affidabilità delle attribuzioni d'autore in questo canzoniere si è occupato anche V. Beltran, *El Cancionero general (Valencia, 1511) y el Cancionero de la Biblioteca Británica*, in *Da Papa Borgia a Borja Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*, Lecce 2010, pp. 121-150; si vedano in part. le pp. 127-130.

61. Cito da *The life and works of Garci Sánchez de Badajoz*, a c. di P. Gallagher, London 1968, n. 27. L'editore giudica incerta la attribuzione della *desfecha* ma non considera la possibilità che il *romance* possa non essere opera di Garci Sánchez de Badajoz.

62. Non è da escludere, quindi, che l'anomalia si debba a una corruzione del manoscritto.

interpretazione dell'*estribillo*: se la prima versione è incentrata attorno al motivo del dolore consolatorio, la seconda aderisce fedelmente al contenuto del preludio sottolineando che «el dolor, / házesele muy mayor / y dóblasele el querer, / con pena de verse triste». La prima versione è pertanto più complessa e sofisticata, sia sul piano espressivo, sia nell'elaborazione concettuale (e concettista) del paradosso secondo cui l'eccesso di dolore diventa una consolazione.

I due *villancicos* compartono inoltre alcuni elementi molto significativi, non imputabili alla condivisione dell'*estribillo* ma a un contatto ben più complesso fra di essi. Si noti che entrambi ripetono il rimante del secondo verso del preludio, *triste*, nell'ultimo della *vuelta*. La prassi più consueta è che le parole in rima si ripetano in modo simmetrico, senza cambiare la loro posizione, e generalmente la sezione privilegiata per questo tipo di ripresa è l'ultimo verso dell'*estribillo*; in questo caso, la coincidenza nel cambio di posizione è dovuta alla scelta di usare un termine chiave del preludio, quello semanticamente più significativo nell'economia del testo. Il resto della *vuelta*, in entrambi i testi, innova completamente il contenuto e non contiene ripetizioni né di testo né di motivi.

D'altra parte, le strofe glossatrici dei due *villancicos*, fatte salve le differenze, sono costruite attorno alla ripetizione di due termini centrali, “dolor” e “mayor”, che peraltro costituiscono un sintagma nel preludio:

(...) con *dolor*, (...) *mayor*  
consuelo le viene

(...) el *dolor*,  
házelele muy *mayor*

Tali lemmi figurano in entrambi i *villancicos*, preferibilmente in posizione rimanente, dando luogo dunque a un'ulteriore coincidenza testuale. Appare difficile decidere quale dei due *villancicos* sia stato composto prima: quello trasmesso dal *Cancionero General* sembra aver recepito con maggiore precisione il contenuto dell'*estribillo* e la sua costruzione paradossale risulta senza dubbio più elegante e riuscita. Tuttavia, non disponendo di una datazione precisa né di una sicura attribuzione d'autore per nessuno dei due testi, appare difficile determinare la direzione del rapporto genetico.

Infine, vogliamo rilevare un fattore che riguarda anche gli altri componimenti qui presentati: le due fonti sono coeve e probabilmente appartengono a uno stesso ambiente. LB1 e 11CG contengono infatti un fondo comune, forse proveniente dalla corte dei Re Cattolici ai tempi della guerra di Granada.<sup>63</sup> Il *romance* con la *desfecha* è trasmesso anche da un *pliego* di origine valenzana e la sua inserzione nel canzoniere di Hernando del Castillo è una traccia evidente dell'ambiente in cui lavorò il compilatore; d'altra parte, è altrettanto vero che Valencia partecipò anch'essa alla guerra<sup>64</sup> e la nobiltà locale era perfettamente integrata nella macchina amministrativa della monarchia. Queste circostanze spiegano come un medesimo *estribillo* sia migrato da un ambiente all'altro dando luogo a due *villancicos* differenti ma intimamente imparentati, l'uno modello dell'altro.

63. Cfr. Beltrán, *El Cancionero general (Valencia, 1511) y el Cancionero de la Biblioteca Británica cit.*, e Id., *Quinientos años de Cancionero general*, in *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, a c. di M. Haro Cortés, R. Beltrán, J.L. Canet, H.H. Gassó, València 2012, pp. 15-36.

64. Il *romance* che apre il *pliego*, secondo Beltrán, *El Cancionero general cit.*, è legato anch'esso a questa guerra.

Vediamo ora un altro *villancico* di LB1,<sup>65</sup> probabilmente composto da Tapia<sup>66</sup> e documentato anche nel *Cancionero musical de Palacio* (MP4) con uno sviluppo strofico differente:<sup>67</sup>

(ID1082: MP4a-223, f. 235v)

[Non attribuito]

Pues que vuestro desamor  
no es dolor para sufrir  
gran remedio es el morir.

Dame Amor pena tan fuerte  
con ansia nunca vencida,  
que habría por bien la muerte  
por no padecer tal vida.  
De congoxas combatida,  
sin d'ella poder huir,  
gran remedio es el morir.

Después que su hermosura  
me ha robado mi sentido,  
contemplando en su figura  
a mí me pongo en olvido.  
A verme triste, aborrido,  
sin la poder resistir,  
gran remedio es el morir.

(ID1082: LB1-397, f. 103v)

Villancico suyo [Tapia ]

Pues que vuestro desamor  
no es dolor para sufrir,  
gran remedio es el morir.

Que de ver vuestra crueza,  
la muerte pido, cuytado,  
por que muera mi cuytado,  
mi pasión y mi tristeza;  
que, venido mi dolor,  
quos acuerde de morir,  
que yo no puedo bivir.

fin

Que mi mal es de manera  
que no espero galardón,  
quando no yguala rrazón  
la esperança verdadera,  
y pues la vida es peor  
y lo mejor es morir,  
¿para qué quiero bevir?

La *glosa* di Tapia si attaglia maggiormente ai moduli del registro cortese: la “cruenza” della dama (*copla* I) e la durezza della sofferenza (*copla* II) giustificano, in accordo con l'*estribillo*, l'assioma secondo cui «gran remedio es el morir». Le due strofe glossatrici esplicitano e amplificano il contenuto dell'*estribillo*, incentrato attorno al desiderio della morte come unico rimedio contro il disamore. Nel suo insieme possiamo intendere il testo come un attacco alla crudeltà della dama, suggellato da un finale paradossale: «y pues la vida es peor / y lo mejor es morir / ¿para qué quiero bivir?».

La versione di MP4 è più indulgente e benevola nei confronti della dama: la prima strofa attribuisce i mali all'amore mentre la seconda loda la bellezza dell'amata. Osserviamo innanzitutto che la strofa glossatrice di MP4 riusa il paradosso di Tapia: «Que de ver vuestra crueza, / la muerte pido, cuytado», diventa infatti «habría por bien la muerte / por no padecer tal vida».

Nella costruzione strofica è particolarmente rilevante il fatto che entrambi i *villancicos* usano come *retronx* l'ultimo verso dell'*estribillo*, ma lo fanno in modo

65. Citiamo dall'edizione di H.A. Rennert, *Der spanische Cancionero des British Museums* (ms. add. 10431), in «Romanische Forschungen», 3 (1899), pp. 1-176, n. 282.

66. Il *villancico* è riportato in una sezione (ff. 97r-103v) che in LB1 viene attribuita in blocco a Tapia; tuttavia, questa sezione presenta componimenti di attribuzione discorde nelle diverse fonti. In MP4 è abituale che i componimenti non vengano ascritti agli autori, ma piuttosto ai musicisti, ragione per cui non figura il nome dell'autore del testo. In queste condizioni, pur con tutte le riserve possibili, non vi è alcun indizio che induca a dubitare della sua paternità.

67. Cito da *Cancionero musical de Palacio*, a. c. di J. González Cuenca, Madrid 1996 (Biblioteca Filológica Hispana, 24), n. 344.

differente. Tapia riprende solo la parola in rima, *morir*, e cambia la sua posizione: dal terzo verso dell'*estribillo* al secondo della *vuelta*. L'ultimo verso di questa crea un *retronx* indipendente dall'*estribillo*, ripetendo un testo sostanzialmente coincidente alla fine delle due *vueltas*: «que yo no puedo bivir» e «para qué quiero bevir». Il *villancico* trasmesso da MP4 presenta invece una struttura più semplice e ripete puntualmente l'ultimo verso dell'*estribillo* («gran rremedio es el morir») alla fine della *vuelta*, secondo uno schema piuttosto ricorrente nella fase di piena canonizzazione del genere. Infine, entrambi i componimenti dedicano una *copla* alla dama (la seconda strofa di MP4 loda la sua bellezza, la prima di Tapia censura la sua “cruenza”) e una al dolore dell'innamorato («Dame Amor pena tan fuerte», prima *copla* di MP4, e «que mi mal es de manera / que no espero galardón», seconda strofa di Tapia).

Insieme a questi elementi comuni, annoveriamo anche l'esordio della prima strofa, che in entrambi i casi sfrutta gli stessi materiali dell'*estribillo*:

Estribillo	<i>Villancico</i> di MP4	<i>Villancico</i> di Tapia
Pues que <i>vuestro desamor</i> (...) gran rremedio es el <i>morir</i>	Dame Amor pena tan fuerte (...) habría por bien la <i>muerte</i>	Que de ver <i>vuestra cruenza</i> , la <i>muerte</i> pido (...)

In questo luogo del testo sono da notare anche una serie di altri tratti che evidenziano la dipendenza fra i due *villancicos*. Oltre a essere accomunati dalla ripresa dei lemmi “amor” e “muerte”, l'esordio della prima strofa glossatrice è molto simile nei due componimenti:

MP4a	Tapia
que habría por bien la muerte por no padecer tal vida	la muerte pido, cuytado, por que muera mi cuytado, mi pasión y mi tristeza

Questo concetto si esprime meglio nel *villancico* di Tapia che in quello di MP4, soprattutto nella sua riformulazione più sintetica della seconda strofa e nella parte conclusiva: «y pues la vida es peor / y lo mejor es morir, / ¿para qué quiero bevir?». Si noti che Tapia non solo riprende e intensifica, abbreviandoli, i tre versi della sua prima strofa glossatrice, ma li rielabora avvicinandoli al testo dell'*estribillo*; ne consegue la maggior efficacia estetica del suo *villancico*, più denso nei contenuti, più concettoso nella sua formulazione. Alcune espressioni, meno visibili delle precedenti, sembrano collegare anche la seconda strofa di MP4 con la prima di Tapia. Il verso di LB1 «*de ver vuestra cruenza*» (v. 4) sembra il germe da cui si è generato «su hermosura / me ha robado mi sentido / *contemplando en su figura*» di MP4 (vv. 11-13); allo stesso modo, dal verso in cui Tapia dice «*os acuerde de morir*» (v. 9), il poeta di MP4 sembra aver concepito per antifrasi l'espressione «a mí *me pongo en olvido*» (v. 14). La prossimità fra le due versioni di questo *villancico* è dunque manifesta; sebbene non tutte queste affinità abbiano lo stesso peso, credo che non vi siano dubbi in merito alla dipendenza fra i due testi. La migliore qualità della versione di Tapia suggerirebbe di darle anteriorità cronologica; d'altra parte, i *villancicos* del *Cancionero musical de Palacio*, appaiono spesso come testi di occasione, scritti dagli stessi musicisti, con poca destrezza tecnica e numerose anomalie formali, tanto che frequentemente si configurano come semplici rifacimenti finalizzati a



daría yo, desdichado, por salir d'este cuidado.		daría, triste, cuitado, por salir deste cuidado.
De pasiones no me tiro, y así ando trasportado, qu'el silvo que dó al ganado se me convierte en sospiro.	20	Andarme tras los enojos es ya de my condiçion porque me tienen los ojos la rrienda de la rrazon; tengo puesto el coraçon en amar sin ser amado, por lo qual dexo el ganado.
Y como mi pena miro, de ningun manjar, cuitado, no puedo pasar bocado.		
Tiéneme los ojos çiegos un dolor que, a cuanto creo, le llaman los palaçiegos, en su lenguaje, deseo.	25	
Mi muerte çierta la veo, porqu'el amor, ¡mal pecado! todo'l huelgo me ha quitado.	30	
¡O garçón criado en villa! ¿quién puede dar tal afán sino sola Dominguilla, la hija del ravadán?	35	
Mis pensamientos se van tras ella por lo poblado, y así se pierde el ganado. <sup>70</sup>		

Nei canzonieri musicali non mancano *villancicos* lunghi e complessi come quello di MP4, ma è abbastanza frequente che un testo di queste caratteristiche sia ridotto a una versione più breve come quella di PS1 e, pertanto, più adatta al canto polifonico, che prediligeva testi agili e poco estesi. C'è da presupporre, quindi, che quella di PS1 sia una versione abbreviata. Tuttavia, si noti che la prima strofa di MP4 è in realtà una risposta alla prima strofa di PS1:

PS1 (I)	MP4 (I)
¿Adonde tienes las mentes pastorzico descuidado, que se te pierde el ganado?	¿Adónde tienes las mentes, pastorzico descuidado, que se te pierde el ganado?
Ya del ato ny cabaña no procuras <i>acordarte</i> , no se que es lo que t'engaña (...)	– No te pases, Juan Collado, de la <i>descuidança</i> mía, qu'amorio m'ha robado todo el poder que tenía.

È opportuno rilevare, inoltre, che il testo di MP4 non risponde direttamente alla domanda dell'*estribillo*, ma allo sviluppo che questa ha in PS1: la ripetizione di un concetto chiave (*acordarte* / *descuidança*) e la causa dello smarrimento («no se que es lo que t'engaña [...] / amorío m'ha robado [...]»). L'*estribillo* è molto più aperto e potrebbe dare luogo a risposte differenti. Per il resto, le due glosse presentano il medesimo impianto dialogico-narrativo: la conversazione tra un «garçón criado en

70. Nella riproduzione del testo di MP4, che ha un'estensione di 73 versi, ho riportato soltanto le prime 5 strofe in quanto le successive non condividono elementi significativi con la versione di PS1.

villa» e un rustico pastore innamorato. La seconda strofa, comune alle due versioni, enfatizza ancor più il carattere parodico del testo, descrivendo una sintomatologia amorosa decisamente comica: «así como<sup>71</sup> (...) que se me yelan las migas / entre la boca i la mano. / Quanta soldada aquí gano / daría yo, (...) por salir d'este cuidado». D'altro canto, l'attribuzione della pena d'amore a un personaggio non cortese era un espediente parodico ampiamente utilizzato nella poesia quattrocentesca. Si veda, ad esempio, questo brano di Juan del Encina, il fondatore dello stile *pastoril*:

Yo labrava su labrança  
i de sol a sol arava;  
yo senbrava, yo segava,  
soncas, por le dar holgança.  
Mas, pues de mi tribulança  
no á dolor,  
*no quiero tener amor.*<sup>72</sup>

Continuando la nostra ricognizione intertestuale, potremmo pensare a un altro contatto fra PS1 e MP4 nel seguente passo:

PS1 (I)

pom el seso en otra parte,  
no andes tão enleuado  
que *se te pierde el ganado*

MP4 (III)

De pasiones no me tiro,  
y así ando trasportado,  
*qu'el silvo que dó al ganado*  
*se me convierte en suspiro*

Abbiamo separato il testo in due blocchi per isolare i due concetti che vengono esposti in PS1 e sono sviluppati, con un altro linguaggio, in MP4. Ma si noti che il brano di PS1 sembra avere ispirato anche la quinta strofa di MP4:

(...) Dominguilla,  
la hija del ravadán?  
Mis pensamientos se van  
tras ella por lo poblado,  
y así *se pierde el ganado*

Forse l'indizio più sicuro della dipendenza fra i due testi è la ripetizione dell'ultimo verso dell'*estribillo* alla fine di questa *copla*; ciò avviene nelle strofe I e III di PS1, ma solo nella quinta *copla* di MP4 la ripetizione del terzo verso del prelude è così puntuale. Un nuovo e unico *retronx* compare nell'ultimo verso del *villancico* trasmesso da MP4,<sup>73</sup> ma si limita alla parola in rima: «del agua de su ganado». Inoltre, non possiamo trascurare il fatto che entrambe le versioni offrono un dialogo tra il pastore innamorato e una persona di rango sociale ambiguamente superiore, e che ambedue caratterizzano il pastore innamorato con un grado notevole di rusticità. In questo senso

71. Si noti che questa lettura è migliore di quella di PS1 ("biuo").

72. *Cancionero musical de Palacio* cit., n. 302, da cui cito, e J. del Encina, *Obra completa*, a c. di M.Á. Pérez Priego, Madrid 1996, n. 168.

73. Si tratta del verso «del agua de su ganado», non trascritto in questo articolo.

il componimento appare molto significativo poiché introduce un sensibile cambio di registro tra il contenuto dell'*estribillo* – una idealizzazione della vita *pastoril* in chiave cortese – e la presentazione rustica e parodica del pastore nelle strofe di sviluppo. La chiave compositiva del testo consiste a nostro avviso in questo aspetto. Non possiamo dimenticare, infatti, che il contrasto registrale fra *estribillo* e testo è fattore comune a numerosi *villancicos* di questo periodo: gli *estribillos* di tema *pastoril*, rustici, parodici, satirici o persino osceni entrano in collisione con testi e contesti tipicamente cortesi anche perché sono spesso portatori al loro interno di una ibridazione fra la *rusticitas* e l'idealizzazione cortese dell'amore.

Se volessimo trarre delle conclusioni da questo confronto, potremmo dire che il *villancico* di MP4 può derivare dallo sviluppo di alcuni elementi del testo di PS1, sebbene sia possibile che entrambi debbano i loro punti comuni al rapporto con un'altra versione perduta o non localizzata. Non ci deve ingannare il fatto che entrambe le versioni provengano da corti e paesi differenti: il portoghese Manuel o Afortunado si era sposato infatti con due figlie dei Re Cattolici, Isabel (1495) e Maria (1500); dalla prima nacque il principe Miguel che, nei suoi due anni di vita, fu l'erede di tutte le corone peninsulari. Il canzoniere PS1 è inoltre coevo al *Cancioneiro geral* di Garcia de Resende (Lisbona 1516), imponente silloge a stampa che contiene una grande quantità di componimenti in lingua castigliana scritti da autori lusitani. Dello stesso periodo è anche la produzione teatrale di Gil Vicente, una delle testimonianze più significative del bilinguismo luso-castigliano nella letteratura portoghese.<sup>74</sup> Esiste altresì un curioso esempio della fortuna di questo testo (o di uno molto simile) in Portogallo, poiché Joam Rodriguez de Castel Branco compose una *glosa* dell'*estribillo* e della prima strofa di questo *villancico*, testo incluso nel menzionato *Cancioneiro geral*.<sup>75</sup>

Nonostante il numero ridotto di esemplificazioni che abbiamo potuto apportare, crediamo che i casi segnalati bastino a corroborare il nostro ragionamento. Alla luce di questa analisi possiamo proporre che l'identità degli *estribillos* non è l'unico elemento sul quale si basa la dipendenza fra i *villancicos*. La tradizione critica ha trascurato un principio essenziale della teoria letteraria: l'integrità dell'opera. Il testo costituisce una unità semiotica e non è necessario sottolineare che le parti di cui si compone sono interdipendenti: l'*estribillo* allotrio e preesistente (importa poco ora se ripreso da una tradizione orale-musicale, "popularisant"<sup>76</sup> o colta) è solo la punta visibile dell'iceberg,

74. La castiglianizzazione di una parte importante delle lettere portoghesi dalla fine del secolo XV fino all'Illuminismo è un tema che è stato oggetto di numerosi studi. Si vedano almeno P. Vázquez Cuesta, *O bilinguismo castelhana-português na época de Camões*, in «Arquivo do Centro Cultural Português», s.n. (1981), pp. 807-827; V. Tocco, *Osservazioni sul bilinguismo in Portogallo (sec. XV-XVII)*, in «Il confronto letterario», X, 20 (1993), pp. 319-334 e infine il volume monografico *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, in «Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian», 44 (2002).

75. Cfr. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, a c. di A.F. Dias, Lisboa 1990-1998, II, n. 395, pp. 320-324.

76. È la terminologia adottata da Pierre Bec che, a differenza della maggior parte degli studiosi francesi, non manifesta perplessità o imbarazzo nell'identificare tradizioni di tipo popolare in seno alla poesia cortese. Cfr. per esempio il suo *L'accès au lieu érotique: motifs et exorde dans la lyrique popularisante du moyen âge à nos jours*, in *Love and Marriage in the Twelfth-Century*, Leuven 1981, pp. 250-299, così come i lavori poi confluiti nel suo *La lyrique française au Moyen Age (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*, 2 voll., Paris 1978.

l'indizio che a prima vista orienta la nostra attenzione critica verso il sistema da cui quello deriva e verso le caratteristiche essenziali del genere poetico in cui si inserisce. Ma gli *estribillos*, generalmente, non hanno vita indipendente: essi sono trasmessi quasi sempre attraverso i componimenti che li amplificano e sono questi ultimi a costituire la tradizione che ogni poeta si propone di continuare. L'intertesto è dunque determinato dalla fusione fra l'inserito lirico preesistente e il componimento che lo ingloba ed è con questo insieme poetico che ogni nuovo autore cerca di dialogare.

I limiti imposti a questo lavoro non permettono di apportare ulteriori esemplificazioni ma crediamo che da questa pur rapida disamina sia emersa la necessità di ampliare i presupposti teorici e metodologici sui quali sono stati fondati gli studi sui ritornelli.<sup>77</sup> Nonostante la contrapposizione ideologica fra la scuola filologica spagnola e quella francese, l'una e l'altra tradizione lirica si presentano infatti come manifestazioni parzialmente diversificate di esperienze letterarie in gran parte comuni.

Non si può ignorare, è indubbio, la distanza cronologica fra le due scuole, che si collocano in periodi differenti dell'evoluzione della cultura medievale: la lirica castigliana, proprio per la sua cronologia più tarda, si situa alla fine dell'intenso processo di penetrazione della cultura scolastica nella poesia cortese: mostra così di aver assimilato pienamente le tecniche del commento medievale e si specializza nell'esegesi e nello sviluppo amplificativo dell'*estribillo*. Un fenomeno che invece non impregna così profondamente la poesia antico-francese e che si era affacciato in alcune componenti della tarda cultura trobadorica, intensificandosi in tutte le letterature europee soltanto con l'avanzare del secolo XIV.

Le due scuole filologiche nazionali, come è ovvio, hanno riservato maggiore attenzione agli elementi che consideravano più funzionali alla propria interpretazione della poesia autoctona, ma la pratica letteraria alla quale si applicano, nonostante la distanza cronologica fra la lirica oitanica e la lirica castigliana, è essenzialmente comune, e l'analisi comparativa si è rivelata ancora una volta un prezioso e imprescindibile strumento metodologico.

77. Per uno studio sul riuso di *estribillos* tradizionali con numerose esemplificazioni cfr. Beltran, *Estribillos, villancicos y glosas* cit.

