

LA LIRICA ROMANZA DEL MEDIOEVO

STORIA, TRADIZIONI, INTERPRETAZIONI

A cura di
Furio Brugnolo e Francesca Gambino



unipress

Francesco Carapezza

Implicazioni musicali in Peire d'Alvernhe: sul *vers* autunnale 323.15*

Mentre la critica testuale e letteraria si è dedicata, fin dalla fase fondativa della filologia romanza, a mettere in risalto le specificità di ciascun trovatore, basandosi per altro sul principale criterio d'ordinamento dei canzonieri medievali,¹ è soprattutto negli ultimi vent'anni che la ricerca musicologica si è rivolta alla produzione di singoli autori, a ridosso cioè dell'edizione sinottica dell'intero corpus procurata da H. van der Werf nel 1984 (*ETM*). Prima di allora si erano avuti alcuni contributi autorevoli ma circoscritti su trovatori musicalmente maggiori,² e nel 1966 B. Ståblein aveva propugnato un'indagine stilistica affermando che «trotz einer gewissen uniformen Haltung, die die provenzalische

* I numeri con cui si contrassegnano i componimenti sono quelli fissati nella bibliografia trobadorica di A. Pillet e H. Carstens (*BdT*) e adottati da quella informatica di S. Asperti (*BEdT*).

¹ Si vedano in proposito le recenti osservazioni di M. L. Meneghetti, *La tradizione della lirica provenzale ed europea*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001), Roma 2003, pp. 77-99, che riconduce il tipico ordinamento per corpora d'autore al principio «che tutto ciò che un trovatore ha scritto è importante proprio per capire la sua vita e la sua personalità, esattamente come la biografia e la personalità dell'autore sono ritenute importanti per capirne la produzione» (p. 91); e di S. Asperti, *Origini romanze. Lingue, testi antichi, letterature*, Roma 2006, pp. 47-48, che considera l'«acuta percezione delle individualità degli autori» un presupposto necessario per la costituzione della tradizione lirica trobadorica.

² Penso in particolare alla monografia di C. Appel (*Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, nach den Handschriften mitgeteilt von C. A.*, Halle 1934) e agli interventi di U. Sesini (*Folchetto di Marsiglia poeta e musicista* [1938] e *Peire Vidal e la sua opera musicale* [1943], raccolti in *Musicologia e filologia. Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del Medio Evo*, Bologna 1971, pp. 115-24 e 125-63) e di M. Switten (*Metric and Musical Structure in the Songs of Peirol*, "Romanic Review", LI [1960], pp. 241-55; *Text and Melody in Peirol's 'Cansos'*, "Publications of the Modern Language Association of America", LXXVI [1961], pp. 320-25).

Melodik allgemein charakterisiert, sich doch unterschiedliche stilistische Verhaltensweisen, Gruppen-Stile, möglicherweise sogar [...] Individual-Stile nachweisen lassen».³ Un invito a procedere in tal senso proviene dallo stesso van der Werf, che ha concluso una recente sintesi scrivendo: «for many of the individual composers we can point out personal habits and preferences; in other words, we also need more studies of individual troubadours».⁴

Più che presentare dei risultati in tale prospettiva, lo scopo di questo contributo è valutare se esistano i presupposti per uno studio che si propone di interpretare, in successione cronologica e per singoli autori, i dati musicali disponibili in relazione a quelli letterari. In particolare, mi limiterò a raccogliere i luoghi testuali che si riferiscono all'attività musicale di un singolo trovatore⁵ e a con-

³ B. Stäblein, *Zur Stilistik der Troubadour-Melodien*, "Acta Musicologica", XXXVIII (1966), pp. 27-46, a p. 46.

⁴ H. van der Werf, *Music*, in *A Handbook of the Troubadours*, edited by F.R.P. Akehurst and J.M. Davis, Berkeley-Los Angeles 1995, pp. 121-64, a p. 148.

⁵ Gli studiosi hanno generalmente considerato tali riferimenti nel loro insieme come una prova dello stretto legame fra poesia e musica nella lirica occitana, cogliendo tutt'al più delle distinzioni professionali e di genere poetico per quanto riguarda la composizione e la diffusione musicale (cfr. ad es. M. Beretta Spampinato, *Mot' e 'so' nella lirica trobadorica*, in [Atti del] XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza, Napoli, 15-20 aprile 1974, a cura di A. Vârvaro, Napoli-Amsterdam 1981, V, pp. 279-86; E. Aubrey, *References to Music in Old Occitan Literature*, "Acta musicologica", 61 [1989], pp. 110-49). A. Roncaglia, tuttavia, nel famoso saggio *Sul 'divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano* (in *L'Ars nova italiana nel Trecento*, Atti del III Congresso internazionale [Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975], a cura di A. Ziino, Certaldo 1978, IV, pp. 365-97) osservava: «Le condizioni di trasmissione e naturalmente le qualità dell'attualizzazione musicale variavano insomma con le occasioni, secondo la diversa qualità degli intermediari, i quali non sempre erano cantori professionali, e potevano anche non essere buoni cantori. Su tale varia fenomenologia doveva evidentemente influire la stessa qualità e capacità dei differenti autori, che non possiamo presumere tutti egualmente dotati e preparati sotto il profilo tecnico» (p. 372). Si tratta di una riflessione importante che induce a studiare i riferimenti agli aspetti musicali non nella loro globalità, come si è fatto finora, ma all'interno di singoli *corpora* d'autore e alla luce della rispettiva tradizione musicale, cercando di evitare generalizzazioni che rischiano di appiattire un fenomeno storico-culturale complesso che riguarda anche gli altri repertori lirici romanzi e in particolare quello italiano, su cui grava appunto la questione del 'divorzio' (osservazioni in questo senso svolge ora Lannutti, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, a cura di M.S.L. e M. Locanto, Firenze 2005, pp. 157-97, alle pp. 160-68; la tesi di Roncaglia è stata finalmente ridiscussa alla luce dei contributi e delle scoperte recenti da C. Di Girolamo, "Introduzione", in *I poeti della scuola siciliana*, II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da C.D.G., Milano 2008, pp. XVII-CII, alle pp. XVIII-L).

frontarli con quello che si è detto della sua unica melodia superstite, proponendo un tentativo di descrizione comparata di quest'ultima.

Nell'opera sopravvissuta di Peire d'Alvernhe (fl. 1149-68), «trovatore d'importanza nodale» secondo Roncaglia,⁶ che funge per vari aspetti da anello di congiunzione fra i grandi trovatori antichi (Jaufre Rudel e Marcabru) e i principali esponenti della cosiddetta generazione del Settanta (specialmente Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga), è possibile rintracciare una decina di riferimenti all'intonazione e all'esecuzione musicale che, considerato il calibro medio del trovatore,⁷ si segnalano per la loro frequenza e per la loro non convenzionalità.

Il più articolato di questi costituisce l'intera prima strofa del *vers* lirico *Ab fina ioia* (323.2), composto, secondo Rita Lejeune, nella primavera del 1162 a Narbona:⁸

Ab fina ioia comensa
lo vers qui bels motz assona,
e de ren no i a faillessa;
mas no m'es bon qe l'apreigna
tals cui mos chans non coveigna,

⁶ A. Roncaglia, *In margine a un'edizione di Peire d'Alvernhe*, "Cultura neolatina", LVII (1997), pp. 347-56, a p. 347.

⁷ Diciannove pezzi sicuramente autentici (da cui vanno però esclusi i tre *geistliche Lieder* 323.14, 16 e 21, ove il riferimento alla melodia sarebbe inappropriato), più una canzone dubbia, 323.1 (per cui cfr. P. G. Beltrami, *'Er anziretz' di Giraut de Borneil e 'Abans qe il blanc puoi' di autore incerto: note sulla rima dei trovatori*, "Cultura neolatina", LII [1992], pp. 259-319, a p. 296, e Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a cura di A. Fratta, Manziana [Roma] 1996 [d'ora in poi Fratta *tout court*], pp. xxxi-ii), e una tenzone con Bernart de Ventadorn di discussa attribuzione, 323.4 = 70.2, su cui si vedano da ultimo Beltrami, *Per la storia dei trovatori: una discussione*, "Zeitschrift für französische Sprache und Literatur", CVIII (1998), pp. 27-50, a p. 37 n. 30; Id., *Giraut de Borneil 'plan' e 'clus'*, in *Interpretazioni dei trovatori*, Atti del Convegno (Bologna, 18-19 ottobre 1999), a cura di A. Fassò e L. Formisano = "Quaderni di filologia romanza", XIV (1999-2000), pp. 7-43, alle pp. 28-30; la replica di Fratta, *Ancora sul testo e sull'interpretazione delle poesie di Peire d'Alvernhe*, "Rivista di studi testuali", V (2003), pp. 21-49, alle pp. 23-24; e cfr. *infra* n. 63.

⁸ R. Lejeune, *La 'Galerie littéraire' du troubadour Peire d'Alvernhe et ses implications avec la Catalogne*, in *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes offerts a R. Aramon i Serra*, Barcelona 1980, II, pp. 267-76, alle pp. 275-76; cfr. anche R. Zenker, *Peire von Auvergne*, "Romanische Forschungen", XII (1899), pp. 653-924, pubblicato a parte come Peire d'Auvergne, *Die Lieder*, kritisch herausgegeben mit Einleitung, Uebersetzung, Kommentar und Glossar von R. Z., Erlangen 1900; reprint Genève 1977 (d'ora in poi Zenker *tout court*), p. 682; Fratta, p. XIV.

q'ieu non vuoill avols chantaire,
cel que tot chan desfaissona,
mon doutz sonet torn en bram.⁹

A proposito della forma verbale *assona*, al v. 2, va detto che non è sicuro che essa si riferisca al testo verbale, come hanno inteso gli editori Zenker, Del Monte e Fratta¹⁰ alla stregua di Raynouard, che, segmentando «be'ls», traduceva 'le vers qui bien les mots rend assonnants', ma registrava come secondo significato del prov. *as(s)onar* 'mettre en harmonie' (LR, s.v. *son*, 10), ovvero 'mettere in musica': un'accezione ben documentata per il corrispettivo verbo castigliano ancora in pieno Quattrocento.¹¹ L'ipotesi che questo significato sia richiesto dal luogo di Peire è avallata dall'unica altra occorrenza del verbo nel corpus trobadorico: Giraut de Bornelh, *No pasc sofrir* (242.51), vv. 57-60:

...e'l vers, pos er ben assonatz,
trametrai el viatge,
si trop qui lai lo'm guit viatz
ab que's deport e's do solatz.¹²

Il part. *assonatz* si riferisce qui ad un'azione da compiere prima che il *vers* venga spedito e fruito in un luogo distante, ed è perciò sicuro, come aveva visto

⁹ 323.2, vv. 1-8: Fratta, p. 8.

¹⁰ Rispettivamente: «der Vers, der schöne Worte im Reime binden», dacché «*assonar* 'durch den Reim verbinden'» (Zenker, pp. 808 e 883); «da canzone che armonizza belle parole», dacché «*assonar* 'far corrispondere nel suono'» (Peire d'Alvernha, *Liriche*, testo, traduzione e note a cura di A. Del Monte, Torino 1955 [d'ora in poi Del Monte *tout court*], pp. 38 e 201, cfr. anche p. 39 n. al v. 2); «il *vers* che fa consonare belle parole» (Fratta, p. 8).

¹¹ Il significato di 'poner en música' del cast. *asonar*, registrato senza esempi nel *DCEC* (vol. I, p. 380, r. 21), è documentato ad es. dal seguente passo della *Traducción y glosas de la Eneida* di Enrique de Villena (1427-28): «E por la señoría que tovo en aquellas partes, quedó la memoria de sus dezires, espeçialmente aquel romance que ordenó asonado para cantar, contando en él los fechos astrológicos, porque fuese aquel saber más divulgado e perpetuado e la niebla de la olvidança tan aina non le cubriese» (ed. Cátedra, Madrid 1994, pp. 230-31); e dal seguente passo del *Prohemio e Carta al Condestable de Portugal* del Marchese di Santillana (1448-49), a proposito del trovatore catalano Jordi de Sant Jordi: «En estos nuestros tienpos floresció mosen Jorde de Sant Jorde, cavallero prudente, el qual çiertamente compuso asaz fermosas cosas, las quales él mesmo asonava, ca fue músico exçellente» (Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponça, sonetos, serranillas y otras obras*, edición de R. Rohland de Langbehn, Barcelona 1997, p. 22); cfr. anche *infra* n. 15.

¹² A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle 1910-35, I, pp. 232-33.

Kolsen ('den Vers, sobald er gut in Musik gesetzt sein wird'), che Giraut faccia riferimento all'intonazione musicale, ancora da comporre sul testo verbale (*vers*) già composto.¹³ Significativa in tal senso è la 'diffrazione in presenza' che si riscontra nella *varia lectio*: mentre **ABMNa** conservano *assonatz*, i rimanenti testimoni alterano la lezione originaria (*asenatz* **GQSG**, *assematz* **D**, *asomiax* **IK**, perfino *acabatx* **CRV**), presumibilmente perché non conoscono l'accezione tecnico-musicale del verbo.¹⁴ La traduzione del secondo verso di *Ab fina ioia* sarebbe allora 'il *vers* che mette in musica belle parole', oppure, accettando la meno probabile segmentazione di Raynouard, 'che mette bene in musica (cioè, che intona adeguatamente) le parole', col riscontro del *vers* «ben assonatz» di Giraut e, più tardi, delle *cantigas bien* (o *graciosamente*) *asonadas* in alcune rubriche e componimenti del Cancionero de Baena (ca. 1445).¹⁵

Si tratta dunque di una strofa d'esordio eccezionalmente incentrata sull'intonazione del *vers* («mon doutz sonetz», v. 8) e sul problema della sua diffusione musicale da parte di esecutori poco dotati («avols chantaire», v. 6). È questa una preoccupazione che trapela da altri luoghi del canzoniere dell'Alverniate. Nella strofa conclusiva di *Bel m'es quan la roza floris* (323.7), appello alla Reconquista rivolto nel maggio 1158 a Sancho III di Castiglia¹⁶, si trova una delle piuttosto rare allocuzioni dirette ai *chantadors* da parte dei trovatori:

¹³ Cfr. poi Sharman, *The 'Cansos' and 'Sirventes' of the Troubadour Giraut de Bornelh: A Critical Edition*, Cambridge 1989, che annota: «*asonatz* 'put to a tune'. Giraut has composed the words, now all he needs is the melody» (p. 221).

¹⁴ La melodia del pezzo in questione è attestata per due volte nel canzoniere **R**, dato che essa costituisce l'intonazione del *contrafactum* di Peire Cardenal, *Ar mi puec yeu* (335.7).

¹⁵ Ad esempio: «Aquí se comiençan las cantigas muy escandidas e graciosamente asonadas»; «la qual cantiga es bien fecha e graciosamente asonada»; «E primeramente se comiençan las cantigas asonadas que él fizó e ordenó en loores de Santa María que son éstas»; Ferrand Manuel de Lando (1414-35): «Mas lueñe de çien jornadas | son mis dezires sabidos, | donosos, muy escandidos, | cantigas bien asonadas, | artes nuevas esmeradas, | graciosas, dulçes de oír, | pues non podedes dezir | que son feas nin furtadas»; «Esta cantiga fizó e ordenó el dicho Maçias en loores del Amor, la qual es bien fecha e bien asonada» (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edición y estudio de B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid 1993, risp. pp. 11, 65, 449, 460 e 549). Il sintagma *bel(h)s motz* è tuttavia ben attestato nei trovatori, e compare proprio nei versi, citati più sotto nel testo, che Bernart Marti riferisce polemicamente alle poesie di Peire.

¹⁶ La proposta di datazione è dovuta ad A. Roncaglia, «*Lobadol*», in *Studi in onore di Francesco Gabrieli per il suo ottantesimo compleanno*, a cura di R. Traini, Roma 1984, pp. 655-60. Si tratta, com'è noto, di una sorta di 'remake' a circa quindici anni di distanza del *vers* marcabruniano *Empeiraire, per mi mezeis* (293.22) rivolto al padre di Sancho, Alfonso VII.

Chantadors, lo vers vos fenis:
aprendetz la comensansa.¹⁷

Insieme a quelle assai simili di Jaufrè Rudel e di Bernart de Ventadorn,¹⁸ tali esortazioni sembrano indicare che questi trovatori prevedevano la presenza di uno o più esecutori professionisti, incaricati della diffusione del pezzo, durante la sua prima esecuzione pubblica. In particolare, le forme imperative del verbo *aprendre* inducono a pensare che tali cantori erano capaci di memorizzare il nuovo pezzo durante l'audizione (forse reiterata) del testo, intonato magari dal suo stesso inventore.¹⁹ Si tratta di una situazione che, a parti invertite, ritorna nella *razo* di *Anc ieu non l'aic* (29.2), dove, come si ricorderà, un giullare rinchiuso in una stanza ripete durante la notte la *canço* che ha appena composto, «tan que venc una nueg, e'l joglars la cantava, e'N Arnautz la va tota arretener, e'l so».²⁰

Esplicite istruzioni sull'esecuzione musicale si incontrano di nuovo in apertura di *L'airs clars* (323.10), che Peire definisce *vers non-clus*, intonato su una melodia 'nuova' (*ses novelhs*):

...mi mostra d'esser ysnelhs
q'un vers non-clus cuelha,
tal que'l sos sia novelhs,
que'l chant qui ia's vuella,
per qu'ara chanten cavallier:
que chans aporta alegrier...²¹

¹⁷ 323.7, vv. 36-37: Fratta, p. 28.

¹⁸ Rispettivamente: «adoncs vuelh mos chans si' auzitz, | et aprendetz lo, chantador!» (262.1, vv. 52-53: Jaufrè Rudel, *L'amore di lontano*, edizione critica, con introduzione, note e glossario, a cura di G. Chiarini, Roma 2003 [ristampa de *Il canzoniere di Jaufrè Rudel*, L'Aquila 1985], p. 112, con un ritocco alla punteggiatura); «Ma chanson apren a dire, | Alegreb» (70.4, vv. 61-62: Bernart de Ventadorn, *Canzoni*, a cura di M. Mancini, Roma 2003 [che riprende il testo di *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, hg. von C. Appel, Halle 1915], p. 66).

¹⁹ Non convince del tutto la spiegazione di Fratta, che intende «aprendetz la comensansa» come una limitazione dell'apprendimento al solo principio del *vers*, «evidentemente per evitare la divulgazione del resto, cioè di quella parte il cui contenuto lo accomunava a Marcabru, e che già a questi aveva procurato fama di folle» (Fratta, nota al v. 37 di p. 174).

²⁰ J. Boutière et A. H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, édition refondue [...] par J. B. avec la collaboration d'I.-M. Cluzel, Paris 1964, IX-B, p. 62.

²¹ 323.10, v. 5-10: Fratta, p. 135.

Se si accetta la proposta di Di Girolamo, che vede in questa dichiarazione di stile 'non chiuso' un tentativo, indirizzato a «un'udienza più vasta», di «poetica [...] aperta, ma tuttavia sempre legata a una problematica moralizzante» di ascendenza marcabruniana,²² si potrebbe pensare che la scelta stilistica preliminare riguardi anche la melodia, dato che essa risulta collegata all'accondiscendenza verso esecutori meno abili, magari del ceto cavalleresco (cfr. vv. 7-9). Si tratterebbe in tal caso di un'eccezione rispetto alla diffusione professionale dei canti di Peire d'Alvernhe, solitamente più 'chiusi' e forse più difficili da intonare. Nella *tornada* dello stesso pezzo, tuttavia, egli non manca di raccomandare agli esecutori improvvisati di cantarlo per lo meno *ses brays*, cioè 'senza strida':

Lo vers chant qui'l sabra ses brays
on mot mi platz de qui mas bays.²³

Altri indizi testuali suggeriscono che, per questo trovatore, l'esecuzione musicale di qualità fosse una preoccupazione costante. Gli ultimi tre versi della prima strofa della 'galleria' satirica *Chantarai d'aquestz trobadors* (323.11, vv. 4-6) esprimerebbero, secondo Roncaglia, «il non dissimulato disprezzo per il rozzo canto dei "pastori", privi di consapevolezza tecnica»:

...mas a cantar lor er aillors
q'entrametre'n vei (aug CRA) cen pastors
c'us no sap qe's mont'o's dissen;

dove i verbi *montar* e *dissendre* costituirebbero un preciso riferimento all'*elevatio* e alla *depositio* della linea melodica di cui parlano i teorici della musica medievale.²⁴ A sostegno di questa ipotesi, che implicherebbe una conoscenza

²² C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989, pp. 110-12; cf. anche L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001, p. 85.

²³ 323.10, vv. 61-62: Fratta, p. 138.

²⁴ Cfr. Roncaglia, *Sul 'divorzio'* cit., pp. 373-74. La citazione proviene dall'edizione Del Monte, p. 120, usata da Roncaglia, che introduce però la variante *aug* di CRA; diversa l'interpretazione di questi versi presso Fratta, pp. 52 e 188 nn. ai vv. 5 e 6 (su cui cfr. Roncaglia, *In margine* cit., p. 351: «Tuttavia nel nostro testo la terminologia tecnica è troppo precisa e il richiamo ai *pastors* troppo immediato per dubitare del riferimento all'imperizia musicale»). L'interpretazione Roncaglia è accolta da Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1975; rist. Barcelona 1992, I, p. 334 n. 6.

non solo pratica dell'*ars musica* da parte di Peire, va ricordato che nelle vignette satiriche del sirventese egli fa spesso allusione alle qualità canore dei suoi colleghi,²⁵ e soprattutto che nell'ultima *cobla* l'autore si rappresenta proprio in qualità di cantore, capace (almeno secondo il canzoniere A) di sfruttare alternativamente i registri acuto e grave della propria voce:

Peire d'Alvernge a tal votz
que canta de sus e de sotz
e lauzas mout a tota gen;²⁶

in contrapposizione, dunque, ai *pastors* della prima strofa, e similmente agli «auzelhos | don retin lur chan sus e ios» di *Chantarai pus vey* (323.12), v. 14.²⁷

Pure in quest'ultimo componimento si incontra un'allusione alla sua attività d'intonatore, nel binomio già marcabruniano «vers ni sos»:

...e sapchatz, s'ieu tant non l'ames,
ia non saupra far vers ni sos,
ni non o feira s'ilh no fos;²⁸

mentre in altri due casi il binomio che indica l'attività melopoetica di Peire, con *sos* evidenziato dalla precedenza (e nel secondo caso anche dalla rima), si trova in contesti non usuali e semanticamente pregnanti:

²⁵ A cominciare da Giraut de Bornelh, «ab son chantar magre dolen, | qu'es chans de vielha porta-selh» (vv. 15-16: Fratta, p. 53); quindi «de Briva:l Lemozis», che «semblaria us pelegris | malautes, quan canta:l mesquis» (vv. 28-29: *ibid.*, p. 54); poi Guillem de Ribas, che «di totz sos vers rau-camen, | per que es avols sos retins, | c'atrestan s'en faria us pins» (vv. 33-34: *ibid.*: 'perciò il suo gracchio è repellente, al punto che farebbe altrettanto un pincione [*alias* fringuello]'; ma il rimante *pins* < *pincio* [FEW] è controverso); ancora Peire de Monzo, «chantan un sonet avinen» (v. 45: *ibid.*, p. 55); infine Eble de Saïgnas, «si tot se canta de coynden» (v. 63: *ibid.*, p. 57).

²⁶ 323.11, vv. 79-80: Del Monte, p. 127 (base A). Roncaglia, Riquer e Tavani propendono per la variante di CRa («que chanta con granoill'en potz»), mentre Fratta, p. 58, adotta la lezione dei codici D•IKN²z («que non canta sus ni desotz») e interpreta diversamente (cfr. nota al v. 80 di p. 195, cui si rimanda per le edizioni precedenti). Zenker, p. 767, metteva a testo la lezione maggioritaria della citazione nella *vida*, «que canta desobre e desotz» (cfr. p. 857 nota 79), che ha lo stesso significato del verso tradito da A.

²⁷ Fratta, p. 66.

²⁸ 323.12, vv. 47-49: Fratta, p. 68.

Cui bon vers agrada auzir
de mi cosselh be qu'el escout
aquest qu'ara comens a dir,
que, pus li er sos cors assis
en ben entendre:ls sos e:ls motz,
ia non dira qu'el anc auzis
melhors ditz trobatz luenh ni prop.²⁹

E sembra:m ben els ditz escurs
et en razos de dir ses motz romputz,
de que cove que mot mellurs
tu cuy det sos e motz far mentaugutz,
que:l mai manens d'autruy part viatz
bos covinens pus no:y ren del dos gratz.³⁰

Nel primo caso è almeno notevole che l'espressione «ben entendre:ls sos e:ls motz» implichi un corretto 'intendimento' del testo musicale in correlazione a quello verbale, mentre nel secondo caso, dove l'unico testimone C ha banalizzato la lezione originale garantita dalla rima interna per ristabilire l'ordine solito dei due sostantivi («tu cuy det far motz e sos m.»), si tratta di una solenne dichiarazione d'autocoscienza poetica con implicazioni religiose, dove l'agg. *mentaugutz* testimonia dell'apprezzamento pubblico anche, e forse soprattutto, delle melodie del trovatore.³¹

Un ultimo luogo potenzialmente indicativo è costituito dall'ultimo verso della terza strofa (vv. 13-18), di interpretazione problematica, del manifesto poetico di Peire, *Sobre:l vieill trobar* (323.24), trasmesso dai codici E e V:

²⁹ 323.13, vv. 1-7: Fratta, p. 71.

³⁰ *Lo fuelhs e'l flors* (323.19), vv. 31-40: Fratta, p. 132. Ricompongo, secondo la scansione alternativa contemplata da Frank (schema 358, nota) che si accorda a una tendenza ecdotica recente (cfr. G. Lachin, *Il trovatore Elias Cairé*, Modena 2004, schede di *Metrica e stilistica* premesse ai componimenti II, III, V, VIII-XIII, XV, XVI, e *infra* nota 71), i decenari con *rim empenat* alternati agli ottonari come in *Sobre:l vieill trobar* (323.24), citato più sotto.

³¹ Cfr. da ultimo Lazzzerini, *Letteratura medievale* cit., p. 85: «Peire prende le distanze dal volgo [...] in *Lo fuelhs e'l flors*, dove [...] dichiara che, per manifestare la debita riconoscenza verso l'Intelligenza (*assenatz sens*) che gli ha elargito il dono di comporre melodie e versi rinomati, il poeta non dovrà stancarsi di affinare la sua arte».

C'az un tenen ses mot borrel
 deu de dir esser avinens;
 quar qui trasaill de Maurin en Miron
 entre-l mieg faill, si no's pren als ladrers:
 comde-l trebaill qu'eis motz fai trezagiers,
 qu'en devinaill met l'auzir de mai son.

18 deuinar E, diuinar V; damaion E, so V.³²

Opponendosi alle precedenti interpretazioni di Cannistrà («qu'en d. m. l'auzir, emai son» 'costringendo l'udito, perfino il suo proprio, a indovinar[le]') e di Roncaglia, che ipotizzava un sost. *lauzier* 'pavimentazione, lastricato d'accesso' travisato dai copisti e quindi un'impervia metafora edile,³³ Fratta propone di segmentare in clausola «mai son» (<MAGIS SONUM), e parafrasa quindi l'intera strofa nel seguente modo: «un discorso (poetico) disarticolato sul piano dei contenuti e dei nessi logici non solo pregiudica l'assetto linguistico dell'opera (e quindi la sua corretta comprensione), ma mette in forse anche l'ascolto del messaggio melodico»; letteralmente: «pregiudica l'ascolto della [stessa] melodia».³⁴ Oltre che per la maggiore economia ecdotica, l'ipotesi di Fratta è da ritenere, a mio avviso, *probabilior* perché il supposto riferimento al *son* che dev'essere fruito correttamente insieme ai *motz* del verso precedente, è, come s'è visto (sp. in «ben entendre-ls sos e-ls motz»), un concetto pertinente all'*usus scribendi* dell'autore; tanto più che la strofa in questione costituisce, con le parole dell'editore, «un minuscolo ma preziosissimo trattatello di stile alto incuneato nel *vers*» (p. VIII). In particolare, se il significato del *mai(s)* attributivo³⁵ è davvero 'ulteriore', l'intero sintagma «l'auzir de mai son» si potrebbe intendere 'l'ulteriore ascolto della melodia', con riferimento a una concreta situazione di

³² 323.24, vv. 13-18: testo e apparato Fratta, p. 155. Va precisato, con A. Cannistrà, *Edizione critica di un 'difficile' testo di Peire d'Alvernhe (B.d.T. 323.24)*, in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze 1984, pp. 45-65, a p. 55, che la lezione di V è *demaio* con un puntino forse espuntorio sotto *d*-iniziale.

³³ Cannistrà, *Edizione critica* cit., pp. 55-56; A. Roncaglia, *Una 'crux' in Peire d'Alvernhe*, "Annali della Scuola normale superiore di Pisa", III s., XVIII (1988), pp. 937-45, a p. 945, e inoltre Id., *In margine* cit., p. 356. A Roncaglia bisogna probabilmente tornare per il primo emistichio del v. 17 (*com del*), su cui non c'è significativamente replica in Fratta, *Ancora sul testo* cit.

³⁴ Fratta, pp. IX e 155; cfr. anche la nota ai vv. 15-18 di p. 243.

³⁵ La forma *mai* (senza -s) si trova in rima a 323.23, v. 58 (*chai : bai : fai*), e ha funzione attributiva anche in 323.19, v. 37: «que-l mai manens» 'il più ricco'.

performance, durante la quale, se il pubblico non comprende le parole perché 'in-cespiciose' (*trezagiers*), tenderà ad allontanarsi, per quanto piacevole sia la musica che le accompagna.³⁶ La conclusione dell'editore, riguardo alla sua proposta interpretativa, è questa: «Se la nostra lettura è verisimile, ci troviamo di fronte a un'inedita e veramente straordinaria attenzione al complessivo problema della ricezione della lirica trobadorica, che presuppone [...] una sensibilità e una competenza musicali non comuni» (p. IX).

Una conferma esterna della competenza musicale e della notorietà delle melodie di Peire si trova presso il contemporaneo Bernart Marti, il quale, reagendo proprio all'altezzosa dichiarazione «c'anc tro per me no fo faitz vers entiers» con cui si apre *Sobre-l vieill trobar* (v. 4), nell'ultima *cobla* di *D'entier vers far ieu non pes* (63.6) afferma:

De far sos novelhs e fres
 so es bella maestria
 e qui belhs motz lassa e lia
 de belh art s'es entremes...³⁷

Come osservava Zenker, in questi versi «scheint [...] doch das Zugeständnis zu liegen, dass Peire diese Fertigkeit, diese Kunst in hervorragendem Masse besitze» (p. 713); ed è anche probabile, aggiungerei, che la priorità accordata alla *maestria* nel comporre *sos novelhs e fres* non sia casuale. Un riferimento ancor più esplicito alle melodie di Peire s'incontra nel *mig vers* ('mezzo vers') tradito dal canzoniere Sg, che secondo Riquer sarebbe «obra de los últimos tiempos de Cerverí [de Girona]»³⁸ (fl. 1259-85):

³⁶ Si annullerebbe in questo modo la giusta perplessità di Roncaglia, *In margine* cit., p. 356 («*mai son* non mi persuade, anche per il significato attribuito a *mai*: che Peire alluda alla "melodia sovrapposta" mi pare improbabile, per la stessa nozione di "sovrapposta"») circa l'interpretazione di Fratta, p. 244 nota 18 («propriamente 'ulteriore melodia', in pratica la melodia sovrapposta»).

³⁷ 63.6, v. 73-78: *Il trovatore Bernart Marti*, edizione critica a cura di F. Beggiano, Modena 1984, p. 110.

³⁸ Riquer, *Los trovadores* cit., III, p. 1556 nota 3.

...mey vers seran loncs com cil que fazia
Peir', ab son gran, d'Alvernya, qui plazia,
car cascun an d'una cobla's crexia.³⁹

L'espressivo iperbato che intreccia al nome del trovatore la caratteristica principale dei suoi *vers*, 'accompagnati da melodia sontuosa (*son gran*) che piaceva', è sintomatico di una tradizione ancora viva, almeno in Catalogna, sul finire del Duecento; una tradizione che aveva già informato la biografia antica di Peire, composta verosimilmente da Uc de Saint-Circ (ff. 1217-53),⁴⁰ e trasmessa da sette testimoni (ABEIKN²R):

⁴E trobet ben e cantet ben, e fo lo premiers bons trobaire que fon outra mon et aquel que fez los meillors sons de vers que anc fosson faichs [e'l vers que ditz ABE]: «Dejosta'ls breus jorns e'ls loncs sers [q(u)an(t) la blanc(a) aura brunezis BEN²]. [...] 7Mout se lausava en sos cantars e blasmava los autres trobadors, si qu'el dis de si en una cobla d'un sirventes qu'il fez: «Peire d'Alverne a tal votz | que chanta de sobr'e de sotz, | e siei son son douz e plazen; | e pois es maistre de totz, | ab q'un pauc esclaris sos motz, | qu'a penas nuillz hom los enten». [...].⁴¹

³⁹ 434a.32, vv. 16-18: M. de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona 1947, p. 284; cfr. anche Cerverí de Girona, *Lírica*, edició a cura de J. Coromines, Barcelona 1988, II, p. 38. Secondo Riquer, «Cerverí de Girona, en la segunda mitad del siglo XIII, recoge sin duda una tradición sobre nuestro trovador, o una noticia extraída de alguna composición suya hoy perdida, en un meg-vers donde dice que lo va ampliando (...) a medida que advierte que el rey [sicil. Pietro il Grande] se hace acreedor de elogios» (*Los trovadores* cit., I, p. 313). La pratica, attribuita a Peire da Cerverí, di aumentare nel tempo i propri componimenti (*vers*) con nuove unità strofiche troverebbe un riscontro interessante nella tradizione di 323.10 e 14, che presentano un numero variabile di strofe a seconda del ms. latore (risp. 8 in C, 11 in m, 12 in a; 10 in CR, 12 in a), se è vero che tali anomalie dipendono da integrazioni e/o sostituzioni operate dallo stesso autore, come è proposto a credere A. Fratta (risp. *Un probabile caso di adattamento redazionale diacronico: la canzone-sirventese "Be m'es plazen" (P.-C. 323.10) di Peire d'Alverne*, "Studi mediolatini e volgari", XXXIX [1993], pp. 33-56 [cfr. Fratta, pp. 40-42], e Fratta, pp. 76-77).

⁴⁰ La supposta paternità del trovatore caorsino si basa sulla menzione di Dalfin d'Alverne quale informatore («segon qu'en dis lo Dalfins d'Alverne»): cfr. Zenker, pp. 669-71, e da ultimo S. Guida, *Le 'biografie' trobadoriche: prove di agnizione autoriale*, in *Studi provenzali 98/99*, a cura di S. Guida, L'Aquila 1999, pp. 141-98, a p. 174.

⁴¹ Boutière-Schutz, *Biographies* cit., XXXIX, p. 263 (base I), con integrazioni desunte dall'apparato. Cfr. anche Zenker, pp. 731-32; Del Monte, pp. 12-15.

È notevole anzitutto che il biografo si sia peritato di aggiustare in senso musicale (e avendo forse in mente il «doutz sonet» di *Ab fina ioia*, v. 8) il terzo verso della strofa finale del *sirventes* satirico citata al par. 7 (= 323.11, v. 81):

tradizione diretta (A-IKN²D^az, CR, a) citazione nella vida (ABEIKN²R)
e lauza's mout (trop CR) a tota gen e siei son son douz e plazen⁴²
e faz lauza a maintas genz (a)

Ma ciò che importa sottolineare, dal momento che nessun editore di Peire lo ha fatto, è che l'incipit citato subito dopo la dichiarazione che il trovatore fu «aquel que fez los meillors sons de vers que anc fosson faichs» (par. 4) appartiene all'unico suo componimento di cui ci sia giunta, in duplice attestazione, la notazione musicale.⁴³ L'ipotesi che il biografo (Uc?) abbia citato quel *vers* proprio in ragione della melodia, che egli evidentemente conosceva, è suggerito dal fatto che almeno i testimoni IKN² omettono la frase (interpolata?) «e'l vers que ditz» prima della citazione, nonché dalla presenza in BEN² del secondo verso della poesia, che ricostituisce il primo piede metrico ovvero, come vedremo, la prima articolazione musicale della strofa (forse effettivamente intonata durante la lettura pubblica della *vida*?).⁴⁴ Tale ipotesi trova un riscontro concreto nella melodia di *Dejosta'ls breus jorns* (323.15), che secondo E. Aubrey sarebbe «radically different», da quelle dei trovatori precedenti e contemporanei⁴⁵, attenuando così

⁴² La tradizione manoscritta presenta per questo verso solo varianti grafiche e formali (cfr. Boutière-Schutz, *Biographies* cit., p. 264).

⁴³ Zenker, ad es., riconduceva la citazione di 323.15 nella *vida* e la sua cospicua tradizione manoscritta a motivi d'ordine tematico e formale (p. 695), e si limitava poi a commentare: «Wenn es sodann ebenda heisst, er sei der Verfasser des Liedes *Dejosta'ls breus jorns e'ls loncs sers* (no. VI), so folgt daraus, dass letzteres noch zur Zeit des Biographen allgemein bekannt war und sich besonderer Wertschätzung erfreute» (p. 714). Chi ha invece collegato la citazione alla tradizione musicale del pezzo è stato H.-I. Marrou, un critico assai sensibile agli aspetti musicali del *trobar*: «Voyez par exemple, tel que le donne le chansonnier X le début [musical] d'une chanson de Pierre d'Auvergne qui fut saluée en son temps comme un chef-d'œuvre (*les meillors sons de vers que anc fosson fachs*)» (*Les troubadours*, Paris 1971, p. 86).

⁴⁴ L'unico riferimento specifico sull'esecuzione orale delle *vidas* trobadoriche è ancora A. H. Schutz, *Were the 'Vidas' and 'Razos' Recited?*, "Studies in Philology", XXXVI (1939), pp. 565-70; si veda ultimamente anche Meneghetti, *La tradizione* cit., p. 99.

⁴⁵ E. Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis 1996, p. 211, cui rimanda anche MGG, s.v. *Troubadours, Trouvères* (vol. 9, col. 940): «Nur PC 323.15 von Peire d'Alverne unterscheidet sich stark von diesem klassischen Stil [di Bernart de Ventadorn]: mit extremer Melismatik, großem Ambitus und Intervallsprüngen könnte hier eine musikalische Parallele zum

il sospetto che il biografo non abbia fatto altro che esporre «in forma affabulata la materia condensata nei testi poetici».⁴⁶

La prima caratteristica, che balza agli occhi al confronto fra le due attestazioni musicali, in X (c. 86r) e in R (c. 6r),⁴⁷ è lo stile melismatico del dettato, con abbondanza di gruppi neumatici (o *ligature*) di cinque, sei, e persino otto suoni (su «re-trañ» in X, r. 3), non confinati alla porzione cadenzale ma variamente distribuiti anche al principio o all'interno dei versi melodici.⁴⁸ Nella mancata attestazione musicale del canzoniere V, a c. 78r, si osservano inoltre degli spazi di ampiezza inconsueta fra le parole della prima strofa: c'è da chiedersi se essi vadano messi in relazione con i cospicui melismi dell'intonazione, che doveva perciò essere presente nell'*exemplar* copiato dallo scriba catalano.⁴⁹ Secondo il

dunklen Stil (*trobar clus*) des Liedes vorliegen (...), wogegen in den meisten anderen Liedern durchaus der leichte Stil des *trobar leu* vorherrscht, was sich auch in den Melodien ausdrücken mag» (voce di H.-H. Råkel e E. Aubrey). Sulla corrispondenza fra *trobar clus* e un particolare stile o una particolare struttura musicale (quest'ultima ipotizzata da J. Haines, *Vers une distinction 'leu'/'clus' dans l'art musico-poétique des troubadours*, "Neophilologus", LXXXI [1997], pp. 341-47), è lecito avanzare riserve di metodo a causa della problematica definizione dei testi o, peggio, dei *corpora* d'autore attinenti a quella corrente stilistica; praticamente, inoltre, i tratti evocati dalla musicologa non sono esclusivi di componimenti senz'altro riconducibili all'ambito del *trobar clus* (melismi frequenti, ambito e intervalli ampi si ritrovano ad es. in un componimento non certo *clus* di Peire Vidal quale *Pos tornatz* [364.37, melos in G]) o viceversa a quello del *trobar leu* (assimilabile allo stile 'classico' bernardiano è ad es. la melodia della 'sestina' di Arnaut Daniel [29.14, melos in G]).

⁴⁶ La formula è di Chiarini, *Il canzoniere* cit., p. 37. Perspicue in questo senso sono pure le riflessioni di Zenker sui riferimenti musicali nei testi di Peire e nella biografia antica, precedute dalla giustificazione del mancato utilizzo dei dati musicali per comprovarne la veridicità: «Gerade als Komponist wird aber Peire in der provenzalischen Biographie besonders gerühmt und er selbst spricht wiederholt von der Anmut seiner Weisen, der sich niemand verschliessen könne (...). Danach beruhte das Ansehen, in dem er bei den Zeitgenossen stand, unzweifelhaft zu einem sehr wesentlichen Teile auf seinen musikalischen Leistungen, ja, es scheint nicht ausgeschlossen, dass diese es geradezu in erster Linie waren, welche das Urteil über ihn bestimmt haben. Sollte dem so sein und er eben in seiner Eigenschaft als Lieder-Komponist als "der beste Trobador vor Guiraut von Bornelh" gegolten haben, so liegt kein Grund vor, die Berechtigung dieses Urteils zu bezweifeln. Sollte es sich hingegen vornehmlich oder doch in gleichem Masse auf seine poetischen Leistungen gründen, so werden wir es nicht als zutreffend erachten können» (p. 715).

⁴⁷ Si veda la trascrizione sinottica in *ETM*, pp. 231-32*.

⁴⁸ Cfr. Aubrey, *The Music* cit., p. 202.

⁴⁹ Un fenomeno simile è stato osservato nel canzoniere galego-portoghese dell'Ajuda, di cui si suppone un antografo musicale (cfr. Ramos, *A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa. Outro indício de antecedentes musicais*, in *Miscelânea de estudos linguísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*, organização e coordenação C. da Cunha Pereira e P. R. Dias Pereira, Rio de

musicologo T. Gérold, lo scopo principale di tale «profusion d'ornéments» sarebbe stato quello di «faire valoir l'habileté du chanteur»⁵⁰; in linea, dunque, con le preoccupazioni di Peire circa l'esecuzione musicale dei suoi canti. Un'altra peculiarità condivisa dalle due redazioni è l'ambito di undecima (da fa a si-bemolle in X, da do a fa in R), raro nei trovatori, che richiede una voce allenata ed estesa, capace cioè di cantare «de sus e de sotz». Ma ciò che permette di postulare una relativa aderenza della notazione trådita da **RX** alla melodia originale, è che entrambi i canzonieri, assai distanti dal punto di vista cronologico e geografico,⁵¹ trasmettono essenzialmente la stessa intonazione. In particolare, la redazione di **R**, affetta da «scribal errors or adaptation of some sort» secondo i rilievi della Aubrey, si può interpretare come un deterioramento seriore della redazione **X**,⁵² che appartiene ad una tradizione a 'dominanza musicale', e si se-

Janeiro 1995, pp. 703-19). Che il modello di V fosse un codice annotato è suggerito inoltre dalla presenza delle indicazioni «o» e «n» (segnalate da I. Zamuner in «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzzi* [serie coordinata da A. Ferrari], I. *Canzonieri provenzali*, 3. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, V [Str. App. 11 = 278], Modena 2003, p. 24, che le mette «in rapporto con le diverse fonti [testuali] usate dal copista») rispettivamente accanto agli incipit di componimenti a tradizione musicale e non (nella sezione studiata da Zamuner, ad es., sono contrassegnati dal cerchietto i componimenti 370.3 [con rigo musicale vuoto in G], 370.13 [con melodia in G] e 370.14 [con melodia in G e X]): similmente, il copista musicale di G usa contrassegnare con «+» i componimenti annotati e con «n» quelli senza notazione nella fonte musicale (cfr. F. Carapezza, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli 2004, pp. 65-66).

⁵⁰ T. Gérold, *La musique au Moyen Age*, Paris 1932; rist. 1983, p. 158.

⁵¹ Secondo le opinioni più recenti, X sarebbe un prodotto lorenese degli anni Quaranta del Duecento (cfr. Aubrey, *The Music* cit., p. 35), mentre R, tolosano, risalirebbe agli anni Trenta del secolo successivo (cfr. S. Asperti, *La tradizione occitanica*, in *Lo spazio letterario del medioevo*, 2. *Il medioevo volgare*, diretto da P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro, II. *La circolazione del testo*, Roma 2002, pp. 521-54, a p. 531).

⁵² «Peire d'Alverne's *Dejosta-ls breus jorns* (...) has the same overall formal design in both manuscripts, and both melodies have numerous melismas that tend to occur on the same syllables and move in the same direction; but the similarities between the two melodies end there. The second and fourth verses in X repeat the music of the first and third phrases exactly. In R, however, verses 2 and 4 begin a third higher than the corresponding verses 1 and 3, and verse 4 continues a third higher than verse 2 to its cadence. Verse 3 waffles on the second syllable to just a step higher than in verse 1, and it remains a step higher to its cadence. Scribal error or adaptation of some sort is almost certain at this point. An unmistakable scribal error occurs in verse 5 in R, which is broken at the end of a line in the middle of the diphtong *fuelhs*. The text scribe split the word across the two lines, "fu-elhs"; though paleographically this split is not atypical, it caused the music scribe to construe the word as two syllables, for which he provided two notes» (Aubrey, *The Music* cit., pp. 56-57). Il fatto che le due redazioni musicali condividano gli stessi neumi cadenzali ai vv. 1, 2, 3 e 6, e che un cospicuo segmento melodico all'interno del v. 7 risulti

gnala nella fattispecie per accuratezza semiografica (frequenti aggiustamenti e spostamenti di chiave, segnalazione sistematica delle alterazioni) e per coerenza strutturale (*pedes cum cauda*).⁵³ Dire che la redazione X è più attendibile non significa ovviamente che essa debba corrispondere alla melodia composta da Peire in ogni particolare: si tratta cioè di un caso teoricamente assimilabile a quello del *codex optimus* della filologia testuale prelachmanniana, dato che per la musica non esiste un metodo ricostruttivo basato sull'interpretazione storica delle varianti.⁵⁴

Per illustrare la novità della melodia di Peire, che avrebbe determinato il perentorio giudizio del biografo, può essere utile il confronto con un celebre canto della generazione trobadorica anteriore, *Lanquan li jorn* di Jaufrè Rudel (262.2), che condivide con *Dejosta* alcuni elementi formali e tematici, e la cui melodia gode di un'attestazione triplice (XWR), notoriamente uniforme.⁵⁵ Avverto subito, a scanso di equivoci, che questo confronto non intende dimostrare un rapporto di dipendenza diretta (intermelodicità) fra i due testi: si tratta semplicemente di un tentativo di individuare, secondo la verità del testimone X (dove i due testi, anonimi e copiati dallo stesso scriba, si succedono a poche cartę di distanza), alcuni tratti distintivi dello stile musicale di Peire sulla base di un canto anteriore e affine, che egli doveva aver presente al momento della composizione del suo *vers*:

Jaufrè Rudel, *Lanquan li jorn son lonc en mai* (BaT 262.2, Frank 376:8)
Tradizione testuale: ABCDEIKMM^aRSS^ae (JauRud) + WX (anon)
Tradizione musicale: R 63b, W 189d, X 81v [ETM, p. 215*]

identico sembra avallare l'interpretazione delle deviazioni di R rispetto a X come errori di copia (*scribal error*), strutturalmente e tonalmente aberranti, piuttosto che come innovazioni volontarie (*adaptation*).

⁵³ Cfr. ETM, pp. 56 e 232*; secondo van der Werf, lo scriba musicale di X «was an expert and worked very precisely» (*ibid.*, p. 23). La versione di X è preferita all'altra in *Songs of the Troubadours and Trouvères: An Anthology of Poems and Melodies*, edited by S. N. Rosenberg, M. Switten and G. Le Vot, New York - London 1998, «because it offers a more regular use of accidentals and a more coherent structure» (p. 76).

⁵⁴ Si vedano ancora, a questo proposito, le osservazioni generali di d'A. S. Avallé, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di L. Leonardi, Torino 1993, p. 96.

⁵⁵ Osservazioni analitiche su questa melodia si trovano in H. van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*, Utrecht 1972, pp. 85-86; *Id.*, *Music* cit., pp. 137-38; *Songs of the Troubadours* cit., pp. 54-55, con ulteriori riferimenti bibliografici.

Metrica: *vers* di 7 *coblas unissonans* di 7 versi e 1 *tornada* di 3 versi, con schema a₈A b₈B, a₈A b₈B; c₈C c₈D d₈B^(?) (a = -ai, b = -ónh, c = -is, d = -atz)

Peire d'Alvernhe, *Dejosta 'ls breus jorns e 'ls loncs sers* (BaT 323.15, Frank 405:1)

Tradizione testuale: ABCDEIKN²RTV (PALv) + X (anon)

Tradizione musicale: R 6a, X 86r [ETM, p. 231*]

Metrica: *vers* di 7 *coblas unissonans* di 7 versi e 2 *tornadas* di 3 versi, con schema a₈A b₈B, a₈A b₈B; c₁₀C d₁₀D c₁₀E (a = -érs, b = -is, c = -ics, d = -eis)

Entrambi i testi sono composti in 'forma di canzone' (secondo le categorie metriche di Spanke) con sette *coblas unissonans* di sette versi ciascuna, dove la *cauda*, ripresa dalle *tornadas*, occupa gli ultimi tre versi e presenta una rima *dissoluta* (d). La forma metrica è ribadita da quella musicale, *pedes cum cauda*, cui corrispondono rigorosamente le articolazioni sintattiche del testo verbale. La sola discrepanza è costituita dallo schema della *cauda*, che in Peire è composta da decenari (non ottonari) con la rima irrelata in posizione centrale (invece che estrema) e non presenta ripetizioni strutturali nella melodia (mentre in Jaufrè l'ultimo verso melodico è identico [in XR] o assai simile [in W] al secondo dei piedi, B). Per quanto riguarda il contenuto, va ricordato che il dilemma rudelliano della vicinanza-lontananza d'amore costituisce il tema del *vers* di Peire, esposto al principio della seconda *cobla*: «Contr'aisso m'agrada'l parers | d'amor lonhdana e de vezis» (vv. 8-9); da confrontare con la *cauda* della quarta strofa di *Lanquan* («Adoncs parra'l parlamens fis | quan drutz lonhdas er tan vezis» [vv. 26-27, secondo l'ed. Chiarini citata alla nota 19]) e dove *de vezis* sarebbe, secondo Fratta, un «sintagma avverbiale forse modellato sul celeberrimo *de lonh* rudelliano», *mot-refranh* del *vers* in questione.⁵⁶ Si noti poi che l'adozione della rima in -is,

⁵⁶ L'interpretazione di Fratta, p. 209 nota 9, per altro appoggiata dalla nitida divisione «de veisin» in X (che M. e M. Raupach, *Französierte Trobadorlyrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen 1979, p. 144, considerano invece un caso di «semantische Attraktion» indotto da *lontan*), è condivisa da Beltrami, *Per una rilettura di "Dejosta 'ls breus jorns e 'ls loncs sers"*, in *Scène, evolution, sort de la langue et littérature d'oc*, Actes du Septième Congrès International de l'AIEO (Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002), publiés par R. Castano, S. Guida et F. Latella, Roma 2003, I, pp. 41-70, con la precisazione esegetica che «questa non è l'apparizione di un amore, ma di Amore personificato: 'mi piace l'apparire d'Amore in lontananza e da vicino» (p. 60). A titolo informativo, va ricordato che *devezis* era considerato verbo da Zenker, p. 811 («ich erkläre»), come pure nella «traduzione soffolta» del solo testo di R di F.F. Minetti, *Prove d'edotica romanza unitestimoniale*, Torino 1977, p. 38 («d'amor(s) london', < /> devezis» 'd'amore lontano, di cui discerno le motivazioni'), mentre Del Monte, alla stregua di Jeanroy, interpretava *devezis* come aggettivo: 'di un amore lontano e separato' (p. 73 e cfr. la nota al v. 9 di p. 74; è questa l'edizione seguita da Riquer, *Los trovadores* cit., che traduce 'de amor lejano y apartado' [p. 323]).

nella *cauda* di *Lanquan* e nei piedi di *Dejosta*, comporta la ripresa di altri due rimanti dell'ipotesto rudeliano: *devis* 'indovino' (v. 20 → v. 30) e, con figura etimologica, *clis* (v. 3) → *aclis* (v. 11). Inoltre, la quarta strofa di *Dejosta*, incentrata sul motivo del *veszer*, si apre con uno stilema presente nella seconda di *Lanquan*: «Tant m'es dous e fis sos vezers» (323.15, v. 36): «Tant es sos pretz verais e fis» (262.2, v. 12). Anche l'esordio autunnale⁵⁷ ma euforico di Peire potrebbe essere letto, a questo punto, come un ribaltamento di quello primaverile ma disfórico di Jaufre, con una precisa corrispondenza lessicale nel verso incipitario: «Lanquan li jorn son lonc en mai» → «Dejosta:ls breus jorns e'ls loncs sers».⁵⁸

Ma torniamo alla musica.

pedes

In tutte e tre le attestazioni, l'intonazione del piede di *Lanquan* consiste, nella sua prima parte (A), in una formula di recitazione sillabica sul tono fa con un'inflessione verso il grave (in sesta posizione) e un neuma cadenzale con *finalis* re; nel secondo verso (B), è ripresa l'intonazione iniziale, arricchita da neumi imperniati sul *tenor* (fa) e seguiti ancora da un'inflessione al grave prima del me-

⁵⁷ Unico in Peire secondo Zenker, p. 705 («Von Peires Liedern nun beginnen sieben mit einem Naturbilde: I V XIII [= 323.20, 12, 9] nehmen auf den Frühling, II VII X [= 323.19, 17, 7] auf den Sommer Bezug, VI [= 323.15] schildert den Herbst»), che non considera però la probabile paternità di *Abans qe'il blanc puoi* (323.1; cfr. sopra la nota 7).

⁵⁸ «Soprattutto in ambito lirico, la topica esordiale – anche nella sua forma più logora, quella dell'esordio stagionale – contiene sempre una percentuale elevata d'informazione sul travaglio dell'autore ("inventio")» (M. Perugi, *Come lavorava un autore: strumenti e tradizioni formali*, in *Lo spazio letterario* cit., I. *La produzione del testo*, t. 1, Roma 1999, pp. 459-91, a p. 484). Secondo J. Gruber, inoltre, «Il superamento intertestuale [intertextuelle Aufhebung] si basa sul principio dell'inversione formale e semantica» (*Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983, p. 254; trad. parziale in *La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna 1990, pp. 339-56, a p. 355).

lisma finale che termina sul do, in corrispondenza della parola-rima *lonh* al secondo e quarto verso di ogni strofa.⁵⁹ La linea melodica, oltre la terza iniziale d'intonazione, procede dunque per gradi congiunti e il suo ambito è limitato a una sesta, da do a la. Il primo verso melodico di *Dejosta* (secondo X) imposta, un'ottava sopra, la medesima intonazione di *Lanquan* (re-fa), ma presenta già in terza posizione un gruppo neumatico, dopo il quale la melodia si assesta, muovendo per terze ascendenti (re-fa, mi-sol) sul *tenor* (fa), ed esegue un abbellimento intorno al mi (in settima pos., cfr. *Lanquan*) prima di cadenzare, con un *climacus*, sul do. Il secondo verso del piede (B) si apre ancora, come in *Lanquan*, con l'intonazione iniziale re-fa ornata da un melisma ma poi discende a gradi congiunti, tramite una serie di quattro neumi di tre o due note (*climacus*, *clivis*, *torculus* e ancora *climacus*), per l'intero ambito di un'ottava, sino al fa grave (6), e risale quindi con uno *scandicus* alla *finalis*, do.

cauda

⁵⁹ Sulla realizzazione musicale dei *motz-refranh* è intervenuta ultimamente E. Aubrey, *Words Refrains and their Music: Considerations and Case Studies from the Troubadours*, in *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts*, sous la direction de D. Billy et A. Buckley, Turnhout 2005, pp. 519-30, in part. pp. 524-27 su *Lanquan*.

Al passaggio dal secondo piede alla *cauda* (la *diesis* dantesca) entrambe le melodie presentano un intervallo strutturale (*differentia*) di quinta: do-sol.⁶⁰ Mentre la frase C di *Lanquan* ascende (per gradi congiunti in **XR**) fino ad assestarsi sul nuovo *tenor* (do acuto) e cadenzare poi, con un melisma finale più o meno esteso asseconda della redazione, sul sol; l'omologo verso di *Dejosta* ricade, con un espressivo salto di sesta, sul tono fondamentale (do, lo stesso *tenor* di *Lanquan*) ed esplora quindi il registro grave con una serie di quattro *ligature* (la prima di sei suoni, le altre di tre) prima di impennare, con due *pedes*, fino al fa acuto e ridiscendere quindi, tramite un altro gruppo di sei note (9), al do: davvero «qe's mont'es dissen»! La frase D di Jaufre, che si apre (in **X**) con una *differentia* di quinta, tocca in seconda posizione il tono più acuto della melodia (re) e percorrere poi l'intera ottava verso il grave, fungendo da raccordo in stile neumatico col verso finale, di nuovo B: essa non possiede perciò, come aveva notato van der Werf, una struttura definita dal punto di vista tonale.⁶¹ Anche nella frase D di Peire, dopo una salita per terze congiunte al sol acuto (2), si trova l'apice melodico (si-bemolle acuto) entro un esteso melisma in quarta posizione che coincide con la cesura metrica del decenario (sempre 4 + 6, tranne al verso intermedio della seconda *tornada* che presenta una cesura lirica in corrispondenza del nome dell'autore);⁶² dopo questa esibita elevazione della voce, la linea melodica riguadagna il tono fondamentale (do) con un movimento sillabico-neumatico per gradi congiunti e uno scarto di terza ascendente (re-fa) tra sesta e settima posizione. Nell'ultimo verso (E) della *cauda* di Peire, che non presenta ripetizioni strutturali, si incontra ancora una particolarità interessante. Mentre nei versi precedenti c'era il bemolle in chiave, qui c'è il bequadro: avviene, cioè, una mutazione del modo, che implica l'abbassamento del tono (da do a sol), e marca il primo emistichio: una sequenza di quattro neumi in cui il si naturale compare

⁶⁰ Per *Lanquan* così in **XR**, mentre **W** ha un intervallo di sesta.

⁶¹ «The sixth line is certainly the line with the most serious discrepancies among the three versions and, not coincidentally, it is also the line with the weakest structure» (van der Werf, *The Chansons* cit., p. 85).

⁶² L'ipotesi di una realizzazione musicale della cesura nel *décasyllabe* lirico galloromanzo è esposta brevemente in van der Werf, *The Chansons* cit., pp. 66-67; cfr. anche F. Della Seta, *Parole in musica*, in *Lo spazio letterario del medioevo*, 1. *Il medioevo latino*, dir. da G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, II. *La circolazione del testo*, Roma 1994, pp. 537-69, che parla di «realizzazione di cesure interne al verso e di *enjambements* per mezzo di sospensioni e collegamenti cadenzali» (p. 559) in riferimento alle melodie trobadoriche.

tre volte.⁶³ Anche in questo caso è possibile che esista l'intenzione di realizzare una cesura musicale: dopo la quarta posizione la melodia si innalza infatti, per terze congiunte, con un solo suono (*punctum*) per sillaba; cambia cioè lo 'stile' melodico, da neumatico (1-4) a sillabico (5-6). Alla metà del secondo emistichio si incontra ancora un salto di sesta discendente che, ribadendo il nuovo tono fondamentale (sol), incornicia, con quello in apertura della frase C, la *cauda* a ridosso della porzione cadenzale, che è formata da due neumi rispettivamente di quattro e di tre suoni.⁶⁴

Rispetto all'antecedente rudeliano, di cui condivide, oltre alla campitura e alle articolazioni strofiche, la struttura melodica dei piedi, il *vers* di Peire presenta dunque un notevole arricchimento del dettato musicale non solo per la frequenza e l'estensione dei melismi e per l'ampliamento dell'ambito globale, ma anche per le repentine escursioni di registro, i salti di sesta con funzione forse strutturale, e l'espressiva mutazione conclusiva. Anche all'elaborazione metrico-melodica della *cauda* (in decenari invece che in ottonari) potrebbe soggiacere un'intenzione di superamento formale, dal momento che lo schema di Peire non ha precedenti nella tradizione trobadorica, e il decenario senza rima interna è l'unico esempio del suo canzoniere.⁶⁵ Che l'agonismo melopoetico del trova-

⁶³ Come afferma M. Switten, «The final phrase is striking in its change of melodic color brought about by the use of the tritone (...) specifically indicated by the scribe» (*Songs of the Troubadours* cit., p. 76). Simili mutazioni caratterizzano anche la melodia della tenzone 323.4 = 70.2, trasmessa dal solo **W** a c. 190v (cfr. Aubrey, *The Music* cit., p. 152: «the singer has mutated from the hard to the soft to the natural hexachord over the course of four verses!»; ripresa da O. Cullin, voce *Peire d'Alvernhe*, in *Guide de la Musique du Moyen Âge*, sous la direction de F. Ferrand, Paris 1999, p. 280, che parla di «mélodie descendente à travers trois différents hexacordes»), con possibili implicazioni circa l'attribuzione del testo a Peire d'Alvernhe (cfr. sopra nota 7). Su tale melodia è incentrato il contributo in questi Atti di G. Monari, che, sviluppando uno spunto della Aubrey (*ibid.*, p. 211), ritiene plausibile una volontaria imitazione dello stile di Bernart de Ventadorn da parte di «Peire».

⁶⁴ La coesione interna della *cauda* musicale di *Dejosta* aggiunge credito al restauro dei vv. 47-49 (che costituiscono appunto la *cauda* della settima ed ultima strofa) proposto da Beltrami, *Per una rilettura* cit., pp. 42-45, sulla base del ramo occidentale della tradizione (**CRVX**), cui partecipa il testo ibridato e relativamente antico di **X**, del quale Avalle, *I manoscritti* cit., pp. 96-98, sottolineava il potenziale valore ecdotico.

⁶⁵ Il principio del superamento intertestuale formalizzato da Gruber anche a livello melodico (cfr. in particolare *Die Dialektik* cit., p. 246; trad. in *La lirica* cit., p. 346) è stato richiamato a proposito dell'*inventio* musicale da G. Le Vot, *Le chant médiéval et la virtuosité vocale*, in *Défense et illustration de la virtuosité*, textes réunis et présentés par A. Penesco, Lyon 1997, pp. 15-49, a p. 45; il riferimento è preceduto dalle seguenti osservazioni generali, che si attagliano talvolta puntualmente al caso in esame: «L'un des fondements essentiels de l'invention musicale médiévale est l'intertextualité. Le

tore si sia esercitato in questo caso proprio nei confronti di *Languan* non si può, a mio avviso, escludere, ma non si può nemmeno dimostrare.⁶⁶

Sulla base di questa analisi, suffragata dai riferimenti musicali presenti nei canzonieri dell'Alverniate e in altri testi correlati, si può invece formulare l'ipotesi che il suo culto della forma, strettamente legato alla riflessione letteraria,⁶⁷ abbia trovato un campo d'applicazione privilegiato e complementare nella composizione musicale. In particolare, è probabile che la notazione superstita di *Dejosta* rifletta la non comune, e forse non soltanto pratica, competenza musicale di Peire e la sua tendenza a comporre intonazioni tecnicamente elaborate che richiedevano di necessità un'interpretazione professionale. A giudicare dalla tradizione musicale, il virtuosismo del trovatore⁶⁸ non ebbe generalmente ségui-

plus souvent, il s'agit pour créer un chant nouveau de reprendre certains des artefacts d'un modèle ancien (des stéréotypes, des formules, une simple citation...), soit pour le citer, soit pour le gloser par ornementation, soit encore pour le recomposer en centonisation. Bref, la virtuosité médiévale s'exprime avant tout sur un fond de techniques communes, connues de tous. Il y a, en quelque sorte, un parcours obligé du *tropator* [...]. En fait, la technique de l'emprunt demande une évidente habileté dans la façon de choisir puis d'insérer, dans un contexte nouveau, le matériau ancien. Elle suppose, dans sa dynamique, une relation de chant à chant, de texte à texte et, surtout, le dépassement de l'emprunt. La formule «glose par ornementation» définit bien le rapporto tra il *pes* musicale di Peire e quello di Jaufre.

⁶⁶ Le indicazioni raccolte potranno semmai servire come spunto per uno studio più approfondito sulla presenza di Jaufre Rudel nei testi di Peire, di cui è stato illustrato soprattutto il versante marcabruniano (Lazzerini, *Letteratura medievale* cit., p. 85, addita già un significativo «stilema rudelliano» in *Lo fuelhs e'l flors* [323.19]).

⁶⁷ Si tratta di una linea interpretativa che percorre gli studi provenzali fin dall'*Histoire de la poésie provençale* di C. Fauriel (Paris 1847), il quale parla di «diction artistique [...] visant à un effet propre, à un effet distinct du sentiment et de l'idée qu'elle exprime» (II, p. 12). Il parere è ripreso da A. Jeanroy, che aggiunge: «Un style brillant, mais tendu et sentant l'effort, une métrique raffinée, tels sont, en somme, les deux caractères qui distinguent les meilleures poésies du troubadour auvergnat» (*La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris 1934, II, p. 41). La critica recente, concentrata soprattutto sui riferimenti metaletterari nella lirica di Peire (in part. Di Girolamo, *I trovatori* cit., pp. 108-12, e Lazzerini, *Letteratura medievale* cit., pp. 83-87), ribadisce implicitamente il suo tentativo di perfezionamento formale di modalità poetiche di stampo marcabruniano.

⁶⁸ Le *Vot* è giunto a conclusioni in parte dubitative sull'impiego del concetto moderno di virtuosismo in riferimento alla musica medievale, ma in definitiva adattabili al caso di Peire d'Alvernhe; in particolare: «Si la virtuosité existe dans le chant médiéval, elle [...] est pour l'essentiel relative à la seconde acception du mot, à savoir une 'habileté dans l'invention' [...] Sur un plan historique, si l'on veut tenter de cerner les procédés de virtuosité chez le musicien de l'époque médiévale, qu'il soit clerc ou chanteur profane, c'est à l'articulation entre ornementation, invention poético-mélodique et pratiques vocales vives, qu'il faudrait se résoudre» (*Le chant médiéval* cit., p. 48).

to nelle generazioni successive, forse perché fu soppiantato dalla sobria maniera sillabica di Bernart de Ventadorn, del quale si conservano ben diciannove melodie a tradizione spesso plurima. L'esemplarità che la *vida* attribuisce al «son gran» del vers autunnale di Peire ha potuto però contribuire alla fortuna del testo verbale nella tradizione manoscritta (dodici testimoni, in apertura di *corpus* in C)⁶⁹ e al parallelo influsso letterario: da un'ipotizzabile risposta per le rime di Raimbaut d'Aurenga (*Pois tals sabers* [389.36] con melodia in X),⁷⁰ al calco metrico de *L'aur'amara* arnaldiana (29.13) secondo l'interpretazione Bartsch-Appel basata sull'interpunzione di R e corroborata dall'affinità lessicale incipitaria,⁷¹ al *contrafactum* probabilmente anche melodico di Peire Cardenal, *D'un sirventes far*

⁶⁹ Cfr. «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzî* (serie coordinata da A. Ferrari), I. *Canzonieri provenzali*, 7. Paris, Bibliothèque nationale de France, C (fr. 856), a cura di A. Radaelli, Modena 2005, pp. 197-98.

⁷⁰ Fratta ha argomentato a favore di un percorso inverso alle pp. 84-90 della sua edizione (cfr. anche pp. XVII-XIX). La questione è a mio avviso da rivedere, anche a causa di un dettaglio che non può passare inosservato: l'invio del componimento di Peire a un *vilan Audric* (v. 53) che è stato identificato (senza riserve, per altro, dallo stesso Fratta, p. 212 nota al v. 54 [ma 53]) col l'Audric (del Vilar) interlocutore di Marcabru. Obiezioni metodologiche importanti sulla supposta dipendenza di Peire da Bernart de Ventadorn (estendibili al caso di Raimbaut d'Aurenga) muove adesso Beltrami, *Peire d'Alvernhe e l'interpretazione dei trovatori*, in *Scène, évolution, sort* cit., pp. 1275-82.

⁷¹ L'interpretazione metrica a8 b8 c8 d8 e10 f10 g10' a *coblas unissonans* su sole rime *dissoludas* (secondo un procedimento tipico di Arnaut Daniel rilevato già da Dante) fu proposta a suo tempo da K. Bartsch nella *Chrestomathie provençale* (Elberfeld 1868²) e accolta quindi da Appel (*Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895); essa è ricordata ad es. in Arnaut Daniel, *L'aur'amara. Paradossi e rituali dell'amor cortese*, a cura di M. Eusebi, Parma 1995, pp. 81-82, che adotta però la partizione solita. Si veda adesso G. Lachin, «Note ai testi», in Arnaut Daniel, *Sirventese e canzoni*, traduzione di F. Bandini, a cura di G.L., Torino 2000, pp. 81-100, alle pp. 94-95, il quale propende per la «forma eptastichica» ipotizzata dai filologi tedeschi argomentando finemente: «Certo i manoscritti hanno indicato il punto metrico [...] ovunque hanno potuto riconoscere una rima; ma i copisti operavano ormai in un'atmosfera culturale in cui si andava definitivamente perdendo il veicolo primo del testo dei trovatori, la musica, che si organizzava in frasi non così frante e sincopate, quali quelle della forma metrica» (p. 94). Si rammenti inoltre che, secondo Mengaldo, «è probabile che Dante analizzasse l'incipit come un solo verso, endecasillabo», cioè «L'aura amara fa'l bruol brancuz clar-zio», citato in *De vulgari eloquentia*, II ii 8 (Dante Alighieri, *Opere minori*, III/1. *De vulgari eloquentia*, *Monarchia*, a cura di P. V. Mengaldo e B. Nardi, Milano-Napoli 1996 [ed. orig. 1979], p. 154 nota 1).

suu aders (335.20, *post* 1222) con ripresa massiccia di rimanti,⁷² fino all'emblematica trasmutazione della sestina dantesca (*circa* 1296).⁷³

Nella prospettiva di ricerca cui si accennava al principio, quello di Peire d'Alvernhe costituisce senza dubbio un caso fortunato. È assai improbabile, infatti, che la fisionomia e l'attitudine musicale di altri trovatori con attestazioni melodiche (in tutto una quarantina) si lascino delineare agevolmente, e sarà perciò necessario escogitare di volta in volta criteri d'indagine adeguati ai dati disponibili. A giudicare dall'esempio di Peire, non si può tuttavia escludere che, anche in altri casi, elementi letterari e musicali si possano rischiarare a vicenda.

SIGLE DELLE OPERE DI CONSULTAZIONE: *BdT* = A. Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. Carstens, Halle 1933 [reprint New York 1968]; *BEdT* = *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di S. Asperti, www.bedt.it; *DCEC* = J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid 1954-57, 4 voll. [reprint Bern 1970]; *ETM* = H. van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, G. A. Bond text editor, Rochester (NY) 1984; *FEW* = W. von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bonn ecc. 1922-89, 14 voll.; Frank = I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-57; *MGG* = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von L. Finscher, 27 voll., Kassel ecc. 1994-; *LR* = F. Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris 1836-1844, 6 voll.

⁷² Cfr. H. Marshall, *Imitation of Metrical Form in Peire Cardenal*, "Romance Philology", xxxii (1978), pp. 18-48, a p. 24; S. Vatteroni, *Le poesie di Peire Cardenal (IV)*, "Studi mediolatini e volgari", XLII (1996), pp. 169-251, alle pp. 245-51. I due testi condividono ben quindici parole in rima.

⁷³ Cfr. A. Pulega, *Modelli trobadorici nella sestina dantesca: esercizi di lettura*, "ACME", xxxi (1978), pp. 261-328, alle pp. 293-98.