

Estratto da

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA SEMESTRALE

DIREZIONE: CLAUDIO CIOCIOLA, MARIO MANCINI,
FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO
COMITATO DI DIREZIONE: STEFANO ASPERTI, CARLO BERETTA, EUGENIO
BURGIO, LINO LEONARDI, SALVATORE LUONGO, LAURA MINERVINI

VOLUME XXXVI
(VI DELLA IV SERIE)

FASCICOLO II



SALERNO EDITRICE · ROMA
MMXII

MEDIOEVO ROMANZO

Volume xxxvi (vi della iv serie), fascicolo II - luglio-dicembre 2012

SOMMARIO DEL FASCICOLO

PHILIPPE MÉNARD, <i>Deux nouveaux folios inédits d'un fragment franco-italien du 'Devisement du Monde' de Marco Polo</i>	241
ARMANDO ANTONELLI, <i>Brandelli d'epica. I. 'Chanson de Aliscans'</i>	281
JEAN-BAPTISTE CAMPS, <i>«Peirols si fo uns paubres cavalliers»: lire les troubadours dans les chansonniers A, I et K</i>	310
MICHELANGELO ZACCARELLO, <i>Il trattamento linguistico rinascimentale delle 'Trecento novelle' di Franco Sacchetti e le relative implicazioni per la scelta del testo base</i>	348
<i>Note e discussioni</i>	
NATHALIE KOBLE, <i>La double esquiv: les univers de fiction de 'Guiron le Courtois', constellation arthurienne en devenir</i>	383
FRANCESCO CARAPEZZA, <i>Un'ipotesi sul 'son poitevin'</i>	390
SIMONE MARCENARO, <i>'Coblas esparsas' nella tradizione lirica galego-portoghese?</i>	406
<i>Recensioni e segnalazioni</i>	425
<i>Libri ricevuti</i>	476
<i>Indice dell'annata</i>	477

UN'IPOTESI SUL SON POITEVIN

Che significa esattamente «son poitevin», designazione che compare in alcuni testi letterari e manoscritti francesi del medioevo? Fin dalle prime segnalazioni organiche da parte di Paul Meyer è invalsa nella critica l'idea che il coronomo associato a *son* o a *chanson* vada riferito essenzialmente alla lingua del componimento, ove 'pittavino' indicherebbe l'idioma della lirica d'arte meridionale.¹ Sulla scorta di Meyer, Louis Gauchat collegava poi la designazione al prestigio della corte di Eleonora d'Aquitania, dove si sarebbe parlato il "provenzale";² mentre Alfred Jeanroy, nella sua edizione di Guglielmo IX, non esitava a spiegare «les noms de "son poitevin", "chanson poitevine", qui sont souvent donnés à des poésies provençales», con l'«influence très sensible du dialecte du Poitou sur la langue courtoise».³ Un'idea simile è recepita anche da d'Arco Silvio Avalle, trattando dell'importanza culturale e letteraria del Poitou nei secoli IX-XI: «Ora se il Poitou ha esercitato una larga influenza nel Sud (nel *Roman de la Violette* una canzone di Bernart de Ventadorn, e nel canzoniere di Berna un'altra canzone di Folchetto di Marsiglia sono chiamate con il nome di *sons poitevins* e *chansons poitevines*), è probabile che la stessa influenza abbia avuto anche nel Nord».⁴ Non si discosta di molto il parere del musicologo Christopher Page,

1. P. MEYER, *La chanson de Doon de Nanteuil. Fragments inédits*, in «Romania», XIII 1884, pp. 1-26, a p. 21 n. 153: «Il est certain toutefois qu'on appelait poitevines des chansons dont les auteurs appartenaient à une région plus méridionale que le Poitou»; Id., *Des rapports de la poésie des troubadours avec celle des troubadours*, ivi, XIX 1890, pp. 1-62, a p. 4: «Les "chansons poitevines" [...] étaient sans doute provençales». La stessa idea è sottintesa nel capitolo di G. PARIS, *Les chansons, in Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, publié d'après le manuscrit du Vatican par G. SERVOIS, Paris, Didot, 1893, pp. LXXXIX-CXXI, che glissa però sulla questione dell'origine di tali designazioni: «Ce n'est pas ici le lieu de rechercher comment s'expliquent ces dénominations et ce qu'elles peuvent nous apprendre sur la façon dont la poésie des troubadours s'est propagée au nord de la France» (p. CXV).

2. L. GAUCHAT, *Les poésies provençales conservées par des chansonniers français*, in «Romania», XXII 1893, pp. 364-404, a p. 376: «Une chronique normande donne à croire qu'Aliénor de Poitiers avait conservé l'habitude de parler avec ses barons le langage de son grand père, le troubadour Guillaume IX, comte de Poitiers, c'est-à-dire le provençal: c'est ainsi qu'on a pu arriver à appeler poitevine cette langue qui caractérisait la cour d'Aliénor de Poitiers et qui n'était, en réalité, que le provençal». La cronaca cui si fa riferimento era stata menzionata da MEYER, *Des rapports*, cit., p. 3, che ne aveva pubblicato alcuni estratti nelle *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, vol. XXXII, 2^e partie, Paris, Imprimerie nationale, 1888, pp. 68 e 70.

3. A. JEANROY, *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, deuxième éd. revue, Paris, Champion, 1927, p. XIII.

4. D'A.S. AVALLE, *Cultura e lingua francese delle origini nella 'Passion' di Clermont-Ferrand*, Mila-

no-Napoli, Ricciardi, 1962; rist. in Id., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria nel medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 449-549, § 44, p. 483.

che le "canzoni pittavine" fossero generalmente «songs from Occitania», non soltanto trobadoriche, transitate al Nord per mezzo di cantori erranti.⁵ Come vedremo, le occorrenze della formula in questione presenti al vaglio di Meyer e di Gauchat si prestavano a tale interpretazione, ma ad esso mancava un'attestazione che sembra invece contraddirla. Si tratta della rubrica «Son poitevin», debitamente citata nel repertorio Raynaud-Spanke (1955), che intesta la prima strofa della canzone in lingua d'oïl *Puis qu'en moi a recovree seignorie*, copiata in fondo al *Bestiaires d'amours* di Richart de Fournival (cc. 31-42) e subito prima del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris (cc. 43-75) all'interno del ms. Paris, BnF, fr. 12786 (sec. XIII ex. o XIV in.), raccolta di testi allegorici e didattici dove trova anche posto una cospicua sezione di mottetti e *rondeaux* preparati per ricevere la notazione musicale (cc. 76-82).⁶ Come spiegare questa curiosa anomalia? Secondo Lori Walters, la rubrica servirebbe qui a introdurre «part of a poem that represents the transposition of Provençal themes into *langue d'oïl*»; l'etichetta sarebbe poi da mettere in rapporto con un passo del *Bestiaires* dove si cita «uns poitevins», da identificare probabilmente con Bernart de Ventadorn, come stretto seguace di Ovidio, e se ne ricava che essa avrebbe la funzione di collocare sia l'inserzione lirica (*Puis qu'en moi*) che le altre forme e temi lirici presenti nel manoscritto «in a context imbued with an authority approaching that of the Classical tradition».⁷ Se la prima proposizione non è ricevibile perché i motivi

no-Napoli, Ricciardi, 1962; rist. in Id., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria nel medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 449-549, § 44, p. 483.

5. C. PAGE, *Voices and instruments of the Middle Ages. Instrumental practice and songs in France 1100-1300*, London, Dent, 1987, p. 29.

6. Il codice, descritto a suo tempo da E. LANGLOIS, *Les manuscrits du 'Roman de la Rose': description et classement*, Lille-Paris, Tallendier-Champion, 1910, pp. 49-52, è ora interamente consultabile in eccellenti fotoriproduzioni all'interno della *Roman de la Rose Digital Library* (romandelarose.org). Ultimamente si è occupato del ms. M. FERRETTI, *Per la tradizione del 'Roman de la Rose' di Guillaume de Lorris: note sulla composizione e sul pubblico del ms. Paris, BnF, fr. 12786*, intervento presentato al VII Convegno triennale della Società italiana di filologia romanza, Bologna, 5-8 ottobre 2009, di cui si preparano gli atti, e prodotto nell'ambito della sua tesi dottorale, *Il 'Roman de la Rose': dai codici al testo. Studio della più antica tradizione manoscritta*, Università di Bologna, XXIII ciclo, tutrice prof. G. Brunetti, discussa nel 2011.

7. L. WALTERS, *Reading the 'Rose': Literacy and the Presentation of the 'Roman de la Rose' in Medieval Manuscripts*, in «Romanic Review», LXXXV 1994, pp. 1-26, alle pp. 13-14: «It is clear that in MS 12786 the term "Son poitevin" announces part of a poem that represents the transposition of Provençal themes into *langue d'oïl*. Other aspects of the manuscript suggest that the marker functions as a type of authority topos, at once indicating the origins of the lyric and the importance of the process of vernacularization [...]. In MS 12786, the marker "Son poitevin" designating a lyric insertion places both that insertion and the other lyric forms and themes found in the manuscript in a context imbued with an authority approaching that of the Classical tradition [...]. The compiler's choice of a text [*scil. il Bestiaires*] that presents the Occitanian lyric as a direct inheritor of the Latin tradition and his use of the lyric marker "Son poitevin" are

della canzone in esame ricorrono pure nella tradizione lirica francese, il séguito del ragionamento rischia di sovradimensionare le capacità critiche del compilatore della silloge come pure la funzione di una semplice intestazione di componimento.⁸

Ripercorrendo l'esiguo dossier delle attestazioni finora note di *son poitevin* o *chanson poitevine*, e mettendole in relazione con i dati musicali disponibili, è forse possibile avanzare una diversa ipotesi che spiegherebbe come la designazione possa riferirsi a un componimento lirico d'autore e lingua incontestabilmente francesi.

Osserviamo anzitutto che nei testi narrativi in versi di carattere epico o allegorico essa compare sempre associata a concrete situazioni di performance vocale o strumentale. Così, nel ms. *A* (Arsenal 2983) del *Garin le Loherain*, che fa parte del nucleo antico del ciclo epico dei Lorenesi, databile al sec. XII uscente, si trova che i *sons poitevins* vengono eseguiti su strumenti musicali, e forse anche cantati, per festeggiare Garin e la moglie Aeliz appena usciti dal *mostier* con un séguito di cavalieri e dame d'alto rango dopo il servizio mattutino della festa di santo Stefano:

Granz fu la feste c'on fait devant Garin.
Vielent, notent maint bel son poitevin;
cil damoisel chantent por esbaudir.⁹

Del tutto simile è il riferimento nella perduta *chanson* di Doon de Nanteuil, composta da Huon de Villeneuve nella prima metà del sec. XIII, che si ricava dalle note cinquecentesche di Claude Fauchet pubblicate dal Meyer e contenenti poco meno di 250 versi del poema. Si tratta di un frammento di soli due alessandrini, di cui non possiamo perciò ricostruire il contesto narrativo, introdotto nelle note di Fauchet dalla scarna dicitura «A une feste»:

two ways in which he establishes authority for his own achievement as creator of a *summa* in the vernacular».

8. Senz'altro da ritenere è invece l'annotazione della studiosa americana che, tenuto conto dei contesti narrativi in cui essa appare, la designazione indicherebbe «a meaningful category of song» (ivi, p. 25 n. 33).

9. *Garin le Loherain*, according to manuscript *A* (Bibliothèque de l'Arsenal 2983), with text, introduction and linguistic study by J.E. VALLERIE, Ann Arbor, Edwards Brothers, 1947, l. cxvii, vv. 11377-79. In mancanza di un'edizione critica del *Garin* non è possibile stabilire la posizione stemmatica di *A*, uno dei latori più antichi del poema (sec. XIII), trasmesso da oltre venti testimoni e alcuni frammenti. Il riferimento è comunque assente nel passo corrispondente del ms. *F* (BnF, fr. 1582, sec. XIV), pubblicato da A. IKER-GITTLEMAN (ed.), *Garin le Loherain*, 3 to., Paris, Champion, 1996-1997 (CFMA), l. cxviii, vv. 10737-40: «Granz fu la joie c'on fait devent Garin; / as escheletes font le marbre tantir, / ces damoiseles chantent clair et seri: / haute est la feste, chascuns la velt joir».

Le jor y ot tant rotes et vielle atrempée,
Et chançons poitevines y ot mout distintées.¹⁰

Anche nel *Tournoiement Antéchrist* (1234-'40), poema allegorico di un certo Huon de Méry, la scena musicale si svolge alla fine di un banchetto, imbandito in occasione dell'arrivo in città dell'Anticristo col suo esercito, al quale partecipa l'autore-personaggio seduto accanto a un giullare «qui trop savoit sons poitevins» (v. 407):

Ja estoit li ciex estelez,
quant les tables ostées furent.
Cil juglëor en piéz s'esturent,
s'ont vielles et harpes prises:
chançons, laiz, sons, vers et reprises
et de geste chanté nos ont.
Li chevalier Antecrit font
le rabardel par grant deduit;
li autres Antecrit deduit
en sons gascoins et auvergnaus.
Mes de la goute pivernaus
fist nostre ostese cele nuit
grant feste, et quant se sont deduit
li chevalier, tuit se coucherent.
Cil juglëor leur vielèrent
por endormir: sons poitevins
vieloent, et as fors vins
endormirent li chevalier.¹¹

Da questi versi si evincono due dati interessanti: non solo i *sons poitevins* si distinguono possibilmente da quelli di altre regioni meridionali («sons gascoins et auvergnaus», v. 489) ma, come lasciano intendere i vv. 494-96 dove si tratta di un'esecuzione puramente strumentale, essi vengono identificati come tali an-

10. MEYER, *La chanson de Doon de Nanteuil*, cit., p. 21. La forma *atrempé* sta naturalmente per *atempéré* 'ben temperato, accordato'; mentre il participio *distinté* va riferito probabilmente all'esecuzione musicale delle canzoni (cfr. FEW, s.v. *distinguer*, che riprende Godefroy, s.v. *distinter*: 'exposer distinctivement, en distinguant'; Tobler-Lommatzsch, s.v. *distinter*, dove l'accezione 'auseinandersetzen, vortragen' è esemplificata tramite il luogo in questione).

11. *Li tornoiementz Antecrit von Huon de Mery*, nach den Handschriften zu Paris, London und Oxford neu herausgegeben von G. WIMMER, Marburg, N.G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1888, vv. 480-97. Se il *rabardel* del v. 487 è da ricondurre possibilmente a *reverdée*, danza primaverile associata al canto (cfr. P. TARBÉ, *Le tournoiement de l'Antechrist' par Huon de Mery*, Reims, Régnier, 1851, p. 196), nessuna interpretazione convincente è stata proposta dagli editori per la *goute pivernaus* del v. 490, forse il nome di un vino (cfr. *fors vins*, v. 496).

che in assenza del canto.¹² Sorge il dubbio che la designazione possa, almeno in alcuni casi, avere a che fare più con la musica – *son*, appunto, in senso stretto – che con la lingua delle parole. Questa possibilità è suggerita anche da un passo della *chanson de geste* tardo-duecentesca di *Renaut de Montauban* o *des quatre fils Aymon*, dove tre dei fratelli protagonisti eseguono un *son* dal testo (*dis*) in guascone e dalla melodia (*ton*) limosina:¹³ in questo caso, dunque, il coronimo è sicuramente associato alla musica di un componimento poetico di provenienza meridionale.

Tenendo a mente questo indizio, possiamo ora a considerare i romanzi con inserzioni liriche, o meglio musicali, dove la designazione sotto esame compare per tre volte in riferimento a strofe iniziali di canzoni trobadoriche, e rappresenta perciò il sostegno principale dell'equazione vulgata *son poitevin* = componimento lirico in lingua d'oc. Il primo caso è offerto dal *Roman de la Rose* o *Guillaume de Dole*, tradizionalmente attribuito a Jean Renart e composto al principio del sec. XIII.¹⁴ Diversamente dai testi già ricordati, la musica non viene qui soltanto evocata ma è virtualmente presente all'autore, che ha «chans et sons mis / en cestui Romans de la Rose» (vv. 10-11), come pure ai fruitori del romanzo i quali «chanter et lire l'orront» (v. 22). Sebbene la notazione musicale non sussista nell'unico manoscritto (Vat. Reg. 1725), non si può dunque escludere che la designazione «son poitevin» (v. 5211) relativa alla canzone dell'allodola di Bernart de Ventadorn (PC 70.43) intonata da un cavaliere dell'Île de France¹⁵ faccia riferimento non soltanto al testo, peraltro ibridato col francese e in alcuni punti sfigurato rispetto al dettato originale, ma anche alla sua melodia, che conobbe

12. Non osta a questa interpretazione la variante, al v. 496, *vieueures et fors vins* dei mss. *BCEL* (ramo β) + O, appoggiata da *D* (*Les uelurs . eles fors v.*) che appartiene invece al ramo α, la quale presuppone una diversa scansione sintattica, già presente nell'ed. *TARBÉ, Le tournoement*, cit., p. 15: «Cil jongleur lor vielèrent / por endormir sons Poitevins. / Vieueures et les fors vins / endormirent les chevaliers».

13. «Aallars et Guichars commenceront .i. son, / gasconois fu li dis et limosins li ton, / et Richars lor bordone belement par desos; / d'une grande huchie entendre les puet on. / Ainc rote ne viele ne nul psalterion / ne vos pletüst si bien comme li troi baron» (*La chanson des quatre fils Aymon*, d'après le manuscrit La Vallière, par F. CASTETS, Montpellier, Coulet, 1909, vv. 6599-604). Questi versi sono menzionati da MEYER, *Des rapports*, cit., p. 4, e da PAGE, *Voices*, cit., p. 31.

14. C. MATTIOLI, *Sulla datazione del 'Guillaume de Dole'*, in «Cultura neolatina», xxv 1965, pp. 91-112, a p. 110, propone il periodo fra il 1200 e il 1211 a differenza dell'editore F. LECOY che indicava il 1228 come probabile data di composizione: cfr. J. RENART, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, édité par F. LECOY, Paris, Champion, 1962, pp. vi-viii.

15. «Ceste n'est pas tote chantee, / uns chevaliers de la contree / dou parage de Danmartin / conmença cest son poitevin: / 'Quant voi l'aloete moder'» (ed. LECOY, cit., vv. 5208-12). Si tratta probabilmente di Danmartin-en-Goële (dip. Seine-et-Marne): cfr. ivi, p. 190.

una notevole fortuna in terra d'oïl testimoniata dalle riprese, su schemi rimici diversi, in RS 349, 365 e 1934.¹⁶

Se ci volgiamo ora a considerare le forme musicali delle dodici canzoni cortesi inserite nel romanzo di cui si posseggono attestazioni melodiche mettendole a raffronto con le relative designazioni interne, si ottiene un dato potenzialmente interessante:¹⁷

RS 1779 (Gace Brulé)

Quant flors et glais et verdure s'esloigne (v. 846): «chançon»
mss. musicali *KLMNOPUVX*: forma musicale AAB [TLM 1022]

RS 985 (Châtelain de Couci)

Li noviaus tens et mais et violete (923): «chançon»
AKLMOPTUVX: AAB (3), o.c. (1) [TLM 577]

PC 262.2 (Jaufre Rudel)

Lors que li jor sont lonc en mai (1301): «son»
MU + R prov.: AAB [ETM, p. 215*]

RS 1635 (Renaut de Beaujeu)

Loyal amor qui en fin cuer s'est mise (1456): «chançon Renaut de Baujieu»
OU: AAB, AAba [TLM 943]

RS 420 (anonimo)

Mout me demeure (1769): «chançon»
KNOX: AAB, abcbD [TLM 243]

RS 857 (Gace Brulé)

Contrel tens que voi frimer (2027): «chançon»
KLMNOPUVX: AAB [TLM 510]

16. Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies: Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, G.A. BOND text editor, Rochester (NY), publ. by the author, 1984 (d'ora in poi ETM), pp. 70*-71*; S. ASPERTI, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, in «Messana», n.s., VIII 1991, pp. 5-49, a p. 43 n. 1. Sul *contrafactum* latino-francese RS 349, attribuito a Filippo il Cancelliere († 1236), si veda da ultimo CH. PHAN, *From Sacred to Secular and from Secular to Sacred: The Role of Text-Music Relations in Two Lyric Contrafacta*, in *The Church and Vernacular Literature in Medieval France*, edited by D. KULLMANN, Toronto, PIMS, 2009, pp. 214-23, che ribadisce la sua dipendenza diretta dal modello ventadorniano.

17. Desumo i dati dall'ed. LECOY cit., che elenca le «chansons courtoises» alle pp. xxiii-xxiv, e da M.V. COLDWELL, 'Guillaume de Dole' and medieval romances with musical interpolations, in «Musica Disciplina», xxxv 1981, pp. 55-86, che osserva fra l'altro la preminenza del canzoniere *M* (contenente la sezione provenzale *W*), datato alla seconda metà del sec. XIII, come latore delle melodie inserite nel romanzo. Per le forme musicali mi baso sulla tavola di H. TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies: complete comparative edition*, 15 voll., Neuhausen, American Institute of Musicology-Hänssler Verlag, 1997 (= TLM), vol. 1 pp. 61-65 (*Musical Forms*), e sul repertorio ETM. Sono escluse dall'inventario le canzoni RS 1132, 1319 e 754, anonime e unica del *Guillaume de Dole*, e la canzone di Gontier de Soignies, *Lors que florist* (RS 1322a), che non ha attestazioni musicali.

RS 1232 (Gace Brulé), str. II
Je di que c'est granz folie (3625): «vers Gasson»
 T: AAB [TLM 698]

RS 1876a (Châtelain de Couci / Roger d'Andeli)
Por quel forfêt ne por quel ochoison (3751): «chançon»
 KMOPTUVX: AAB (2), o.c. (1) [TLM 1073]

RS 1229 (Renaut de Sabloeil)
Ja de chanter en ma vie (3883): «vers celui de Sabloeil»
 KMNOPX: AAB [TLM 697]

RS 2086 (Vidame de Chartres)
Quant la sesons del douz tens s'asseüre (4127): «chançon le Vidame de Chartres»
 KMNOPTVXa: AAB [TLM 1190]

PC 124.5 (Daude de Pradas?)
Bele m'est la voiz altane (4653): «chançon auvrignace»
 M: o.c. [ETM, p. 78*]

PC 70.43 (Bernart de Ventadorn)
Quant voi l'aloete moder (5212): «son poitevin»
 M+ GR prov.: o.c. [ETM, p. 62*]

Come si vede, la struttura musicale unica (RS 1779, 857, 1232, 1229), maggioritaria (985, 1876a) o alternativa (1635, 420) di quei pezzi che l'autore definisce semplicemente «chançon» o «vers» (qui nel senso di 'strofa') o «son» è quella della cosiddetta forma-canzone (AAB), particolarmente in voga nel repertorio trovierico, che prevede la ripetizione della stessa frase musicale, talvolta leggermente variata, in corrispondenza dei "piedi" metrico-sintattici.¹⁸ Una forma musicale senza ripetizioni strutturali, l'*oda continua* dantesca (nella tavola: o.c.), è invece attestata – oltre che per due redazioni minoritarie di RS 985 e 1876a – solo per il *son poitevin* ventadorniano e per quella che l'autore definisce «chançon auvrignace» (PC 124.5), difficilmente ascrivibile a Daude de Pradas secondo l'intestazione del canzoniere C, ma la cui origine è senz'altro provenzale.¹⁹ Se

18. Basta dare un'occhiata alla tavola di Tischler citata alla nota precedente per rendersi conto della preminenza schiacciante di melodie in forma-canzone (AAB) e affini (ad es. AA-BA, AAB, AABC) rispetto ad altri tipi musicali che non prevedono una ripetizione strutturale nella parte frontale della strofa. Si veda in proposito H. VAN DER WERF, *The chansons of the troubadours and trouvères. A study of the melodies and their relations to the poems*, Utrecht, Oosthoek, 1972, p. 64: «Yet it is certain that among the trouvère melodies the stereotyped form [scil. AAB] outnumbered the through-composed one [cioè il tipo *oda continua*] by far; probably in a ratio of three to one. Among the preserved melodies of the troubadours, however, the ratio is approximately the reverse».

19. La canzone, trådita da C e parzialmente anche da W, si legge ancora nei *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, hrsg. von C. APPEL, Leipzig, Reisland, 1892², p. 87, poiché l'edi-

consideriamo infine il terzo pezzo trovadorico interpolato nel romanzo, cioè la canzone dell'*amor de lonh* di Jaufrè Rudel (PC 262.2), un'altra celebrità meridionale, può essere degno di nota che la designazione di una classica melodia in forma di canzone (AAB) sia «son», senz'alcuna specificazione. Se 'pittavino' (o 'alverniate') si riferisse unicamente alla lingua del canto, perché qui è assente? Se invece la formula andasse riferita a un tipo musicale di tradizione meridionale, senza ripetizioni strutturali, allora l'omissione avrebbe un senso.

L'ipotesi non sembra smentita dalle due occorrenze presenti in quello stretto derivato dal *Roman de la Rose* forse renardiano che è il *Roman de la Violette* o di *Gérard de Nevers*, attribuito a Gerbert de Montreuil e ascrivibile verosimilmente agli anni 1227-'29. Anche qui, non a caso, il *son poitevin* è quello della canzone dell'allodola, intonata dallo stesso protagonista che, intendendo il verso dell'uccello, si rammemora della sua amata lontana:

Gerars tint un poi son cheval,
 tant c'une vois a entendu
 d'une aloe ki ot tendu
 ses heles et vait haletant,
 et si aloit molt cler chantant.
 Gerars, quant la vois entendi,
 de joie es estriers s'estendi,
 de fine amour li resouvint,
 pour Aiglente talens li vint
 de cest son poitevin chanter:
 'Quant voi la loète moder...'²⁰

La seconda occorrenza, che in realtà precede quella appena citata, riguarda ancora un canto di Bernart de Ventadorn, e precisamente la quarta strofa di *Ab joi mou lo vers e-l comens* (PC 70.1), definita «un vier [strofa] d'un boin son poitevin»

torè americano di Daude, A.H. SCHUTZ, *Poésies de Daude de Pradas*, Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1933, pp. xxvi-xxvii, la ritiene a buon diritto apocrifa. Può essere indicativo che il suo schema metrico (a₇b₈b₈c₇d₈d₈a₇) risulti condiviso unicamente da PC 112.3, attribuita da D^a al trovatore antico Cercamon (cfr. la scheda *BEdT* relativa a 124.5).

20. *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, par GERBERT DE MONTREUIL, publié par D.L. BUFFUM, Paris, Champion, 1928, vv. 4177-87. La lezione «son poitevin» del ms. A (BnF, fr. 1374, dove la copia del romanzo è datata nell'explicit al febbraio 1284: cf. ivi, pp. vii e 265) è banalizzata dai mss. BC (D ha una lacuna in corrispondenza dei vv. 3667-4222) in «son provençal»; l'argomento è stato addotto per provare l'equivalenza dei due termini da GAUCHAT, *Les poésies*, cit., p. 376: «Mais les désignations "poitevin" et "provençal" étaient, en ce cas, sans doute identiques pour un scribe du Nord»; cfr. poi K. SEELHEIM, *Die Mundart des altfranzösischen Völkchenromans*, Leipzig, Schmidt, 1903, p. 14, e M. RAUPACH-M. RAUPACH, *Französische Trobadoryrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Niemeyer, 1979, p. 85.

(v. 322); essa è intonata da Euriaut, la protagonista femminile del romanzo, come premonizione del futuro tradimento del conte Lisiart.²¹ La melodia della canzone trasmessa dal canzoniere provenzale G, compilato in Italia nella seconda metà del Duecento, e dalla sezione provenzale del canzoniere francese M, che è quello idealmente più vicino all'autore del romanzo per ambiente e per epoca di produzione, è anche questa volta classificabile come una *oda continua*, mentre la redazione tardiva di R presenta più marcate ripetizioni melodiche nella parte frontale.²² La presenza della canzone PC 70.1 preparata per ricevere la notazione musicale e seguita immediatamente da PC 262.2 (con musica) in quella sorta di appendice provenzale (cc. 81r-83r) alla sezione principale del canzoniere lorenesse di Saint-Germain-des-Prés (1231?) che prelude alla sezione provenzale vera e propria (cc. 84-91)²³ è segno forse di un'assimilazione precoce nel Nord di questi due canti, citati rispettivamente nel *Roman de la Violette* e nel *Roman de la Rose*.

Se allarghiamo ora lo sguardo alle altre strofe di canzoni cortesi contenute nel *Roman de la Violette*, si osserva che ai componimenti di autori settentriona-

21. Che la citazione della strofa ventadorniana, una veemente accusa contro chi s'intromette negli affari d'amore altrui, sia quella originale risulta garantito dal contesto narrativo; cfr. ad es. W.D. PADEN, *Old Occitan as a Lyric Language: The Insertions from Occitan in Three Thirteenth-Century Romances*, in «Speculum», LXVIII 1993, pp. 36-53, a p. 49: «The point of the citation lies in its context». La sostituzione, nei mss. BD, della strofa in questione con un'altra in un provenzale più o meno francesizzato (schedata in PC 461.103a con l'incipit *En aquel temps que vezem verdezir*) che rappresenta uno scadente centone di luoghi trobadorici, o con un suo derivato in francese (solo nel ms. C), andrà considerata come un errore congiuntivo (cfr. ed. BUFFUM cit., p. 270, nota al v. 322, che non ammette però l'errore: «BCD forment un groupe qui n'est pas plus digne de confiance que A; celui-ci a été suivi puisque lui seul offre une leçon intelligible»).

22. Cfr. ETM, pp. 30*-32*. E. AUBREY, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis, Indiana Univ. Press, 1996, p. 151, usa la formula ABA'B'CDEF per rappresentare la redazione di R. Assai pertinente è l'analisi di I. PARKER, *The Performance of Troubadour and Trouwère Songs: Some Facts and Conjectures*, in «Early Music», v 1977, pp. 184-207, a p. 203: «Bernart's octosyllabic verse is organized into two main sections, abba || ccdd, for which there is a corresponding division in the music. There is no caesura. It is quite clear from R that there is an underlying AAB form but the initial repetition is obscured in G and W by considerable variation including a new cadence at the end of the first pes. This section is rather in the nature of an elaborated *recto tono*, a casual arrangement which reflects the fact that the verse structure is not the one normally associated with the AAB form, viz. abab, etc., but rather the *oda continua*».

23. Cfr. «Intavulare». *Tables de chansonniers romans*, II. *Chansonniers français*, 5. U (Paris, BnF fr. 20050), par M. TYSENS, Liège, Univ. de Liège, 2007, pp. 47-48. La datazione della parte antica del canzoniere al 1231 è ipotizzata da R. LUG, *Katharer und Waldenser in Metz: Zur Herkunft der ältesten Sammlung von Trobador-Liedern (1231)*, in *Okzitanistik, Altokzitanistik und Provenzalistik. Geschichte und Auftrag einer europäischen Philologie*, hrsg. von A. RIEGER, Frankfurt am Main, Lang, 2000, pp. 249-74.

li (chiamati semplicemente 'canzoni' laddove esiste una designazione interna) sono associate prevalentemente melodie in forma AAB nei canzonieri musicali, con la vistosa eccezione di RS 1198 (due redazioni musicali senza ripetizioni strutturali nella parte frontale della strofa, più una redazione con schema melodico abacD):²⁴

RS 1198 (Gace Brulé)
Quant biele dame et fine amors me prie (191): «vier d'une chançon»
KMNOPTVX: o.c. (2), abacD (1) [TLM 680]

PC 70.1 (Bernart de Ventadorn), str. IV
Il n'est anuis ne faillemens (324): «vier d'un boin son poitevin»
M + GR prov.: o.c. (2), AAB (1) [ETM, p. 30*]

RS 810 (Moniot d'Arras)
Amors mi font renvoisier et canter (441): «vier», «cançon»
M: AAB + refrain [TLM 475]

RS 565 (Gace Brulé)
Cil qui d'amours me conselle (1266)
KMNOPUVX: AAB (2), o.c. (1) [TLM 323]

RS 1232 (Gace Brulé), str. II
Par Diu! je tienc a folie (1315) [= RomRose 3625]
T: AAB [TLM 698]

RS 77 (Audefrois le Bâtard)
Destrois, pensis, en esmai (3236): «cançon»
MT: AAB [TLM 45]

PC 70.43 (Bn Vent)
Quant voi la loëte moder (4187): «son poitevin» [= RomRose 5212]
M + GR prov.: o.c. [ETM, p. 62*]

RS 679 (Châtelain de Couci), str. III
Par Diu! amours, grief m'est a consirer (4624)
AKMOPRTUVX: AAB [TLM 401]

RS 787 (Gace Brulé)
Ne mi sont pas ochoison de canter (5790): «cançon»
KOPX: AAB [TLM 461]

24. L'elenco, desunto dall'ed. BUFFUM cit., pp. LXXXII-XCI (cap. XIII), col riscontro dei repertori RS e Linker, non comprende RS 1405, *rotouenge* di Guillaume le Vinier (melodia in *MTa*), e i due *unica* RS 481a (con schema metrico identico a Gace Brulé, *Tant m'a mené*, RS 42, che ha tre redazioni musicali in forma AAB [TLM 30] nei mss. KMNOTVX) e *Lasse! comment porrai durer?*, strofa di canzone in bocca di donna citata ai vv. 5051-58 (schema a₈b₈a₈b₁₀) e non schedata nei repertori.

Dai rilievi fin qui addotti, e specialmente dai riscontri relativi ai romanzi con farciture lirico-musicali, si ottiene insomma una indicazione di massima secondo cui la designazione *son poitevin* usata dagli scrittori del Nord potrebbe avere una pertinenza non solo linguistica ma anche musicale, forse in riferimento a una prassi compositiva di tradizione meridionale, se non specificamente pittavina. A questo proposito, è opportuno ricordare che nel repertorio trobadorico una forma musicale senza ripetizioni strutturali nella parte frontale della strofa risulta coltivata a partire dai trovatori di seconda generazione,²⁵ e in special modo da Bernart de Ventadorn (*fl.* 1140-1180), che ebbe contatti professionali con l'ambiente di corte pittavino-plantageneto ed esercitò un influsso notevole sulla prima scuola trovierica: come si è già ricordato, nel *Bestiaires d'amours* di Richart de Fournival (ca. 1260) egli sarà in effetti designato come «uns poitevins».²⁶ Si osservi inoltre che le melodie dei pezzi ventadorniani annotate all'interno delle sezioni provenzali dei canzonieri francesi (2 su 4 testi copiati in *X*, 8 su 13 testi copiati in *W*) appartengono tutte tranne una (PC 70.41 in *W*) al tipo musicale dell'*oda continua*; in particolare: PC 70.42 e 23 in *X*; PC 70.7, 43, 31, 19, 1 e 24 in *W*.²⁷

Ma veniamo finalmente ai manoscritti in cui la formula in questione funge da intestazione di un componimento lirico e sembra perciò acquisire un significato quasi tecnico nell'uso dei copisti. Nel canzoniere francese *C* (Bern, Burgerbibliothek 389, prodotto in area metense sullo scorcio del Duecento), dove i componimenti – predisposti per la notazione musicale che non fu mai eseguita – sono ordinati entro sezioni alfabetiche (e fascicolari) aperte e talvolta chiuse da un canto mariano, la rubrica «forkes de / mersaille / sorphôtevî» si trova a c. 234r in corrispondenza del primo rigo musicale delle canzone *Tuit demandent k'est deuengue amor* (PC 421.10, incipit del ms.). Essa è stata introdotta da un rubricatore, responsabile della trascrizione di quattro testi aggiunti in fondo alle sezioni alfabetiche, che operò per ultimo sul manoscritto e che derivava presumibilmente le attribuzioni da un modello scritto affine, secondo E. Schwan, ai canzonieri *MT*, replicandone i numerosi errori attributivi e commettendo spesso sviste ed errori di copiatura (come appunto «sorphôtevî» per *son poitevin*, ammesso da tutti gli studiosi).²⁸ In effetti, la melodia della famosa canzone de-

25. Cfr. AUBREY, *The Music*, cit., p. 148 e la tavola a p. 151.

26. Cfr. *Li Bestiaires d'Amours' di maistre Richart de Fournival e Li Responce du Bestiaire*, a cura di C. SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, pp. xi e 88-90. Non sarà forse inutile ricordare che anche Guglielmo IX d'Aquitania è designato come «peitavin» nella rubrica del componimento *Ben vuellh que sapchon li pluzor* (PC 183.2) all'interno del canzoniere *D'* (c. 198r).

27. Il frammento melodico relativo a PC 70.45 in *W* (c. 191r) è ingiudicabile: cfr. ETM, p. 71*.

28. Sul rubricatore di *C* si veda da ultimo «Intavulare». *Tables de chansonniers romans*, II. *Chansonniers français*, 3. *C* (Bern, Burgerbibliothek 389), par P. MORENO, Liège, Univ. de Liège, 1999, pp.

casillabica di Rigaut de Berbezilh (che inaugura la sezione d'autore nei canzonieri provenzali *ABDHIK* ed è trasmessa da venti testimoni diretti, fra cui appunto i canzonieri francesi *CMU*) è stata annotata soltanto nella sezione provenzale del canzoniere *M*, a c. 200.²⁹ Anche in questo caso si tratta di un'ariosa *oda continua* (con formula ABCDEBCF secondo E. Aubrey, *The Music*, cit., p. 151; trascrizione in ETM, p. 339*), dove l'assenza di ripetizioni strutturali nella fronte si riflette nella fluidità sintattica della prima strofa, con l'inarcamento della frase logica oltre il quarto verso:

Tuit demandon qu'es devengud' Amors
et eu a totz dirai ne la vertat.
Tot eissamen con lo soleilz d'estat,
que per totz locs mostra sas respandors
e-l ser s'en va colgar, tot eissamen
o fa Amors, e quant a tot sercat,
e non troba ren que sia a son grat,
torna s'en lai don moc premieramen.³⁰

L'altro caso in cui *son poitevin* compare come intestazione è quello da cui eravamo partiti perché si riferisce inoppugnabilmente a un testo in francese e sembra perciò contraddire l'opinione dei critici. Nel ms. Paris, BnF, fr. 12786, chiamato anche canzoniere *k* per via dei testi lirici aggiunti, la rubrica «Son poitevin», vergata in inchiostro rosso con una grande iniziale maiuscola, intesta la prima

26 e 34-35, che riprende le osservazioni di E. SCHWAN, *Die altfranzösische Liederhandschriften*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886, pp. 260-61. L'attribuzione erronea di PC 421.10 a Folquet de Marselha è condivisa soltanto dal canzoniere provenzale *P*, che colloca il pezzo in fondo alla sezione d'autore insieme ad altri tre componimenti spuri; in proposito D'A.S. AVALLE, *Di alcuni rimedi contro la contaminazione. Saggio di applicazione alla tradizione manoscritta di Rigaut de Berbezilh*, in ID., *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 159-178, a p. 166 n. 1: «*P* infine, come già per la *V* [= PC 421.5] e per l'attribuzione, che ha in comune con ζ [= *C*], a Folchetto di Marsiglia, risentirà forse dell'influenza della "terza tradizione"». Si osservi inoltre che il nome «Folque de Marsaille» è stato aggiunto da mano moderna sopra la trascrizione di PC 421.10 in *U* francese (c. 150r) e che, per quanto possa valere, nel canzoniere francese *M* il nostro pezzo è seguito da una canzone folchettiana (PC 155.10).

29. Va perciò rettificata l'osservazione di P. MORENO, in «Intavulare», cit., p. 34, che «il n'est pas possible, par exemple, de savoir si les chansons qui sont des *rifacimenti* de pièces provençales remontent à *v* [fonte comune di *CU*] – auquel cas celles qui manquent dans *U* ont été volontairement éliminées par ses copistes –, ou bien à un modèle supplémentaire». In realtà, i quattro pezzi provenzali del canzoniere di Berna (PC 262.5, 461.148, 421.10 e 421.2) sono tutti presenti in *U*, anche se in due sezioni diverse del ms. (risp. alle cc. 149, 91, 150 e 84), e gli ultimi due sono anche in *M* con musica (risp. alle cc. 200 e 195); cfr. in proposito RAUPACH, *Französischer Trobadoryrik*, cit., pp. 78-79.

30. RIGAUT DE BERBEZILH, *Liriche*, a cura di A. VARVARO, Bari, Adriatica, 1960, IX, p. 198.

strofa della canzone decasillabica *Puis qu'en moi a recovree seignorie* (RS 1208, Linker 77.14), trascritta a c. 42^v subito dopo l'explicit del *Bestiaires* di Richart de Fournival. Essa è presente, nella sua interezza, nei canzonieri *C* (c. 186^v) con attribuzione a «Gatiers pinaus» (cioè il troviero lorenese Gautier d'Épinal, fl. 1220-1270) e, con musica, nel canzoniere borgognone *O* (BnF, fr. 846, cc. 100^v-101^r), anche qui anonima ma precedente RS 805 (*Puis qu'il m'estuet de ma dolour chanter*) con attribuzione seriore allo stesso «Gautier d'Espinois» (corrispondente a quella di *NX*, contesa da Richart de Fournival in *MTAR*). Ecco la strofa trascritta in *k*, dove l'amante tornato involontariamente sotto la signoria d'Amore chiede di poterlo servire con una sua canzone, ma subito si domanda come potrà servire il suo signore dal momento che non è corrisposto dalla sua donna e non è capace di amarne una migliore.³¹

Son poitevin

[P]uis qu'en moi a recovré(e) seignorie.
Amors, dont bien me cuidoe partir,
Diex la mi doint si bonement servir
que par moi soit bon[e] chançon oïe.
Que ferai, Diex, et comment iert servie
quant je ne puis, se Dieus m'en doint joïr,
ne mieulz amer, ne meilleur obeïr?

Le poche varianti individuali di *k* – *recovree* 1 (*recovré* OC), *mi* 3 (*me* OC), *par* moi 4 (*de* moi OC), *quant je ne puis* 6 (*que je ne sai* OC) – mostrano la sua sostanziale aderenza alla tradizione canonica della canzone; in particolare, l'errore metrico al v. 1 (*recovree* [+1]) si riscontra pure in *O* (con *e* espunta), unico latore della melodia.³²

Se l'ipotesi che siamo venuti fin qui formulando è verosimile, la ragione della curiosa intestazione non andrà cercata nel testo, che non ha nulla di provenzale, e nemmeno nel disegno strofico (10 a' bba' a' bb [MW 1308:1]) – che non ha infatti precisi riscontri provenzali – in vista di un eventuale modello trobadorico, bensì nel tipo musicale. Già dalla formula registrata da Raynaud-Spanke, ABCDEFG, si evince che la melodia annotata in *O* non presenta ripetizioni strutturali, e l'edizione Tischler (TLM 684), che descrive la struttura melodica come *through-composed*, conferma il dato. Ne diamo qui di séguito una trascrizione

ne “non mensurale” secondo l'uso corrente, correggendo due sviste di Tischler.³³

La melodia, impostata nel modo di fa, si attiene al principio compositivo della variazione continua dei versi musicali, pur mantenendo una divisione fra

31. Segnalo fra parentesi quadre le integrazioni, fra tonde le espunzioni, in corsivo gli scioglimenti di abbreviature.

32. L'edizione critica di riferimento è U. LINDELÖF-A. WALLENSKÖLD, *Les chansons de Gautier d'Épinal*, in «Mémoires de la société néophilologique de Helsinki», III 1902, pp. 203-320, a p. 288 (canzone XI), che non segnala la lezione originaria di *O*.

33. In corrispondenza della terza sillaba del primo verso (*moi*), si trova un *pes* (sol-la), non un neuma di un solo suono (la); le prime tre note del v. 2 sono, per un cambio di chiave, re fa fa, non fa la la. La melodia di *Puis qu'en moi* è stata recentemente incisa nel disco *La doce acordance. Chansons de trouvères* del gruppo Diabolus in Musica diretto da Antoine Guerber (alpha, 2005).

parte frontale e coda caratteristica della forma-canzone. Questa divisione, rispecchiata dalle articolazioni sintattiche delle cinque strofe e dagli *envois* di tre versi, si evince dalla cadenza sulla tonica (fa) del quarto verso, che chiude la fronte, ed è inoltre realizzata tramite l'arricchimento del quarto e dell'ultimo verso con intervalli di quarta ascendente (fa-si bem.), che delimita il tetracordo principale del modo, e di quinta discendente (re-sol). Va pure notato che il verso conclusivo rappresenta una variazione, più accentuatamente melismatica e con cadenza sospensiva sul sol, del verso iniziale, determinando un effetto di circolarità alla ripresa della melodia sulla seconda strofa.

In conclusione, risulta legittimo assumere che le espressioni *son poitevin* e *chanson poitevine* impiegate dalla tradizione letteraria francese dei secoli XII e XIII non abbiano mai dissociato l'aspetto musicale da quello puramente testuale, e che la prima di esse si sia anzi specializzata in senso musicale nelle attestazioni più tecniche e tardive (rubriche dei manoscritti). L'attenzione verso gli aspetti musicali della lirica meridionale nella sua ricezione al Nord è del resto un fenomeno ben noto. L'ipotesi che l'etichetta abbia potuto talvolta designare la forma musicale dell'*oda continua*, particolarmente sviluppata nel repertorio trobadorico e invece minoritaria se non marginale in quello dei trovieri, rimane, appunto, un'ipotesi, avallata dalle melodie associate nei canzonieri musicali alle due sole canzoni esplicitamente rubricate «son poitevin» in mss. francesi. La rilevanza attribuita alla struttura musicale come elemento caratterizzante dei canti in volgare si osserva del resto nei trattati d'inizio Trecento: sia nel *De musica* di Johannes de Grocheo (ca. 1300) che nel *De vulgari eloquentia* dantesco (1303-1305), dove viene per la prima volta formalizzato il tipo dell'*oda continua* sul modello di Arnaut Daniel, si parla in effetti di *modi* (*cantus* o *cantilenarum*) nell'accezione di generi musicali, definiti in base alle ripetizioni strutturali che vi s'incontrano.³⁴ Per quanto concerne, più in generale, l'origine delle designazioni coronimiche, riferite come abbiamo visto anche

34. Cfr. *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht von E. ROHLOFF, Leipzig, Reinecke, 1943, pp. 50-51: «Qualiter modi igitur cantus describuntur, sic apparet [...] Est etiam alius modus cantilenarum [...] Qui ad modum cantilenarum incipit et earum fine clauditur vel finitur»; DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. MENGALDO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979 (*Opere minori*, vol. III, to. 1), par. II x 2: «Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur. Quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi». Nel commento di Mengaldo, che traduce *modi* con 'forme', viene giustamente respinta l'interpretazione del Marigo che intendeva 'modulazioni (musicali)' (cfr. *ivi*, p. 210 n. 5). Sul tipo musicale dell'*oda continua* in Dante si veda in particolare M.S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*, in «Studi medievali», xli 2000, pp. 1-38, alle pp. 13-22.

all'Alvernia, alla Guascogna, al Limosino, il caso del «son poitevin» induce a considerare l'eventualità che esse vadano messe in rapporto non già con una indimostrabile e poco plausibile individuazione su base linguistica dei testi, ma con tipologie lirico-musicali che venivano associate alle regioni storiche.³⁵

FRANCESCO CARAPEZZA
Università di Palermo
francesco.carapezza@unipa.it

35. Sempre nel *De musica* di Grocheo, il genere lirico-musicale della *cantilena rotunda* viene per es. associato alla Normandia: «Et huiusmodi cantilena versus occidentem, puta in Normannia, solet decantari a puellis et iuvenibus in festis et magnis conviviis ad eorum decorationem» (ed. ROHLOFF cit., p. 51). Per il Poitou, una testimonianza degna di nota si ricava dall'aneddoto riportato da Jean de Marmoutier nella sua *Historia Gaufredi ducis Normannorum et comitis Andegavorum*, scritta intorno al 1180, dove si narra di quattro prigionieri pittavini che vengono liberati dal conte d'Angiò Goffredo V Plantageneto († 1151) dopo aver ascoltato un canto da loro composto in sua lode. Sono significative, in particolare, le parole con cui il siniscalco Josselin de Tours consiglia ai *milites* in sua custodia di comporre il canto: «Nunc ergo, ait, de probitatibus consulis aliquem componite rimulum, quod genti vestre de facili et velut ex natura decurrit» (*Chroniques des Comtes d'Anjou et des seigneurs d'Amboise*, ed. L. HALPHEN et R. POUFARDIN, Paris, Picard, 1913, pp. 194-96; l'aneddoto è menzionato da R.R. BEZZOLA, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, II. *La société féodale et la transformation de la littérature de cour*, to. 2, Paris, Champion, 1960, pp. 364-65, e quindi da W. MELIGA, *L'Aquitania trobadorica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, dir. P. BORTANI, M. MANCINI, A. VARVARO, I. *La produzione del testo*, to. 2, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 201-51, a p. 221).