

DUES CANÇONS POPULARS ITALIANES EN UN MANUSCRIT CATALÀ QUATRECENTISTA

I

Entre les 229 poesies conservades en el cançoner general del segle xv que és conegut, per raó de la biblioteca que avui el custodia, sota el nom de *Cançoner de l'Ateneu*,¹ n'hi ha dues² d'escrites originàriament en varietats sens dubte meridionals de la llengua italiana, a les quals hom no ha prestat fins ara tota l'atenció de què són mereixedores.

Massó i Torrents, en el catàleg que redactà dels manuscrits de l'Ateneu Barcelonès — aprofitat després per a la seva bibliografia dels poetes medievals catalans — les inventaria sumàriament, anotant només el primer vers de cada poesia, amb una breu indicació del seu estrofisme i amb les remarques «En italià», per a l'una, i «En sicilià?, alabant l'illa de Sicília», per a l'altra.³

1. Manuscrit núm. 1 de la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès. Vegeu-ne una descripció detallada en *Biblioteca del «Ateneu Barcelonès»: Catàleg dels manuscrits*, format per J. MASSÓ I TORRENTS (Barcelona 1902), 1-56 (= *Manuscrits de la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès*, RBC, I (1901), 12-67), i en la *Bibliografia dels antics poetes catalans*, del mateix autor, AIEC, V (1913-1914), 126-142. BERNARDO SANVISENTI donà també una breu notícia del contingut d'aquest manuscrit en l'apèndix v (*Un codice ignoto dell' Ateneo Barcellonaese e una nuova lezione dell' «enuig» di mossen Jordi*) de la seva obra *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola* (Milano 1902), 439-459. Aquest cançoner fou fragmentàriament publicat — apareixia com a fulletó del «Butlletí de l'Ateneu Barcelonès» — per FERRAN VALLS I TABERNER, *El cançoner català del XV^{en} segle de l'Ateneu Barcelonès*. Actualment n'hi ha en premsa una edició completa, a cura de l'autor d'aquestes notes, que formarà part de les publicacions de l'Institut d'Estudis Catalans.

2. Núms. 63 i 64 de la meua edició (65 i 66 de la descripció de Massó). A assenyalar, encara, tres difícils versos solts, que Massó anota sota el núm. 47, i que jo publico en apèndix (núm. 223) per creure'ls fragments d'una composició més extensa :

«Di ley ví namxi
Ay mesqui
Naffla calbi.»

No pot deixar de causar estranyesa que aquests versos portin la rúbrica *Cançó* i vagin seguits de dues cobles castellanes precedides de C com si tot plegat formés una sola obra.

3. MASSÓ I TORRENTS, *Catàleg*, 20 (=RBC, I, 31), i *Bibliografia*, AIEC, V, 132.

Sanvisenti, en un dels apèndixs al seu estudi entorn les primeres influències dels tres grans escriptors del segle d'or italià damunt les literatures hispàniques, dóna ja alguna notícia més concreta referent a aquests textos i fins i tot en reproduueix un — *Adxo visto lo mapamundi* —, bé que d'una manera no massa perfecta.⁴

La publicació del *Cançoner de l'Ateneu* que Valls i Taberner inicià a començaments de 1915 quedà interrompuda quatre anys més tard amb la poesia núm. 44 (43 de la meva numeració);⁵ les dues composicions que estudiem, per tant, no arribaren a veure la llum en aquesta edició que ha romàs fragmentària.

Pràcticament, doncs, els dos textos populars italians continguts en el còdex de l'Ateneu de Barcelona han d'ésser considerats com a inèdits. A donar-los a conèixer i a possibilitar-ne la utilització en una futura i desitjable edició crítica van simplement dedicades aquestes pàgines.⁶

II

La inclusió d'obres italianes en manuscrits catalans no constitueix cap raresa ni ha de sorprendre ningú que conegui les relacions culturals — que uns lligams polítics de dia en dia més estrets no feien sinó intensificar — existents a l'Edat Mitjana entre Itàlia i el nostre país.

La literatura italiana, com és sabut, manté damunt les lletres catalanes, al llarg de més d'un segle, una influència fecunda i purificadora que pren ja una volada extraordinària tan bon punt els nostres escriptors entren en contacte i s'adeliten amb les obres de Dant, del Petrarca i del Boccaccio i aprenen a venerar llurs noms immortals i a adduir-los com a autoritats

4. SANVISENTI, *op. cit.*, 451.

5. VALLS I TABERNER, *op. cit.*, 112, darrera pàgina que es publicà. Vegeu *BAB*, I (1915-1917), 36-37, i II (1918-1920), 110.

6. Haig de fer constar ací la inestimable ajuda que per a la redacció d'aquest treball m'han prestat el meu antic i estimat amic i company Ramon Sugranyes de Franch, avui professor a la Universitat de Friburg de Suïssa, i la seva gentil muller, així com el bon amic Prof. Gianfranco Contini, també de Friburg, i el Dr. Carlo Santini, de Torí. Sense les còpies que, amb una gran amabilitat, a prova d'importunes insistències, em proporcionaren d'articles apareguts en algunes revistes italianes introbables en les biblioteques de Barcelona i de Madrid, difícilment haurien estat escrites aquestes notes. Em cal també expressar el meu agraïment, ultra als indicats senyors Contini i Sugranyes, als Profs. Gerhard Rohlfs, de Munic, Francesco A. Ugolini, de Torí, i Jordi Rubió, de Barcelona, que han volgut llegir les proves d'aquest article i m'han fet més d'una valuosa observació. Al bon amic Rohlfs, encara, li sóc deutor d'haver pogut utilitzar els materials de la seva inèdita *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, que apareixerà a no tardar dins la «Bibliotheca Romanica» dirigida pel Prof. Walther von Wartburg.

àdhuc en documents cancellerescos, discursos polítics o sermons apològètics.⁷ No és sense raó que un dels més conspicus investigadors del passat espiritual de Catalunya ha proclamat que la nostra literatura és «la més italiana de totes les llatines».⁸ Aquestes relacions literàries italo-catalanes han estat insistentment i excellentment estudiades, en treballs lluminosos i suggestius, per erudits i mestres com Milà i Fontanals, Sanvisenti, Rubió i Lluç, Croce, Farinelli, Nicolau d'Olwer, Casella, Bertini, etc.⁹

No és, però, solament amb el testimoni de la coneixença directa de les obres dels autors més assenyalats, certificada per abundoses cites i pels esments que apareixen en els inventaris de les biblioteques dels grans personatges,¹⁰ que ens és donat de constatar la penetració de l'esperit italià en la literatura catalana. Una altra via hi havia també oberta: la lectura a través de traduccions, que a la nostra llengua matinegen i que ens ofereixen

7. Recordem, per exemple: que en un escrit dels jurats de València, del 1399, és citat «lo gran mestre Petarcha, literato esculto» (cf. ANDREU IVARS, *El escritor Fr. Francisco Eximénez en Valencia, AIA*, XIV (1920), 96); que en un document de 1408 — possiblement redactat per Bernat Metge — adreçat pel rei Martí a Guerau Alemany de Cervelló, és esmentada «la falla de Sibilla que Dant toque en lo seu libre» (cf. A. RUBIÓ I LLUCH, *Documents per l'història de la cultura catalana medieval*, II (Barcelona 1921), LIV); que en una suplicació d'Alfons d'Eixea, bisbe d'Elna, al rei Martí, en les corts de Barcelona de l'abril de 1410, compareix «Francesch Patrarca» al costat d'altres autoritats religioses i clàssiques (cf. *Parlaments a les Corts catalanes*, Text, introducció, notes i glossari per RICARD ALBERT i JOAN GASSIOT (Barcelona 1928), 89 (ENC, XIX-XX)); que en una resposta de Marc de Villalba, abat de Montserrat, a la proposició de la reina Maria, muller del Magnànim, en les corts de Tortosa del maig de 1421, són adduïts Petrarca i Boccaccio (cf. *Parlaments*, 141, 145); que en un sermó sobre sant Andreu, fra Vicenç Ferrer menciona «Dantes» al costat de Virgili, Ovidi, etc. (cf. ROC CHABÀS, *Estudio sobre los sermones valencianos de San Vicente que se conservan manuscritos en la Biblioteca de la Basílica Metropolitana de Valencia, RABM*, VII, 135); etc.

8. *Curial y Guelfa*, Novela catalana del quinzen segle publicada... per ANTONI RUBIÓ I LLUCH (Barcelona 1901), X.

9. Bastarà d'assenyalar, només, d'entre la vasta bibliografia: MANUEL MILÀ I FONTANALS, *Notas sobre la influencia de la literatura italiana en la catalana*, «Obras completas», III (Barcelona 1890), 495-506; BERNARDO SANVISENTI, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola* (Milano 1902), ja citat abans; ANTONI RUBIÓ I LLUCH, *El Renacimiento clásico en la literatura catalana* (Barcelona 1889) i *Joan I humanista i el primer període de l'humanisme català*, EUC, X (1917-1918), 1-117; BENEDETTO CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (Bari 1917); «Scritti di storia letteraria e politica», VIII); ARTURO FARINELLI, *Dante in Ispagna*, dins *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania* (Torino 1922), 29-195, i *Petrarca in Ispagna (nell' Età Media) i Boccaccio in Ispagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)*, dins *Italia e Spagna*, I (Torino 1929), 1-88 i 89-386, respectivament («Letterature Moderne», XX); LLUÍS NICOLAU D'OLWER, *Apunts sobre l'influència italiana en la prosa catalana (Bernat Metge - F. Alegre)*, EUC, II (1908), 166-179, 306-320; MARIO CASELLA, *El Somni d'En Bernat Metge e i primi influssi italiani sulla letteratura catalana*, AR, III (1919), 145-205; GIOVANNI M. BERTINI, *Testimonianze di spiritualità italiana in Catalogna*, dins el volum de *Studi e ricerche ispaniche* (Milano 1942), 21-54 («Pubblicazioni dell' Università Cattolica del S. Cuore», Serie quarta, XXXIX).

10. Cf. NICOLAU D'OLWER, *op. cit.*, EUC, II, 169.

manifestacions tan ardides, pel que representen de dificultats tècniques — si no sempre resoltes satisfactòriament, almenys plantejades amb tota audàcia —, com l'anostrament en vers de la *Commedia*, per Andreu Febrer,¹¹ en rimes que sovint són les mateixes de l'original, i treballs estilísticament tan reeixits com l'anònima versió del *Decameron*, realitzada al monestir de Sant Cugat del Vallès.¹² I, al costat d'aquests casos més albiradors i de la versió d'altres obres de Dant, del Petrarca i del Boccaccio, podrien ésser recordades traduccions — del toscà i també del llatí — d'obres religioses com les de la beata Angela de Foligno, Domenico Cavalca, santa Caterina de Siena; de tractats com els d'Albertano de Brescia, Egidio Romano, Brunetto Latini (escrit originàriament en francès); de narracions com les de Guido delle Colonne, Leonardo Bruni d'Arezzo; de llibres de l'antiguitat clàssica passats a través de traduccions italianes, com els d'Ovidi, Sèneca, Quint Curci, i de tantes d'altres produccions.¹³

No ha d'estranyar, doncs, donats aquests antecedents, la marcada empremta italiana que hom pot percebre en les obres dels nostres grans lírics, ni en les dues grans produccions novellístiques, ni en algunes altres narracions o en tractats diversos;¹⁴ empremta que no es limita únicament al contingut, ans — penetració lingüística iniciada ja un parell de segles abans, en l'obra d'un famós trobador¹⁵ — es manifesta remarcablement en la llengua, com ho certifiquen els mots i cites italians escampats, entre altres,

11. Editat per GAJETÀ VIDAL I VALENCIANO (Barcelona 1878). Vegeu les pàgines dedicades per ANFÓS PAR a aquesta versió de la *Commedia* dins les seves *Acotacions lingüístiques y d'estil a clàssichs menors catalans*, AOR, IV (1931), 179-183.

12. Editada per J. MASSÓ I TORRENTS (New York 1910; BH). Vegeu *La versió catalana del «Decameron»*, de MARIO CASELLA, AR, IX (1925), 383-412, i la introducció de CARLES RIBA a l'edició encara incompleta de la col·lecció ENC (Barcelona 1926).

13. Vegeu-ne la bibliografia essencial en els treballs esmentats en la nota 9 i en *L'humanisme català* de MARTÍ DE RIQUER (Barcelona 1934; CPB, CV), que és un resum d'alguns d'ells.

14. Vegeu, entre altres estudis: *Auzias March et ses prédécesseurs: Essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne au XIV^e et XV^e siècles*, per AMADEU PAGÈS (Paris 1912; BÈHE, CXCIV), i l'extensa recensió que en féu A. RUBIÓ I LLUCH, AIEC, IV (1911-1912), 729-738; MARTÍ DE RIQUER, *Els poetes petrarquistes de Catalunya*, dins *Comentaris crítics a clàssics catalans* (Barcelona 1935), 7-17 («Publicacions de La Revista», CXXX), i la rèplica a aquest treball, *El decasíllab català i l'«endecasíllab italiano»*, per ALFONS SERRA I BALDÓ, RdP, núm. 3 (octubre 1935), 21-29; les modernes edicions del *Curial e Güelfa*, per R. MIQUEL I PLANAS i ANFÓS PAR (Barcelona 1932), i per R. ARAMON I SERRA (Barcelona 1930-1933; ENC, XXX, XXXV-XXXVI, XXXIX-XL), i del *Tirant lo Blanch*, per MARTÍ DE RIQUER (Barcelona 1948; BP, [V]), en els pròlegs i notes de les quals són degudament anotades les fonts italianes d'aquestes obres.

15. Entre els *Proverbis* de Guillem de Cervera hi ha inclosos sis apariats italians — «l'exempli ... dels jays de Lombardia» —, que constitueixen la primera manifestació del coneixement de l'italià en les nostres lletres (cf. *Cançoner dels comtes d'Urgell*, editat per GABRIEL LLABRÉS (Barcelona 1906), 13).

en el *Curial e Güelfa* o en la *Glòria d'Amor* de N'Hug Bernat de Rocabertí.¹⁶ No ha d'estranyar, tampoc, que algun poeta català, com Romeu Lluïll, escrigui — producte potser d'un íntim contacte amb Itàlia — diverses composicions poètiques en llengua italiana,¹⁷ antecedent interessant, bé que sense assolir la seva categoria artística, d'aquell altre barceloní, Benet Garret, que en el tombant del segle XV sabrà conquistar fama i glòria en la cort literària de Nàpols, on serà conegut i honorat sota el nom de Cariteo.¹⁸

No podria deixar d'esmentar, encara, ací, en aquest brevíssim record dels principals contactes literaris medievals entre Itàlia i el nostre país, el fet de l'existència, en alguns indrets de Catalunya, de poesies italianes de tradició o escola popular, bé que amb destacada influència provençal, atribuïble de segur al transcriptor. Una d'elles, que comença *Amors merce no sia*, fou trobada a l'Arxiu Parroquial de Sant Joan de les Abadesses, en les tapes d'un registre notarial, junt amb altres composicions populars provençals; el text hi va acompanyat d'una música interessant, transcrita amb notació de l'escola de Metz, que fou donada a conèixer per monsenyor Higiní Anglès.¹⁹ Una altra cançó, sense notació musical — *Se la nueyt quant eu dormo* — era guardada a l'Arxiu Municipal de Tortosa.²⁰ Els manuscrits on aquestes dues cançons es conserven semblen ésser de la primera meitat del segle XIV.²¹

III

El fet, doncs, de la transcripció de dues obres italianes en un recull poètic català, no pot sobtar cap estudiós de la nostra literatura. I menys ha de sobtar-nos, encara, si tenim presents algunes característiques del can-

16. Sobre el *Curial* vegeu, ultra les edicions citades, ANFÓS PAR, «*Curial e Güelfa*»: *Notes lingüístiques y d'estil* (Barcelona 1928; *BLingOR*, I). La *Glòria d'Amor* ha estat publicada, amb pròleg i notes, per H. C. HEATON (New York 1916).

17. Aquestes poesies foren transcrites del manuscrit que les conté (ms. núm. 151 de la Biblioteca Universitària de Barcelona) per SANVISENTI en el seu citat estudi *I primi influssi...*, 432-437. Tinc preparada una edició completa d'aquest cançoner — *Jardinet d'orats* — que apareixerà entre les publicacions de l'Institut d'Estudis Catalans.

18. Vegeu *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, Con introduzione e note di ERASMO PERCOPO (Napoli 1892; *BNSL*, I).

19. HIGINÍ ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona 1935), 406; facsímil a la pàg. 185 (*PDMBC*, X). Monsenyor Anglès publica només el text corresponent a la melodia conservada; l'obra sencera consta de cinc estrofes d'estructura diferent, que plantegen problemes d'adaptació a la música. Tinc el propòsit de publicar el text complet d'aquesta poesia en una altra ocasió.

20. Jaume Massó i Torrents, a qui l'havia mostrada l'arxiver tortosí Enric Bayerri, me la féu conèixer a finals de l'any 1934.

21. Monsenyor Anglès, de totes maneres, creu poder datar el manuscrit d'*Amors merce no sia* com del segle XIII (*op. cit.*, 182).

çoner on elles són incloses,²² que ens poden fer pensar en una intervenció personal d'En Joan Fogassot.

El *Cançoner de l'Ateneu* és, en efecte, el còdex on més peces úniques es troben del conegut notari-poeta barceloní.²³ Les poesies d'aquest, de més a més, hi presenten interessants remarques de to personal, introbables o rares en les dels altres autors;²⁴ aquestes indicacions compareixen bé en els títols — precisant el lloc on l'obra ha estat escrita i el fet que l'ha motivada,²⁵ o també en quina escaïença hagi pogut ésser premiada²⁶ —, bé en alguna nota fora del text — com la que es refereix a la quarta cobla de la poesia *Dels doctes fets congregat per possible*, on dóna compte d'haver vist personalment a Nàpols els ambaixadors de Constantinoble que, vestits de dol, relataven la caiguda d'aquella capital.²⁷

Ens són conegudes algunes de les activitats viatgeres d'En Joan Fogassot: de les seves anades al duc de Borgonya i al comte de Flandes, de

22. Aquestes característiques seran examinades amplament en el pròleg de la meua citada edició d'aquest cançoner.

23. De la seva producció — tretze poesies conegudes —, el *Cançoner de l'Ateneu* en conté onze (les altres dues, menys personals, són una sentència en nom dels mantenedors del Gai Saber i la seva participació en un debat), i sis d'elles no es troben en cap altre manuscrit. Cal remarcar, també, el fet que els tres partiments importants continguts en aquest cançoner tenen per autors En Fogassot, d'una banda, i En Francí Joan Puculull, N'Antoni Vallmanya i En Pere Vilaspinosa, de l'altra

24. Les que ofereixen un major contrast, en aquest aspecte, són les de Joan Berenguer de Masdovelles: en el seu cançoner (ms. 11 de la Biblioteca de Catalunya) acostumen a dur unes rúbriques molt expressives i personalíssimes (cf. *Cançoner dels Masdovelles*, publicat per R. ARAMON I SERRA (Barcelona 1938) *passim*), i ací, en canvi, van amb brevíssimes notes, amb el simple nom de l'autor, el qual fins i tot és oblidat algun cop.

25. Vegeu, en la meua edició, les poesies núms. 17, *Ab gemechs grans, plors e sospirs mortals* (rúbrica: «Romanç fet per Johan Foguasot, notari, sobre la presó o detenció del il·lustríssim senyor don Karles, príncep de Viana e primogènit d'Aragó, etc.; lo qual féu en la vila de Bruxelles del ducat de Barbant, en lo mes de febrer any .m.cccc.lxi.»); 18, *Infinits mals divisió-ns aporta* (rúbrica: «Obra feta per lo dit Johan Foguasot, notari, sobre la liberració del dit senyor primogènit»), i 165, *Rey virtuós, senyor d'insigna terra* (rúbrica: «Obra feta per En Johan Foguasot, notari, e dirigida al il·lustríssim senyor rey Alfonso, rey d'Aragó, etc., estant en Nàpols, sobre la molta absència del dit senyor»).

26. Poesia núm. 15, *Qual orador té lengü' axí disserta* (rúbrica: «Obra capcoada maridada ffeta per lo dit Johan Fogasot, notari, tractant de laors de nostra Dona per quant en edat pueril muntà los .xv. graons del monte Syon, e suplicant-la que'ns tornàs lo rey Alfonso, qui era en Nàpols, e la reyna Maria, qui era en València. Per la qual obra lo dit Johan Foguasot gonyà la joia en la església de Sancta Anna de Barchelona, en lo mes de mayg, any .m.cccc.lxiii.»; la qual yoya era una stola de seda ab una gerilla d'or ab un robí encastat, la qual estola ab la dita gerilla lo dit rey Alfonso per honor e devoció de nostra Dona feya per empresa»).

27. Poesia 13 de la meua edició (pàgs. 42-45). M'he ocupat d'aquesta obra en el meu treball *L'écho de la chute de Constantinople dans la littérature catalane*, comunicació presentada al VII^e Congrès Internacional d'Estudis Bizantins tingut a Bruselles el mes d'agost de 1948.

les seves estades a Brusselles i a Nàpols, en tenim notícies certes, documentals, ultra les que ens dóna ell mateix en la rúbrica de les seves poesies.²⁸

Si aquest cançoner, com les indicades circumstàncies porten a creure, pertanyia a En Fogassot, no fóra estrany que en una de les seves estades en aquella Partènope que havia esdevingut la residència preferida d'Alfons *el Magnànim* i on s'havia aplegat una brillant cort literària, el notari-poeta hagués pogut transcriure — o fer transcriure —, en el seu manuscrit, aquestes dues obres que, per llur to popular i per les versions que fins avui ens n'han estat servades, devien haver assolit una notable difusió.²⁹

IV

Les poesies de què tractem — *Ora may que ffora'n ço* i *Adxo visto lo mapamundi* — ocupen els folis 90^r-91^v del *Cançoner de l'Ateneu*. La primera d'elles és coneguda com a cançó napolitana;³⁰ l'altra és una típica siciliana.³¹

Ora may que ffora'n ço desplega l'argument, tan grat a la poesia popular, de la monja per força que expressa la seva alegria en escapar-se del convent, la vida del qual condemna i d'on recorda coses per a ella desagradables. L'estructura d'aquesta composició en la versió del nostre cançoner — un respòs i vuit cobles, tres de les quals (les estrofes IV, V i IX) no contenen el refrany — fa pensar en la possibilitat d'una contaminació. En

28. Recordem la rúbrica de la poesia 17, escrita a Brusselles el febrer de 1461, i la nota de la poesia 13, on es llegeix: «Açò dich per quant en lo mes de julioi del any .M.CCCC.LIII., trobant-me jo, Johan Foguasot, notari, en Nàpols...».

29. Sobre la cort literària del *Magnànim* a Nàpols, vegeu la mencionada obra de CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, cap. III, pàgs. 32-53; la *Historia de la poesia castellana en la Edad Media*, de M. MENÉNDEZ PELAYO, ed. d'A. BONILLA Y SAN MARTÍN, II (Madrid 1914), cap. XIV, pàgs. 249-287, i *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma*, de FRANCISCA VENDRELL GALLOSTRA (Madrid 1933). — El meu mestre Jordi Rubió m'insinua si no hauria pogut ésser algun dels molts italians que visqueren durant el segle XV en terres catalanes el qui hagués portat ací les cançons. Ho crec també possible. Del que no es pot dubtar és que el transcriptor era català i que les cançons les havia sentides de boques d'italians del Sud.

30. Així és anomenada — *canzona napoletana* — en els còdexs Magliab. 30, el. VII i Ambros. C. 35 sup. (cf. G. VOLPI, *Poesie popolari italiane del sec. XV*, «La Biblioteca delle scuole italiane», IV, núm. 3 (novembre 1891), pàgs. 30 ss., i F. NOVATI, *Sopra un' antica storia lombarda di Sant' Antonio di Vienna*, «Raccolta di studi critici dedicati ad Alessandro D'Ancona» (Firenze 1901), 754 n. 2).

31. Presentada com a *ciciliana* en el cod. ital. 230 de la Biblioteca de Munic (cf. F. NOVATI, *op. cit.*, 753 n. 2). En la *Tavola dei principj di canzoni del sec. XV e XVI citati nelle raccolte di Laudi Spirituali* que D'Ancona reproduïx al final del seu estudi *La poesia popolare italiana* (Livorno 1878) és dit, però, d'*Aggio visto l'ammapamondo*; «Evidentemente è una *Napolitana*» (pàg. 431).

efecte, al costat de l'exultança nascuda d'aquella fugida, es manifesta amb tota força, posat explícitament en boca de la monja, el desig de maridar-se, tema que compareix també repetidament en forma de tençó — o *contrasto*, segons nomenclatura italiana — entre una mare i una filla,³² però que ací es desenrotlla, d'una manera no massa clara, entre dues amigues o companyes.³³

A la base de l'un i l'altre tema es troba, indubtablement, la musa popular. On podrien ells haver pres naixença? Alfred Jeanroy, en el seu llibre sobre els orígens de la poesia lírica a França, s'ocupa de les cançons de monges, tan repetides en la poesia francesa antiga i amb evidents derivacions en els reculls populars moderns, i les relaciona — com veiem que fan, d'altra banda, potser inconscientment, els transmissors — amb la cançó posada en boca de la joveneta que expressa els seus sentiments i acaba per demanar als seus pares que la casin, motiu que ell creu el més freqüent i potser el més antic en la lírica popular francesa.³⁴ Jeanroy opina que és a França on aquests, com bona part d'altres temes populars, haurien començat, i remarca que «la chanson de nonne est une de ces formes qu'on ne retrouve point dans les rédactions étrangères du moyen âge, et qui est plus rapproché que celle-ci de la réalité».³⁵ Aquesta tesi de Jeanroy, generalment ben acollida al temps que fou formulada — i de la qual fins i tot algun romanista italià es féu ressò³⁶ —, ha estat, després, principalment en el que es refereix al problema de la imitació per part de les altres literatures, amplament discutida, i darrerament hom ha vingut a refutar-la amb gran riquesa d'arguments — alguns d'ells ben sòlids.³⁷

32. Per a bibliografia italiana d'aquest tema, vegeu: TOMMASO CASINI, *Un repertorio giullaresco del secolo XV*, «Preludio», V (1881), núms. 13, 18, 22, 24; ID., *Rime dei poeti bolognesi del secolo XIII* (Bologna 1881), CVIII; ID., *La coltura bolognese dei secoli XII e XIII*, *GSLI*, I (1883), 30 n. 1, on és donada indicació de versions modernes; ALFREDO SAVIOTTI, *Di un codice musicale del sec. XVI*, *GSLI*, XIV (1889), 234-253, especialment pàg. 247 n. 2 i pàg. 248 n. 1; GIOSUÈ CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV* (Pisa 1871), 10, 43, 336; ID., *Archeologia poetica* (Bologna, s. a.) 72 ss., 249 ss. («Opere» [XVIII]); SEVERINO FERRARI, «Biblioteca di letteratura popolare», I (Firenze 1882), 335 ss.

33. El tractament dels interlocutors és, en el nostre text, «Soro mia» (vegeu versos 13, 21, 37, 53, 61). En una altra versió italiana, també contaminada (vegeu més endavant), trobem «Sorella mia» i «Madre» o «Madre mia».

34. ALFRED JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*³ (Paris 1925), 180 ss. Sobre la cançó de monges, vegeu pàgs. 189-192.

35. JEANROY, *op. cit.*, 192.

36. GIULIO BERTONI, *Il Duecento* (Milano, s. a.), 34-35 («Storia letteraria d'Italia»). Vegeu, però, el seu assaig més modern, *La lingua della poesia italiana delle origini e il linguaggio dei poeti dello «stil nuovo»*, dins el recull *Lingua e pensiero* (Firenze 1932), 45 ss.

37. Vegeu GUIDO FERRANTE, *Sulla lirica romanza delle origini* (New York [1943]), 65-128, on és exposada i discutida extensament la teoria de Jeanroy, i principalment les darreres pàgines, que contenen estudis comparatius dels temes en les poesies

¿És que el tema de la monja, per ventura, no compareix fora de França?

En la nostra literatura antiga en recordem només una composició — *Lassa mais m'agra valgut*³⁸ —, dissortadament truncada, en el manuscrit que ens la guarda, després del respòs i la primera cobla. Aquesta obra, en el fragment conservat, manifesta suaument els sentiments de la malmonjada, a manera de plany, sense les estridències ni els esclats d'ira que constitueixen la tònica de bona part de les altres composicions del mateix tema. Dins el nostre cançoner popular no tenim altres notícies que les versions recollides per Francesc Pelagi Briz, Manuel Milà i Fontanals, Adolf Carrera i Sara Llorens de Serra, d'una cançó ben allunyada de la nostra que titulen, respectivament, *La monja* («Si n'hi ha una monja | a la Seu d'Urgell...»), *Mala para monja* («N'hi una mongeta | a Jerusalem...»), *La monja renegada* («Si n'hi ha una monja | dintre d'un convent...») i *La monja enamorada* (també «Si n'hi ha una monja | dintre d'un convent...»), en la qual la monja, plorant, expressa el seu desig de maridar-se o del contrari es morirà, i l'abadessa li replica que ja l'enterraran;³⁹ i d'una altra obra recollida així mateix per Sara Llorens, que duu el títol de *La monja a desgrat* («De tres germanes que som, | totes s'han casat molt bé...») i on la més petita de tres germanes protesta que els seus pares la vulguin fer monja i, castigada a reclosió per la mare, mor al cap de set setmanes.⁴⁰

A Itàlia, de totes maneres, el motiu de les monges fugides del convent no és desconegut; amb les lamentacions de la malmaridada, les impúdiques confessions de la minyoneta impacient per maridar-se, les lloances que l'amador fa de la seva dama, els planys motivats per la separació dels enamorats, les invectives contra les velles i d'altres, aquell tema forma, com recorden G. Volpi i V. Rossi,⁴¹ el repertori líric popular italià dels segles XIV i XV, que sobreviu encara en part en la literatura del cinc-cents.

italiana, alemanya i portuguesa, i de la lírica francesa i la lírica italiana dels orígens, amb referències a la posició adoptada pels diversos estudiosos.

38. Publicada per JORDI RUBIÓ, *Del manuscrit 129 de Ripoll del segle XIV*^o, RBC, V (1905), 376.

39. FRANCESC P. BRIZ, *Cançons de la terra: Cants populars catalans*, II^o (Barcelona-París 1874), núm. 20, pàgs. 81-82. A continuació del text català s'hi publica (pàgs. 83-85) la versió provençal *La moungeto*, que conté la variant de la monja que és emportada pel dimoni. — M. MILÀ I FONTANALS, *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales*² (Barcelona 1882), núm. 553, pàg. 407 («Obras completas», VIII; Barcelona 1896). — ADOLF CARRERA, *30 cançons populars catalanes* (Barcelona 1916), 101-102 (BPA, CXLIII). — SARA LLORENS DE SERRA, *El cançoner de Pineda* (Barcelona 1931), núm. 94, pàg. 144 («Folklore de la Maresma», I).

40. S. LLORENS DE SERRA, *op. cit.*, núm. 95, pàg. 145.

41. GUGLIELMO VOLPI, *Il Trecento*² (Milano, s. a.), 357-358, i VITTORIO ROSSI, *Il Quattrocento* (Milano, s. a.), 144-145 («Storia letteraria d'Italia»).

Les mostres que ens han pervingut de diverses composicions d'aquell temps sobre monges, no són, tampoc, escasses.⁴² La mateixa poesia conservada en el *Cançoner de l'Ateneu* es troba, que ens siguin coneguts, en tres altres manuscrits, probablement del segle XV, guardats a les biblioteques Ambrosiana de Milà, Nazionale de Florència i Nationale de París.⁴³

Que *Ora may que ffora n ço* havia d'ésser popular ens ho certificaria, si el tema i la manera de desenrotllar-se no bastés, el fet, reportat pel *Diari scritti da Allegretto Allegretti delle cose sanesi del suo tempo*, que l'any 1465 se celebrà a Siena un ball públic que s'acompanyava cantant la cançó «Non vogl'essere più monica | arsa le sia la tonica | chi se la veste più, ec.», que no és altra que la nostra.⁴⁴ Altres proves de la popularitat

42. Recordem, per exemple, al costat de les obres de consulta ja citades o que citaré: la cançó *Matre mia non mi far monica*, que publica ALFREDO SAVIOTTI, *Di un codice musicale del sec. XVI, GSLI, XIV* (1889), 251-252; *Un repertorio giullaresco del sec. XV*, de T. CASINI, on són donades tres lamentacions, «Preludio», V (1881), pàgs. 46, 50, 51 de l'extret; i la «Biblioteca di letteratura popolare» de S. FERRARI, on són publicades la *Canzone per andare in maschera per carnesziale, facta da più persone* (I, 31 ss.) i la cançoneta *Monicella mi farei* (I, 186-187), aquesta darrera publicada també per VALDRIGHI, «Giornale d'erudizione», I, 126; la lamentació *Oh mio Dio che pena è questa*, exhumada per A. SAVIOTTI en el mateix «Giornale d'erudizione», I, 134 ss.; els *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, A cura di CHARLES S. SINGLETON (Bari 1936; *Sdl*, CLIX), on es troben dues cançons carnavalesques de malmonjades — *Canzona delle monache* (núm. 33, pàgs. 44-45) i *Canzona seguente* (núm. 34, pàgs. 45-46) —; el tercer dels *Studi sulla letteratura cinquecentesca* de B. C[ROCE], que tracta de *Letteratura di canti carnascialeschi, QdC*, núm. 8 (1947), pàgs. 55-65, en el qual es parla del grup de jovenets disfressats de monges, que desfilen en un dels molts carros carnavalescs pels carrers de Florència i que canten que s'han escapat del monestir amb el desig de poder anar ornades com les altres dones. Al final de l'obra de Singleton, es troba (pàgs. 451-471) una notícia molt completa i detallada dels manuscrits i edicions de cants carnavalescs; el mateix autor ha publicat un recull de *Nuovi canti carnascialeschi del Rinascimento*, que no he pogut veure, dins la col·lecció de «Studi e Testi» de les publicacions de l'Istituto di Filologia Romanza de Roma.

43. Mss. Ambros. C. 53 sup., Magliab, 30 cl. VII, i ital, 1096 de París. Una recerca a fons en biblioteques italianes ben util·lades crec, de totes maneres, que ens donaria un major nombre de versions que aquestes que puc adduir. — Durant la correcció de proves la Prof. Jole Scudieri-Ruggieri, de la Universitat de Roma, em comunica gentilment l'existència d'una altra versió en un manuscrit italià de la Biblioteca de l'Escorial, que ha estat descrit per ella en un treball recent.

44. El *Diario* anota l'entrada a Siena, el dia 29 de juny, de la muller del duc Alfons de Calàbria, filla del duc Francesc Sforza de Milà i nora del rei Ferran de Nàpols, acompanyada de dos germans seus i de molts altres senyors i servents; i descriu les festes organitzades a honor de la duquessa, la qual fou magníficament acollida i honorada: «Per le Arti alla detta Duchessa fu ordinato un bellissimo Apparato e Ballo, a piei el Palazzo de' Signori, e furono convitate quante Giovane da bene, e Fanciulle aveva Siena, le quali andorono molto bene ornate di Veste, e Gioje; e Giovani da danzare; e fecesi una Lupa grande tutta dorata, della quale uscì una Moresca di 12 Persone molto bene e riccamente ornate, e una vestita a Monaca, e ballavano a una Canzona, che dice: *Non vogl' essere più Monica; arsa le sia la Tonica, chi se la veste più ec.* Et al detto Ballo fu apparecchiata una bella Colazione di Marzapani, ed altri confetti in quantità, e Frutta d'ogni ragione secondo

d'aquesta cançó les tenim en la circumstància d'haver inspirat al poeta florentí Alessio Donati, que visqué en la segona meitat del segle XIV, un dels seus més cèlebres madrigals, que comença «La dura corda e'l vel bruno e la tonica...», on apareixen, com en altres composicions del mateix tema, les rimes *tonica* i *monica*, i la d'haver provocat dues rèpliques a *lo divino*, que n'aprofiten la música i algunes rimes: una, atribuïda al florentí Feo Belcari, que comença «Oramai sono in età...», i una altra, atribuïda a ser Michele Chelli, «Mondo, me non harai tu...», en les quals es parla d'una minyona que desitja fugir del món ple d'enganys i espera refugiar-se en la pau del claustre.⁴⁵

L'altra cançó italiana continguda en el *Cançoner de l'Ateneu*, la *cicilianiana* que comença «Adxo visto lo mapamundi...», és una lloa plena de fervor a l'illa de Sicília, la millor del món segons l'autor. Era ja popularíssima, fins i tot a la Toscana, lluny del seu lloc d'origen, durant el segle XV. Se'n

el tempo; e fra più volte si fe' colazione, in modo che alla detta Duchessa e Signori parbe una bella cosa, e ricco apparato, e quella Lupa lo' piacque sommamente, e parbe lo' avessimo belle Donne.» (*Ephemerides senenses ab anno mcccci usque ad mccccxvi*, Italice sermone scriptae ab ALLEGRETTO DE ALLEGRETIS, Nunc primum luce donantur e manuscripto codice viri clarissimi HUBERTI BENVOLIENTI, patricii senensis, dins la sèrie de «Rerum Italicarum Scriptores» de L. A. MURATORI, XXIII (Milà 1733), col. 772).

45. GIOSUÈ CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, pàg. 298, publica, sota el núm. CCCIII, la poesia d'Alessio Donati, que ha estat editada també en altres llocs. La poesia del Belcari — que en la citada *Tavola* que D'ANCONA reproduceix al final de *Poesia popolare italiana*, és esmentada amb la nota: «È una Canzonetta del Savonarola» (pàg. 434) — es troba en els manuscrits Magliab. VII. 690 i VII. II. 27 de la Biblioteca Nazionale de Florència, 1473 i 2929 de la Biblioteca Riccardiana de Florència, I. VIII. 16 de la Biblioteca de Siena, 206. D. IV de la Biblioteca Gambalungiana de Rimini, 4019 de la Biblioteca Universitària de Bolonya (en la major part d'ells com d'autor anònim), i en els reculls de Florència de 1485 i 1489, Venècia de 1512 i 1556, Bolonya de 1551 (vegeu A. FEIST, *Mitteilungen aus älteren Sammlungen italienischer geistlicher Lieder*, ZRPh, XIII (1889), 165, i L. FRATI, *Giunte agli «Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali» a cura di Annibale Tenneroni*, AR, II (1918), 333). La lauda de ser Chelli es conserva en els citats manuscrits Gambal. 206. D. IV, i 4019 de la Biblioteca Universitària de Bolonya, i en la major part dels reculls abans citats (cf. FEIST, *op. cit.*, 152, i FRATI, *op. cit.*, 328). No m'ha estat possible de veure la bibliografia d'*Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali* d'ANNIBALE TENNERONI, apareguda a Florència l'any 1909. — El fet d'aprofitar melodies de cançons profanes de tota mena, àdhuc dels cants carnavalescs més obscens i indecents, per a les laudes i altres composicions religioses era molt corrent (cf. VITTORIO ROSSI, *Il Quattrocento*, 196). De Sanctis recorda que «questo palpare e accarezzare l'idea, compiuta già come idea, ma non ancora compiuta come suono, è proprio della poesia popolare, povera d'idee, ricca d'immagini e di suoni. La parola è nel popolo più musica che idea ... Così cantavasi *Crocifisso a capo chino*, una lauda, con la stess' aria di una canzone oscena». (FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Nuova edizione a cura di BENEDETTO CROCE (Bari 1912), I, 364-365). Vegeu, també, sobre aquest tema, DOMENICO ALALEONA, *Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani*, RMI, XVI (1909), 1-54, i FEDERICO GHISI, *I canti carnavaleschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo* (Firenze-Roma 1937), 86-103.

conserven algunes versions, més completes, que E. Alvisi anota, en la seva bibliografia, avui envellida, de cançons italianes antigues.⁴⁶ D'aquesta obra, com d'*Ora may que ffora·n ço*, en corrien també — prova de la seva popularitat — dues «tramutazioni pie»: *Haggio visto il cieco mondo* (amb la rúbrica «Fallacia dei beni e dei giudizi mondani»), de Feo Belcari, en la qual és parlat de les falsedats i misèries d'aquest món — on les dolceses semblen plenes d'amargor —, i es comparen amb la perfecció del Senyor; i *Chi cercasse lo appamondo* (amb la rúbrica «Che si devono seguire le virtù e fuggire i vizi e di trovare Gesù e Maria»), d'autor anònim, en què és exposat que el qui vol trobar Jesús cal que deixi els vicis i usi de virtut.⁴⁷

V

Les dues obres que comentem poden situar-se cronològicament sense dificultat, i una d'elles fins i tot entre dues dates no massa distants.

Ora may que ffora·n ço no conté cap element intern que permeti de datar-la. Tenim, de totes maneres, la indicada referència externa del *Diario senese*, que ens dóna el *terminus ante què*m indiscutible de l'any 1465;⁴⁸ la consideració, però, del temps en què els imitadors d'aquesta cançó visqueren — singularment Alessio Donati, en el *trecento*⁴⁹ —, ens obliga a recular notablement aquella data. La seva composició, doncs, hauria d'haver-se efectuat dins del segle XIV, i l'obra hauria estat popular almenys durant la centúria següent.

En *Adxo visto lo mapamundi* hi ha dues allusions que ens autoritzen a fixar d'una manera més cenyida la data de la seva redacció. L'una es

46. E. ALVISI, *Canzonette antiche* (Firenze 1884), 79, cita una edició de 1485 i els còdexs Magliab. 744 Cl. VII de la Biblioteca Nazionale de Florència i it. 230 de l'antiga Biblioteca Reial de Munic. El mateix que per a l'altra poesia (cf. nota 43), crec que una recerca pacient i ben dirigida augmentaria aquest nombre.

47. La primera és continguda en el cod. Palatino núm. 172 de la Biblioteca Nazionale de Florència, en el núm. 1544 del fons de la SS. Annunziata de la Biblioteca Marucelliana, també de Florència, en els Magliab. VII. 8. 744 i VII. 690, en el Ricc. 2869, en el Senese I. VIII. 16 i en el Gambal. 206. D. IV. (en la majoria com a obra d'autor anònim), i en els reculls de Florència de 1485 i 1489, Venècia de 1512 i 1556, Bolonya de 1551 (cf. FEIST, *op. cit.*, 142, i FRATI, *op. cit.*, 451). La segona obra es troba en el còdex de Munic citat en la nota anterior. La poesia de Feo Belcari ha estat editada modernament en el volum de les seves *Sacre rappresentazioni e Laude*, amb introducció i notes d'ONORATO ALLOCCO-CASTELLINO (Torino 1920), 112 (CCIN, XIII); la poesia anònima la dóna F. NOVATI en el citat estudi contingut en la miscel·lània D'Ancona, 753 n. 2. Respecte a la utilització de melodies de cançons profanes per a composicions religioses, vegeu abans, nota 45.

48. Cf. abans, pàg. 168.

49. Feo Belcari nasqué en 1410 i morí en 1484. De Michele Chelli ignorem les dates de naixença i mort, però visqué en el segle XV.

troba en el vers 7: «Re Alfonso té la duy»; l'altra, en el vers 18: «La nov' isola de Castella».

El rei Alfons que té les dues Sicílies no pot ésser altre que *el Magnànim*, que havia heretat del seu pare el reialme de Sicília, incorporat a la corona catalano-aragonesa en temps de Martí l'Humà,⁵⁰ i que havia conquistat Nàpols després de llargues lluites amb Lluís i amb Renat d'Anjou i els seus aliats. Alfons es complaïa d'anomenar-se, després de la conquesta de Nàpols, rei de Sicília *citra et ultra Pharum* — igual que li diu el vers 8 —, recordant sens dubte que els dominis italians continentals dels Anjou havien dut, després de la pau de Caltabellotta, el nom de regne de Sicília i Pulla (mentre l'illa de Sicília formava el regne de Trinàcria).⁵¹ La mort d'Alfons *el Magnànim* (1458), doncs, ens donarà el *terminus ante quem*, i la seva elevació al soli de Nàpols (1443), el *terminus post quem*, per a la composició, tal com ens ha arribat, d'aquesta siciliana.

La nova illa de Castella de què parla el vers 18 — o, com diu una altra versió, en plural, «Le nove isole di Castella» — serà indubtablement una de les Canàries, començades a conquerir en 1402 pel cavaller normand Jean de Béthencourt i posades poc després sota la potestat del rei Enric III de Castella.⁵² Aquesta data ens oferiria, doncs, un nou *terminus post quem* — massa allunyat, però, de l'indicat abans — per a la redacció d'*Adxo visto lo mapamundi*.

Francesco Novati, comentant aquesta poesia,⁵³ indica que «la menzione delle nove isole di Castella ci prova che la redazione della canzonetta, qual ci fu conservata nel cod. di Monaco, spetta alla fine del sec. XV»; deu pensar, de segur, en les conquestes transatlàntiques castellanques iniciades per Cristòfor Colom el 1492. Per tal d'explicar-se la irregularitat que la referència a Alfons *el Magnànim* implicaria, es pregunta: «ma chi ci può impedire di credere che si tratti d'un' aggiunta seriore e che Alfonso II»⁵⁴

50. Pere *el Gran* (1276-1285) havia estat també rei de Sicília, però aquest reialme quedà separat, a la seva mort, dels estats catalano-aragonesos.

51. Adhuc en temps de Ferran, fill bastard d'Alfons i successor seu a Nàpols, s'usa el nom de Sicília per a aquell reialme, com ho prova la nota posada en el manuscrit de la *Doctrina moral* d'En Lluís Pax, servat a la Bibliothèqure Nationale de París (esp. 21): «Yo Pere Blesa de Vallència, criat dell gloriós rey Alfonso d'Araguó conprí lo dit libre en los banchs de Nàpolls en mans de coredor, a quinze del mes de giner dell ay .M.CCCC.LXIII., esent castellà del castell de lla Chera per part del molt alt senyor rey don Ferando d'Araguó, rey de lla gran Sicilla.» (Cf. *Bibliothèque Nationale. Département des manuscrits. Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, per ALFRED MOREL-FATIO (París 1892), 5.)

52. Veg. A. BALLESTEROS BERETTA, *Historia de España y su influencia en la Historia Universal*, III (Barcelona 1922), 89, i la bibliografia que és donada a la pàg. 167.

53. NOVATI, *op. cit.*, 753 n. 2.

54. Alfons II de Nàpols, fill de Ferran I *el Bastard* i nét del *Magnànim*, regnà entre el 25 de gener de 1494 i el 23 de gener de 1495, data en què abdicà a favor del seu fill Ferran II.

anch' esso abbia preso il posto del suo omonimo antecessore cosí nella canzone come sul trono delle due Sicílie?»). La data del nostre manuscrit, però, certament anterior a 1492, i la de la mort, esdevinguda en 1484, de Feo Belcari, imitador de la cançó, com ha estat indicat, converteixen en impossible aquesta hipòtesi del Novati, difícil també d'admetre, per altra banda, a causa de les confusions que caldria suposar entre els dos Alfonsos — el primer i el segon — de Nàpols. La composició d'*Adxo visto lo mapamundi* entre 1443 i 1458 crec que roman incontrovertible.

VI

Difícil és, si no impossible, de caracteritzar lingüísticament aquestes cançons a través de la nostra versió. Que provinguin de les regions meridionals, on neixen i es formen la major partida de motius populars italians,⁵⁵ sembla que no pot dubtar-se'n: el tema d'una d'elles, sicilià, i el fet que l'altra, com ja ha estat indicat, sigui anomenada cançó napolitana en algun dels manuscrits que la contenen, no fa més que confirmar-ho. La llengua en què les dues poesies han estat compostes, però, podria haver-se anat uniformant d'acord amb l'ús toscà. No hem d'oblidar, de totes maneres, que àdhuc les obres de l'anomenada escola siciliana no apareixen redactades en un dialecte particular, sinó en una mena de superdialecte comú a tota l'illa i amb influències peninsulars, en una koiné literària, les característiques de la qual han estat assenyalades en diversos estudis;⁵⁶ i

55. Sobre l'origen meridional dels cants populars italians, vegeu D'ANCONA, *Poes. pop. ital.*, 284 ss., 424 ss.; VOLPI, *Trecento*, 357; ROSSI, *Quattrocento*, 144; MICHELE BARBI, *Poesia popolare italiana* (Firenze 1939), 32 ss. (BL, VIII). En la pàg. 288 n. 2, D'Ancona indica que les *canzonette* del migdia d'Itàlia eren anomenades *villanelle, napoletane* o *siciliane*.

56. Indiquem a continuació els principals: O. J. TALLGREN, *Sur la rime italienne et les siciliens du XIII^e siècle*, NM, V (1909), 249, 341; E. G. PARODI, *Rima siciliana, rima aretina e bolognese*, BSDI (1913); S. SANTANGELO, *Il volgare illustre e la poesia siciliana del sec. XIII*, ARASP, XIII (1924); S. SANTANGELO, *Sul testo siciliano dei Dialoghi di S. Gregorio*, AR, X (1926), 364-380; S. SANTANGELO, *Il primato linguistico dei siciliani*, ARASP (1938); S. SANTANGELO, *Il siciliano lingua nazionale nel secolo XIII^o* (Catania 1948); G. BERTONI, *Sulla lingua dei più antichi rimatori siciliani*, AR, XI (1927), 581-588; G. BERTONI, *Sulla lingua della scuola poetica siciliana*, AR, XVIII (1934), 541-551; S. DEBENEDETTI, *Le Canzoni di Stefano Protonotaro*, StR, XXII (1932); G. A. CESAREO, *Siciliano illustre*, GSLI, CVII (1936), 224-236, i les *Osservazioni allo scritto precedente* de G. BERTONI, *ibid.*, 236-240; ANTONINO PAGLIARO, *Aspetti della storia linguistica della Sicilia*, AR, XVIII (1934), 355-380; ALFREDO CAVALIERE, *La «Quaedam Profetia» poesia siciliana del secolo XIV*, AR, XX (1936), 1-48; V. DE BARTHOLOMAEIS, *Ricerche intorno a Rinaldo e Jacopo d'Aquino*, StM, X (1937), 130-167, i XII (1939), 102-132; F. A. UGOLINI, *Problemi della «scuola poetica siciliana»*: Nuove ricerche sul «Contrasto» di Cielo d'Alcamo, GSLI, CXV (1940), 161 ss.

tampoc no hem de perdre de vista que alguns dels fets lingüístics que avui ens són coneguts com a meridionals, per exemple $l\grave{i} > sic. \grave{g}i$, no es troben representats en els antics documents literaris d'aquestes regions.⁵⁷

Amb tot, en els nostres textos existeixen fenòmens que poden deixar entreveure, per dessota la llengua modificada o uniformada, aquesta creguda procedència meridional. Així, si bé tenim $-o < -u$ (en comptes de $-u$), $-nd- < -ND-$ (en comptes de $-nn-$), etc., fets comuns que no ens permeten d'assenyalar característiques dialectals del sud,⁵⁸ també trobem, per contra, en la siciliana $-i < -E$ (*navaguari, pari*, etc.),⁵⁹ i en la napolitana la consonància de mots derivats de $-Ī-$ i de $-Ī-$ (*potesse, misse, scrisse*), cosa que en toscà seria impossible, puix $\grave{i} > i$ però $\grave{i} > \acute{e}$, mentre que el napolità, per metafoia, l'admet perfectament.⁶⁰

Potser l'aspecte més remarcable de la llengua d'aquests textos és l'ortografia, que traïx manifestament una mà catalana i una transcripció de memòria. A continuació n'assenyalo els trets més interessants.

El dígraf *ll* representa normalment el so mediopalatal ɥ , escrit *gl(i)* en italià comú i en textos meridionals antics: ⁶¹ *vollo* (1², 1⁸, 4¹, 4², 5⁰, 5⁸) al costat de *vol' essere* (1¹⁰), *mello* (1⁴⁶), *pillare* (1⁶⁵), *còlleno* 'colgono' (1⁶⁸) al costat de *còlene* (1³⁶). En altres mots, en canvi, *ll* representa ɥ , so geminat que compareix en català antic també sota aquella grafia: *quello* (1⁵), *nullo* (1⁷, 2¹⁵), *Castella* (2¹⁸), *bella* (2¹⁹).

La mediopalatal nasal ɥ és representada per *ny*, com en català, i no per l'it. *gn* o la forma antiga *ngn*: *Serdenya* (2¹³), *ensenya* (2¹⁵).

La prepalatal sorda africada ʃ és representada per *tx*, tal com fa el català, i no per la grafia it. *c* ni per *ch* del sicilià antic: ⁶² *voixe, dotxa* (1³¹),

57. Cf. GIULIO BERTONI, *Italia dialettale* (Milano 1916), 153-154; W. MEYER-LÜBKE, *Grammaire des langues romanes*, I (Paris 1890), § 516.

58. GIULIO BERTONI, *Di -nd- nella lingua poetica delle origini*, AR, XIX (1935), 107-109, indica que el pas $-ND- > -nn-$ no es dóna en el sicilià antic, ans és un fenomen centre-meridional que després es va estenent per Sicília. Vegeu també CESAREO, *Siciliano illustre*, GSLI, CVII (1936), 229-232; CAVALIERE, *La «Quaedam Profetia» poesia siciliana del secolo XIV*, AR, XX (1936), 33, i ROHLFS, *Gramm. It. Spr.*, § 253.

59. En la nostra versió d'*Ora may que ffora-n ço* no es troben aquestes $-i < -E$, però elles apareixen en la versió continguda en el manuscrit de Florència (cf. més endavant).

60. A Sicília tenim el pas de les tòniques $\acute{i}, \acute{e} > i$; a Nàpols passen regularment a \acute{e} , però es converteixen en i si han sofert la influència metafònica d'una antiga $-i$, i a vegades d'una $-u$. Cf. ROHLFS, *op. cit.*, § 58 i 61. Vegeu també AMERINDO CAMILLI, *La cosidetta «metafoiesi italiana centro-meridionale»*, ZRPh, XLIII (1923), 474-477.

61. Cf. W. MEYER-LÜBKE, *Grammaire des langues romanes*, I, § 516; BERTONI, *It. Dial.*, 154.

62. Cf. DEBENEDETTI, *Canz. Stef. Protonotaro*, StR, XXII (1932), pàg. 17 n. 1 de l'extret, i la recensió de G. A. CESAREO, *GSLI*, C (1932), 104; CAVALIERE, *La «Quaedam Profetia»*, AR, XX (1936), 26.

complatxere (1³⁴), *fatxendo* (1⁴⁵), *votxere* (1⁶⁵) però *votcere* (1³⁴), *platxere* (1⁶⁶).

La *x* representa com en català la prepalatal sorda fricativa ξ : *Nixilia* (2³, 5, 19), *xe* (1³⁶, 68, 2¹⁰, 11), les formes aglutinades *·nxē* (1³⁶, 68) i *·nx'* (1²³, 26), *xercato* (2¹⁷) al costat de *sercando*, sens dubte per catalanisme fonètic (1³⁰). El sicilià medieval usava també aquella grafia⁶³ i alguns escriptors moderns l'han defensada amb vehemència.⁶⁴

El dígraf *dx* representa probablement la prepalatal sonora africada \hat{x} : *adxo* 'aggio' (2¹).

La *g* representa també \hat{g} , fins i tot davant d'*a* i d'*o*: *cagone* (1²¹), *aga* (1⁴⁰). La \hat{g} , en canvi, és representada pel dígraf *gu*: *navaguari* (2²). La *g*- inicial representa també \hat{g} : *gaudimo* (1¹⁵).

La *c^o* representa la sibilant alveolar fricativa sorda *s*, i no \hat{s} com en italià: *Corcega* (2¹³), *arce* (= *arsa*) (1⁵¹, 59). També representa aquest so en el mot *arcaliccia* (1³), no entès pel copista del nostre cançoner, i en *arcalsia* (1¹¹, 19, 43), que transcriu per *arça li sia*. El mateix so té la ζ : *ço* 'sono' (1¹). *Cipra* (2¹⁶), ζ representaria *sípra* o \hat{s} ípra?

La *s*- inicial representa també *s*: *Serdenya* (2¹³), *sercando* (1³⁰), *se* (1⁴, 12, 20, 46, 52), *sense* (1⁷, 55). Alguna vegada, *s*- està representada per *ss*: *sse* (1⁴⁴). A l'interior del mot, si ja s'havia efectuat l'ensordiment de la *z* que avui presenten gairebé tots els parlars meridionals⁶⁵ i que la confusió de grafia en els nostres textos sembla que confirmi, el so sord de *s* seria representat indistintament per *s* i *ss* i també per ζ : *isola* (2¹⁴, 18), *presone* (1²³), *sense* (1⁷, 55), *riço* (1¹⁸), *promisso* (1⁴⁹), *cossa* (1⁶), *paradisso* (1⁴⁶), *terç'* (= *terça*) (2⁹), *esser* (1⁴⁷), *esere* (1¹⁰, 18), *essere* (1², 42, 50, 58), *potesse* (1⁵⁴), *misse* (1⁵⁶), *scrisse* (1⁵⁷).

El dígraf *qu* no representa l'italià *kw*, sinó *k* tal com és corrent en català antic — el sicilià hauria usat *k⁶⁶* —: *monequa* (1², 10, 18, 42) al costat de *moneca* (1⁵⁰) i de *monacha* (1⁵⁸), *tonequa* (1³, 11, 19, 43) al costat de *toneca* (1⁵⁹) i de *tonecha* (1⁵¹), *quy* (1²⁰, 44) i àdhuc *quuy* (1⁴, 12) al costat de *cuy* (1³⁹, 52, 60) tots amb valor de *ki* (it. *chi*),⁶⁷ *quello* (it. *quello*) (1⁵), *que*

63. Al costat de *ss* i *s*. Sobre les fluctuacions en la representació d'aquest fonema i les seves dificultats, vegeu GEORGES MILLARDET, *Études siciliennes: Recherches expérimentales et historiques sur les articulations linguales en Sicilien*, «Homénaje a Menéndez Pidal» (Madrid 1925), I, 742. Cf. també GIACOMO DE GREGORIO, *Saggio di fonetica siciliana* (Palermo 1890), 79, i CAVALIERE, *op. cit.*, 26.

64. «Benedetta la *x* che alcuni vorrebbero ancora sostituita alla *c* o alla *f* in molte parole siciliane!» G. PITRÈ, *Studi di poesia popolare* (Palermo 1872), 275 n. 2

65. Cf. ROHLFS, *op. cit.*, § 211.

66. Cf. CAVALIERE, *op. cit.*, 26.

67. Algú podria interpretar *cuy* — i també *quuy* — com a *kúj*; crec millor, però, de veure-hi el mateix mot que apareix en cada respòs, i que en les altres versions és sempre *chi*.

(1³, 11, 17, 19, 23, etc., 2¹¹, 20) i aglutinat amb el mot següent *qu'* (1⁴⁷), *quuyli* (1²⁵), *diqua* (1³⁷). En *quarta* (2¹⁰), però, és probable que *qu* = *kw*.

Quant al vocalisme, el tret més remarcable, en ortografia, és la confusió d'*a* i *e*, que es pot explicar per l'existència, en la llengua del transcriptor, del so *ɛ*, que adés es representa per l'un, adés per l'altre d'aquells signes gràfics. Entre els casos d'*a* per *e* assenyalem: *vesta* (1⁴, 12, 20, 44) al costat de *veste* (1⁵², 60), *aterno*⁶⁸ (1¹⁷), *da* (1²⁵), *abra-me* (1²⁸), *piatate* (1³³), *saculare* (1³⁸), *ma* (1⁴¹), *bazunya* (1⁴⁰), *tala* (1⁴⁵), *dotxa* (1³¹), *an* (1²⁵), *alamantare* (1⁶²), *navaguari* (2²), *Xixilia* plural (2⁵), *tota* plural (2⁶). Casos d'*e* per *a*: *monequa* (1², 10, 18, 42) i *moneca* (1⁵⁰), al costat de *monacha* (1⁵⁸), *votcere* (1³⁴), *votxere* (1⁶⁵), *Serdenya* (2¹³), *sense* (1⁷, 55), *arcela* (1⁵¹, 59), *vole* (per *voglia*) (1³⁹), els repetits d'*e* (1⁴, 12, 20, 44, 52, 60), etc.

La semivocal *i* és representada regularment per *y*, i algun cop per *i*: *may* (1¹, 9, 59), *ay* (1²¹), *hay* (1⁶¹, 63), *ɸoy* (1⁶²), *fay* (1⁶⁴), *soy* (1⁹), *voi* (1³⁷). En altres casos, *y* és la vocal *i*: *quuy* (1⁴, 12), *quy* (1²⁰, 44), *cuy* (1³⁹, 52) al costat de *qui* (2¹⁵), *quuyli* (1²⁵). Algunes vegades, encara, *y* representa una *y* consonant antihiàtica: *Medeya* (2¹⁴), *Moreya* (2¹⁶), *galeya* (2¹⁷).⁶⁹

La *i* inicial o intervocàlica, que transcriu per *j*, representa probablement el so *ɛ̃*: *ɸejo* (1²³), *joc* (1⁴⁸), *jovaneto* (1⁶³). En *io* (1⁵³), monosíl·lab (pronunciat *iɯ*), que compareix al costat d'*eu* (1⁶⁵), *i* equival a *i* vocàlica.

Algunes altres característiques lingüístiques podrien ésser anotades en aquests dos textos:⁷⁰ el manteniment de *PL* en *platxere* (1⁶⁶), *complatxere* (1³⁴), al costat del repetit *più*;⁷¹ les formes de la primera persona del singular del present d'indicatiu del verb *essere*: *ço* (1¹), *so* (1²³), *son* (1¹³), *soy* (1⁹);⁷² les formes verbals *sé* 'so' (1⁴⁶), *té* 'ha' (2⁷) i *ay* 'ho' (2¹⁷),

68. *aterno* podria respondre també a la tendència de la *e* de la síl·laba pre-tònica (<Ē, Ē, Ī) a esdevenir *a*, que existeix al costat de la més estesa *e*>*i* (cf. MEYER-LÜBKE, *Gramm.*, I, § 370, i ROHLFS, *op. cit.*, § 130).

69. En els dialectes italians, sobretot en napolità, és corrent aquesta formació d'un so consonàntic de pas entre dues vocals; en el nostre text trobem *y*, però cal recordar la tendència més estesa — introduïda àdhuc en el toscà escrit — a valer-se de *v* i també d'altres sons (cf. MEYER-LÜBKE, *Gramm.*, I, § 381, i ROHLFS, *op. cit.*, § 339).

70. En les notes al text insistiré sobre alguna d'aquestes característiques.

71. En els dialectes meridionals, generalment *PL* > *kj* (cf. MEYER-LÜBKE, *Gramm.*, I, § 423; G. A. CESAREO, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*² (Palermo 1924), 241; BERTONI, *Ital. dial.*, 157, i *Profilo linguistico d'Italia*, 57; CAVALIERE, *op. cit.*, 31, i ROHLFS, *op. cit.*, § 186. Recordem, però, amb Cesareo, que el «gruppo *pl* appare, nelle scritture antiche siciliane, più spesso mantenuto che mutato in *ch*». — Respecte al *platxere* del nostre text, cal recordar que actualment compareix aquest mot en tot el sud sota les formes *piacire*, *praciri*, etcètera, de procedència no popular (cf. ROHLFS, *loc. cit.*).

72. Sobre l'ús de *sono*, *son*, *so*, vegeu O. J. TALLGREN i ELLA BLAFIELD, *Studi su la lirica siciliana del Duecento*: I, NM, XVII (1915), 66-67; MEYER-LÜBKE, *Gramm.*, II, § 210, i ROHLFS, *op. cit.*, § 418.

probables catalanismes; el plural *ffrate* en rima (1^{25, 32}); les formes de pronoms personals àtons *me* (1^{28, 39, 54}, 2^{3, 20}) al costat del seu ús aglutinat *m'* (1²², 2¹⁵) i de la grafia *ma* (1⁴¹), *te* (1^{37, 62, 64}), *se* (1^{4, 12, 20, 44, 52, 56, 60}) i *xe* (2^{10, 11}), indubtablement per catalanisme, en lloc dels *mi*, *ti*, *si* de la llengua comuna, i, al revés, la conjunció condicional *si* (1^{17, 26, 54}), en lloc de *se*; els ja citats *io* (1⁵³) i *eu* (1⁶⁵) com a pronoms personals forts de primera persona; ⁷³ les formes *quuyli* (1²⁵) i *aquisto* (2⁴), adjectius demostratius; ⁷⁴ el napolitanisme *dotxa* 'dolce' (1³¹); *tres* i *tri* pel numeral 'tres' (2^{5, 6}); ⁷⁵ la preposició *com* (< CUM) (1⁴⁸) al costat de *con* (1³¹, 2¹⁷); l'aparició d'INDE sota la forma *ne* (1^{33, 65}), i, aglutinat amb el mot anterior, *nda* o *nde* (*que·nde* 1⁹, *damo·nda* 1¹⁵, *dar·me·nde* 1⁶⁶), ⁷⁶ i *n* (*ffora·n* 1¹, *Alfonso·n* 2⁷); l'ús de *·nxe* o *·nx'* 'ci, vi' (1^{23, 26, 36, 68}); ⁷⁷ els probables castellanismes *digcho* (1²²), *otro* (2¹²); ⁷⁸ casos d'afèresi, tan freqüents en els dialectes meridionals: ⁷⁹ *suta* (*issuta*) (1^{9, 13, 14}), i de pròtesi: ⁸⁰ *alamantare* (*lamentare*) (1⁶²).

VII

La versificació d'*Ora may que ffora·n ço* i d'*Adxo visto lo mapamundi* respon al tipus més usat en la lírica italiana popular o popularitzant de l'època, com per exemple el de les conegudes *canzoni a ballo* del Poliziano.⁸¹ Dins la tradició estròfica catalana medieval es correspon amb les danses

73. Cf. BERTONI, *Sulla lingua dei più antichi rimatori siciliani*, AR, XI (1927), 581; CAVALIERE, *op. cit.*, 35: «La forma odierna *iu* si mostra già nei testi della fine del sec. XV»; en la *Quaedam Profetia* compareix sempre *eu*.

74. En la *Quaedam Profetia* compareixen *quistu*, *quista*, *quissu*, *quillu*, *killu*, *quilla*, *quilli* (CAVALIERE, *op. cit.*, 37).

75. *tri* és la forma normal siciliana (vegeu AIS, K. 285). La forma *tres*, ¿seria influïda del català?

76. CAVALIERE assenyala, en la *Quaedam Profetia*, l'ús de les combinacions *indi*, *mindì*, *tindi*, *kindì*, *sindi*, etc. (*op. cit.*, 39).

77. Vegeu infra, pàg. 182.

78. Que *digcho* representi el cast. *dicho* no crec que ofereixi dificultat. Quant a *otro*, per bé que sigui possible de trobar a Itàlia formes monoftongades en *otr-*, *ot-*, al costat de les més generals en *altr-* i *autr-* i àdhuc en *atr-* i *antr-* (cf. AIS, K. 350, i F. D'OIDIO i W. MEYER-LÜBKE, *Grammatica storica della lingua e dei dialetti italiani*, Terza edizione italiana riveduta per ... EUGENIO POLCARI (Milano 1932), 188), prefereixo de creure'l un mot castellà. Cal recordar, ultra l'ambient castellà de la cort napolitana del *Magnànim*, que en el *Cançoner de l'Ateneu* hi ha aplegades també algunes composicions en aquella llengua.

79. Vegeu MEYER-LÜBKE, *Gramm.*, I, § 374.

80. Vegeu MEYER-LÜBKE, *Gramm.*, I, § 370.

81. Recordem les que comencen «Non potrà mai dire Amore.», «Deh, udite un poco, amanti...», «I' conosco el gran disio...», «Egli è ver ch' i' porto amore...», «Già non siàn, perch' e' ti paia...», «I' ho roto el fuscellino...», «Io vi vo' pur raccontare...». Cf. ANGELO AMBROGINI (POLIZIANO), *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*, Introduzione e note di ATTILIO MOMIGLIANO (Torino [1921]), 173, 179, 180, 187, 189, 190, 192 (CCIN, LV).

provençals, que havien d'originar els nostres *goigs*.⁸² Les dues obretes que estudiem es componen, doncs, d'un respòs i d'un nombre indeterminat de cobles, variable segons les versions.⁸³

Ora may que ffora'n ço consta, en el nostre cançoner, de vuit cobles ultra el respòs, mentre que en la versió del manuscrit de Florència conté el respòs i sis cobles i, en la del manuscrit de París, el respòs i nou cobles.

El seu esquema estròfic és com segueix :

A₇ B B A | c d c d d B B A.

Les rimes de *c* i *d* canvien a cada estrofa.

Hi ha algunes irregularitats a anotar, degudes sens dubte al transmissor oral o al transcriptor.

En primer lloc, la rima d'A (*ço*, *più*) no és perfecta; en el manuscrit de Florència trobem *sono/suno*⁸⁴ i *chiuno*, que, ultra oferir una rima exacta, podrien representar una major fidelitat a la llengua de la primitiva versió meridional; ⁸⁵ igualment passa, al llarg de tota la composició, amb el *più* de cada respòs.

Les estrofes IV, V i IX presenten una altra estructura, per tal com no contenen el refrany ni reprenen, doncs, les dues rimes del respòs (la del vers final, però, es manté). Això afegeix un altre argument als que ens fan sospitar la contaminació, de què ja hem parlat, respecte al tema d'aquesta cançó. Podríem donar, per a aquestes estrofes, l'esquema :

c₇ d c d d e e a.

e ofereix una rima nova; a repeteix els mots dels versos 1 i 4: *so* al final de l'estrofa IV, *più* al final de les estrofes V i IX. El manuscrit de Florència ens dona, en aquests versos, com en el respòs, *sono* i *chiuno*.

La mesura del vers no és sempre uniforme. Sembla que l'arquetipus devia ésser un típic heptasíl·lab, com ens permeten de suposar, si altres coses no, les imitacions d'aquesta obra.⁸⁶ En la nostra versió, però, els versos 5, 47 i 63 són octosíl·labs; el vers 20 és eneasíl·lab. Les altres dues versions

82. Vegeu AM. PAGÈS, *La «dansa» provençale et les «goigs» en Catalogne*, EUC, XXI (1936), 201-224 (= «Homenatge a Antoni Rubió i Lluch», I).

83. Més endavant a Sicília esdevindrà popular l'octava decasíl·laba anomenada *siciliana*, composta a base de dues soles rimes que van alternant per quatre vegades (cf. *Leggende popolari siciliane in poesia*, Raccolte ed annotate da SALVATORE SALOMONE-MARINO (Palermo 1880), XIII).

84. Les dues primeres vegades, *sono*; la tercera, *suno*. En la seva edició, Volpi esmena les primeres en *suno*, «per la rima con *chiuno*».

85. En els dialectes meridionals, en efecte, PL->kj-. Recordem, però, el que ha estat dit en la nota 71.

86. Són heptasíl·labs també els versos de les composicions recordades en la nota 81.

poden permetre de reconstituir, en certa manera, la mesura exacta d'aquells versos hiper mètrics.

Cal anotar, encara, que les rimes d'*Ora may que ffora·n ço* apareixen més d'un cop impures, en el nostre manuscrit, sens dubte per imperfeccions de transmissió o inadvertències en la còpia. Recordem, ultra la de *ço* i *più*, que ja ha estat assenyalada, les de *suta* (v. 13) i *gaudimo* (v. 15); les de *potesse* (v. 54), *misse* (v. 56) i *scrisse* (v. 57), a què ha estat feta al·lusió abans, en parlar de les característiques lingüístiques meridionals d'aquest text; les de *tempo* (v. 61) i *jovaneto* (v. 63), i les de *platxere* (v. 66) i *monasterio* (v. 67).

Adxo visto lo mapamundi es compon, segons la nostra versió, d'un respòs i dues cobles sense refrany. En les altres versions i en les imitacions consta d'un respòs i tres cobles, estructura que constitueix el tipus més corrent, la qual cosa ens demostra que el text de Barcelona està mutilat.

L'esquema estròfic d'aquesta obra seria :

$A_7 B B A \mid c d c d d e e a$

La mesura del vers és molt irregular en el nostre manuscrit. Sembla que els versos de l'arquetipus devien ésser heptasíl·labs, que són els que trobem també en les imitacions, però el text del *Cançoner de l'Ateneu* té octosíl·labs els versos 1, 2, 4, 8, 12, 17 i 18.

Una irregularitat d'un altre ordre compareix en els versos 5 i 7, que són oxítons i no paroxítons com tots els altres i que rimen imperfectament : *più* i *duy* (la versió del manuscrit de Munic dona *piue* i *due*). Els versos 6, 8 i 9 ofereixen també rima imperfecta : *coronati*, *Ultrafarum* i *calandari* (el text de Munic té : *coronaro*, *Ultrafaro* i *calendaro*).

Davant aquestes imperfeccions i irregularitats es fa més sensible la desconeixença de les melodies de les dues cançons, que ens resoldrien potser els principals problemes mètrics i estròfics plantejats i ens explicarien de segur la causa de llur èxit a Itàlia entre els autors de laudes i d'altres poesies religioses dels segles XIV i XV.

VIII

A continuació publico *Ora may que ffora·n ço* i *Adxo visto lo mapamundi* segons el *Cançoner de l'Ateneu*. Respecto totes les característiques del text i només rares vegades el corregeixo. No essent possible de resoldre satisfactòriament la regularitat en la mètrica, deixo els versos tal com es troben en el manuscrit i suggereixo en nota les possibles correccions a cadascun d'ells. Per a això m'ha estat extraordinàriament útil de poder disposar (exceptuada la d'*Ora may que ffora·n ço* del còdex de la Biblioteca

Ora may que ffocant
Non vollo essere pm' monegna
Que arca licio lacone gna
Equuy se la vera pm

Erano en quello monasterio
Conna cosa per dura
Senso nullo cessagerio
Non vedio niero vedira
Ora may quende soy lito
Non vol' esse pm' monegna
Que arca la sia lacone gna
Equuy se la vera pm

Socornio poco sospuro
Suro fota del inferno
Damon da feto exandm
Dona vud ebon goneemo
Que sicampase enatecno
Non vollo esse pm' monegna
Que arca la sia lacone gna
Equuy se la vera pm

Socoma enay cogone
Ill aben digoso lanoerax
Que non reape go persone.
Que peedet lalibecare
Anpoder da qm q hfeare
Eni ceptano pml eca moera
Veniano vocal laporra
Abrame quefcate percoso

E

Quando vano peclamo
Secondo lacaurare
Conlanoree doree epia.
Dare lipon ali ffeare
Gaucoja pparax
Eni or. cere complarece.
Medepax. enlne potere.
Nomenre colene pmi

E

Socoma voi quere diqua
ffcare. preue. farulare
Cmy mebole per amica.
Lampya aga. dmaee
Que maucello maerare
Non dallo esse ce pmi monequa
Que arcala ero lanoerax
E qny ffe lauepa pmi

C

Ambrosiana) de les altres versions d'ambdues poesies. Amb el fi de facilitar-ne l'estudi textual, dono al peu de cada cançó les variants més interessants que les diverses versions ens ofereixen. Amb la sigla *F* indico el text d'*Ora may que ffora n ço* del manuscrit de Florència segons l'edició de G. Volpi,⁸⁷ i amb *P*, el del de París tal com el publicà A. Ive;⁸⁸ *M* representa el text d'*Adxo visto lo mapamundi* del manuscrit de Munic a través de l'edició de F. Novati.⁸⁹

Quant a la transcripció material del text, que he procurat que fos d'una gran fidelitat, no m'aparto del manuscrit més que per a regularitzar l'ús de les majúscules i el d'*u* i *v* i d'*i* i *j*, i la separació de paraules. Per a una major claredat en la separació, quan els diversos elements estan aglutinats, faig ús de l'apòstrof, del punt volat i del guionet. Afegeixo també l'accent allà on cal, segons l'ús modern. Els facsímils que acompanyen la present edició permetran de judicar, en aquest aspecte, la meva tasca.

L' anotació comprèn totes les remarques indispensables per a la comprensió de les dues obres, referents al manuscrit, a la llengua, a la mètrica i a les variants textuales.

Com que l'ordre de les cobles d'*Ora may que ffora n ço* no és coincident en els tres textos de Barcelona, Florència i París, i, d'altra banda, el del nostre manuscrit no és ni el més segur ni el més lògic, a continuació en dono la correspondència estròfica :

<u>B</u>	<u>F</u>	<u>P</u>
I	I	I
II	II	II
III	VI	V
IV	III	III
V	IV	IV
VI	V	VII
VII	VII	VI
VIII	—	X
IX	—	—
—	—	VIII
—	—	IX

La versió d'*Adxo visto lo mapamundi* que es troba en el manuscrit de Munic és completa. La seva quarta estrofa correspon a la tercera de Barcelona; la tercera de Munic falta en el nostre text.

87. G. VOLPI, *Poesie popolari italiane del sec. XV*, «La biblioteca delle scuole italiane», IV, núm. 3 (novembre 1891), pàgs. 36 ss.

88. ANTONIO IVE, *Poesie popolari tratte da un ms. della Biblioteca Nazionale di Parigi*, *GSLI*, II (1883), 149-155.

89. F. NOVATI, *Sopra un' antica storia lombarda di Sant' Antonio di Vienna*, «Raccolta di studi critici dedicati ad Alessandro D'Ancona» (Firenze 1901), 753 n. 2.

TEXT

I

ORA MAY, QUE FFORAN ÇO

- {t. 90^r} I Ora may, que fforan ço.
Non vollo essere più monequa;
Que arça li sia la tonequa
A quuy se la vesta più. 4
- II Estava en quello monasterio
 Com' una cossa perduta :
 Sense nullo refrigerio ;
 Non vedìa, ni era vedufa. 8
 Ora may, que nde soy suta,
Non vol' essere più monequa;
Que arça li sia la tonequa

I. — 1. son *P*, suno *F*. — 2. *più*] *chiu* *F*. — 3. *Ms.* arcalicia. — 4 *A]* *ms.* *E*; *vestera* *P*; *più*] *chiuno* *F*.

II. — 5. in quello] *allo* *F*. — 6. *Ms.* *Comna*. — 7. *Senza* refrigerio *alcuno* *P*. — 8. *Ne mai non ero* *v.* *F*. — 9. *che ne son isuta* *P*, *ch'i ne son sciuta* *F*. — 10. *più*]

1. En lloc dels mots *ço* i *più* (v. 4 i en cada refrany), de rima imperfecta, en la versió *F* trobem *sono/suno* i *chiuno* (vegeu supra, pàg. 177). A remarcar que el *so* del v. 28 i el *più* dels vv. 36 i 68 apareixen en *F* així mateix com a *sono* i *chiuno*. El text de *P*, allunyat també lingüísticament de la versió original, presenta *son* i *più*, amb idèntic greu mancanent a la rima. — Cf. nota al v. 9.

3. És dubtós que el copista del nostre manuscrit hagués comprès el sentit exacte d'aquest vers cap de les sis vegades que compareix en la cançó. La lliçó *arcalicia* que trobem ací i les *arcala sia* dels vv. 11, 19 i 43 i *arcela sia* dels vv. 51 i 59 haurien romàs incomprendibles també per a mi si no me n'haguessin aclarit el sentit les versions *FP*.

4. Ja he indicat abans (pàg. 174) la valor de *chi* (*ki*) d'aquest *quuy* i del del v. 12. Recordem que en els vv. 20 i 44 *ki* apareix sota la grafia *quy*, i en els vv. 52 i 60, sota la grafia *cuy*.

5. Vers hipermetric. Cal llegir *Stava*, com en *P*. ¿Representarà *quello* ací un *quello kwello*, o, tal vegada, el nap. *kello* o *killo*? (cf. ROHLFS, *Gramm. It. Spr.*, §§ 63 i 163).

9. *ndc* < INDE. La mateixa forma es troba en els vv. 15 (*damo.nda*) i 66 (*dar-me.nde*). En els vv. 33 i 65 INDE està representat per *ne*, que compareix també aglutinat en el v. 1 (*fforan*). — A remarcar *soy*, al costat de *ço* (v. 1) i *son* (v. 13). ¿Es tractaria, potser, d'una falsa separació amb el mot *suta* (< *issuta*), que segueix? Però en els vv. 13 i 14 trobem dos altres cops *suta*.

10. A assenyalar la forma *vol'* al costat del *vollo* dels vv. 2, 18, 42, 50 i 58.

11. Cf. nota al v. 3.

	<i>A quuy se la vesta più.</i>	12
III	Soro mia : po' ca son suta, Suta fora de l'inferno, Damo'nda festa e gaudimo Bona vita e bon governo ;	16
	Que si campase en atero <i>Non vollo essere più monequa ;</i> <i>Que arça li sia la tonequa</i> <i>A quuy se la vesta più</i>	20
IV	Soro mia : tu ay cagone ; M'a' ben digcho la vertate,	[f. 90v]

chiu F. — 11. Ms. arcala. — 12. Ms. Equuy.

III. — 13. Sorela P ; poi che noy siamo P, po' che noi siamo F. — 14. Suti f. d. quello i. P, Usciti d'esto male i. F. — 15. Demozi f. e godiamo P, Diamoci tempo e galdeamo F. — 17. Q. s. c.] E stu vivessi F. — 18 più] chiu F. — 19. Ms. arcala. — 20. A] ms. E ; più] chiuno F.

IV. — 21. Sorela m. t. a. razione P, S. m. t. di ragione F. — 22. Ma] E FP ;

12. Cf. notes als vv. 1 i 4.

13. Les versions FP donen *po'* (*poi*) *che noi (noy) siamo*, amb la qual cosa és evitada la repetició de *suta*, amb què comença també el vers següent. Aquelles versions eviten així mateix l'apariència de capfinites que tenen aquests dos versos en el nostre text. (Recordem, d'altra banda, com ja ha estat indicat abans, que l'estrofa III és en F la VI i en P la V.) Caldria corregir *son suta* en *noi simo*, forma napolitana (cf. el *siamo* de les altres versions), i així faria rima perfecta amb el *gaudimo* del v. 15 (en PF: *galdeamo, godiamo*). — És interessant de remarcar com la lliçió *simo* o *siamo* obligaria a acceptar que les monges fugides del convent són més d'una, mentre que en el nostre text es parla sempre en singular ; el plural del v. 15 es referiria als qui han d'alegrar-se ; el v. 17 reprèn el singular.

14. D'acceptar la correcció *simo* en el v. 13, caldria convertir ací el sing. *Suta*, en plur. *Sute*.

15. Cf. nota als vv. 9 i 13.

19. Cf. nota al v. 3.

20. Cf. nota als vv. 1 i 4.

22. *digcho*, malgrat la seva grafia absurda, té tot l'aspecte d'un castellanisme (<*dicho*). S'ha de tractar, sembla, d'un participi. El sentit del vers seria 'm'has ben dit la veritat' ; cf. les versions FP : *E ben dici la veritati (verita)*. El senyor Contini preferiria d'entendre *Ma* ('però') *ben digcho* (= *dico* o *dici*) *la veritate* ; la conjunció adversativa la crec un obstacle per a acceptar aquesta interpretació. — F presenta, en aquest i en altres versos, rimes en -i, d'un aspecte sicilià : *veritati, libertati* (v. 24), *frati* (vv. 25 i 32), *caritati* (v. 30), *pietati* (v. 33) ; P, en canvi, dóna *verita, liberta, carita, fra* (v. 32) però *frati* (v. 25), *pietado* (sic!). Tenim també en -i : *secolari* (F) *seculari* (P) (v. 38), *dinari* (FP) (v. 40), *maritari* (F) però *maritare* (P) (v. 41) ; en l'estrofa VIII, que es troba en P (on forma l'estrofa X) però no en F, tenim : *maritare* (v. 53) i *dinari* (v. 55). Sobre la grafia fluctuant *i/e*, vegeu MEYER-LÜBKE, *Gramm.*, I, § 307.

- Que no 'nx' à pejo presone
 Que perder la libertate. 24
 An poder da quuyli frate
 Si 'nxe stava più, era morta ;
 Veniano tocar la porta :
 «Abra-me, que frate, Petro so». 28
- V Quando vano per la via
 Sercando la caritate,
 Con la votxe dotxa e pia :
 «Date-li pan, a li ffrate», 32
 Tanto ne a piatate

dici *FP*; verita *P*, veritati *F*. — 23. Que] Chel *P*; nonxa] non e *FP*. — 24. liberta *P*, libertati *F*. — 25. quuyli] questi *F*; frati *FP*. — 26. Se più ci stava e. *P*, S'io vi stevo i' ero *F*. — 27. Quando batiano a l. p. *P*, Che venivono alla p. *F*. — 28. Apri che fra Piero son *P*, Aprite a me fra *P*. suno *F*.

V. — 29. vano] passan *F*. — 30. Domandando la carita *P*, Dimandando caritati *F*. — 31. dotxa] humile *P*, umile *F*. — 32. li p.] del p. *FP*; fra *P*, frati *F*. — 33. *Ms.* Tanto ne a *corregeix* Tantoga o Tantoya; *T.* n. azo pietado *P*, Che me ne venne

23. 'nx' d'aquest vers, com 'nxe dels vv. 26, 36 i 68, correspon a l'actual adverbi napolità *nxe*, que Rohlf's creu un derivat d'*HINC* (cf. *Sprachliche Berührungen zwischen Sardinien und Süditalien*, publicat dins el *Donum natalicium Carolo Jaberg messori indefesso sexagenario* (Zürich-Leipzig 1937), 58, i *Gramm. It. Spr.*, § 907). En les altres versions, aquests 'nx' o 'nxe' estan representats per *vi* o per *ci*.

24. Cf. nota al v. 22.

25. *FP* donen *In* en lloc de l'*An* (= *En*) del nostre text. — *quuyli*, merionalisme remarcable, ¿representarà ací *kwilli* o *killi*? (cf. abans, nota al v. 5). — A assenyalar el plural *frate*, imposat per la rima amb *veritate* i *libertate*. Recordem que en *F* aquests mots apareixen sota la forma *veritati* i *libertati*, en rima perfecta amb *frati*; en *P* tenim *verita* i *liberta*, però *frati* (cf. nota al v. 22).

26. Cf. nota al v. 23. — Cal llegir *più era* amb sinalefa, per tal que el vers no resulti hipermètric. Les altres versions donen variants remarcables d'aquest vers — que recullo senceres en l'aparat —, exactes en el recompte sillàbic.

28. Vers hipermètric. *F* ens ofereix també un vers llarg (cf. aparat); *P*, dóna la mesura exacta: *Apri che fra Piero son*. — Cf. nota al v. 1.

30. *Sercando*, al costat de *xercato* del v. 17 d'*Adxo visto lo mapamundi*, ha d'ésser considerat com un cataianisme. — Cf. nota al v. 22.

31. *dotxa* és una forma típica napolitana (*doce*) pel toscà *dolce*.

32. Malgrat la divergència amb les altres versions (cf. l'aparat), crec que cal interpretar el primer *li* com un datiu plural pleonàstic del pronom personal de tercera persona. — *ffrate*, plural, com en el v. 25, rimant ací amb *caritate* i *piatate*; en *F* trobem *caritati*, *frati* i *piatati*; en *P*, *carita*, *fra* i *pietado* (cf. notes als vv. 22 i 25).

33. Cf. nota al v. 9. — *a piatate*, per *ho p.*; cf. *Che me ne venne piatati* (*F*), *Tanto ne azo pietado* (*P*). — Cf. nota al v. 22.

Es ayenda cala dita
Non semllo parillo
Et ueller amara e ben feruida
Com for esolat e uro
E espue en pmissio
Que no bollo essere plu piu monera
Que arca la sia la roneza
E ny se la veste piu

Soro ma jo meirare
aze uorria si porette
Sense roba e omare
Non se ramano la mite
Dia may e stur stulle
Non bollo essere piu monera
Que arca la sia la roneza
E ny se la veste piu

Soro ma en hay bon tempo
Non se poz a lamantare
Que hay lo marro jonanes
Que se fay strolare
En neborpese pillare
P adas mense plarpese
Que depar en azonafio
Non menpe rolleno piu

fi
A dco byto lo azapamio
E lo ralta de nauaynan
Ozas guelia me pay
La pin alla saqueto mia

Tres orables son osas
Eos qui son coronan
Aly desfonta re la any
Carosarum et benafarum
E a fyan lo calomoy
Non ce pla de quana
Que no se traba en raso
E venira deono may

Aly desfonta re la any
E la pola de meyo
E cosa melle gupmenting
Cyra candia la moreyo
Aly pernas ron la galey
La nombro de castella
E ras orcha e rambello
Que pensante me confiny
fi

Duna bella stapalca
puaden str' cempas
E oles velias ma pregar
quely gabell' lo made
On rlp me dara dte groche
dne que ejo cor' en la puma
Et mi prar lin he tra des raps
Que en natural de guma
E veig len ten a ralt de
Que canost manca ranspa
E oles velias ma pregar
quely gabell' lo made

	E' votcere complatxere, Me de star en lur potere No me 'nxe còlene più.	36
VI	Soro mia : voi que te diqua ? Ffratr' e prest' e saculare, Cuy me vole per amica Bazunya aga dinare ; Que ma vollo maritare, <i>Non vollo essere più monequa ;</i> <i>Que arça li sia la tonequa</i> <i>A quy sse la vesta più.</i>	40 44
VII	E fatxendo tala vita, Non sé mello paradisso Qu'esser amata e ben servita	[f. 9r]

piatati *F.* — 34. *E voriali conpiacere P.* *E volevo pur laldare F.* — 35. *Mi che habiamo absolvere P.* *Meco stavono a sollazzare F.* — 36. *Non me acolierano p. P.* *Non mi ci corrano chiuno F.*

VI. — 37. *Sorela P.* — 38. *Preti oy frati oy seculari P.* *Frati o preti o secolari F.* — 39. *m. volia P.* *ti voglin F.* — 40. *Se conven che habia dinari P.* *Fa che gli abin de' dinari.* — 41. *Di' i' mi vo' maritari F.* — 42. *più] chiu F.* — 43. *Ms. arcala.* — 44. *A] ms. E ; più] chiuno F.*

VII. — 45. *Soro mi alla mie v. F.* — 46. *se m.] e melior P.* *vego altro F ; ms. pardiffo.* — 47. *Qu'e.] Ben FP.* — 48. *Cum solazo zozza e riso P.* *Con solazzo e*

34. *votcere*: segurament *votxere*, com en el v. 65 ; les altres dues versions donen : *E volevo pur laldare (F)*, *E voriali conpiacere (P)*. Aquests *votxere* i *votcere* serien un testimoni més de la forma meridional de condicional, derivada del plusquamperfet d'indicatiu llatí, que trobem en els versos «Volzera che chiangesse lo quatraro», adduït per Dant en el *De vulgari eloquentia* (I, XII, 7), i «Boltier' audire nubelle» del *Ritmo cassinese* (F. A. UGOLINI, *Testi antichi italiani*² (Torino 1944), 154). Al costat d'ells és remarcable la forma *vorria* del v. 54.

35. *Me*, indubtablement per *Ma*. *F* i *P* donen versions diferents.

36. En *còlene* la *l* representarà la mediopalatal **ɭ** com la *ll* del *còlleno* del v. 68. — Cf. també les notes als vv. 1 i 23.

38. Cf. nota al v. 22.

39. *Cuy* = **ki**. Cf. nota al v. 4, i abans, pàg. 174.

40. Cal llegir el vers amb hiat entre *Bazunya* i *aga*. — Cf. nota al v. 22.

41. Cf. nota al v. 22.

43. Cf. nota al v. 3.

44. Cf. notes als vv. 1 i 4.

46. Els senyors G. Rohlfs i F. A. Ugolini em suggereixen la interpretació *No 'nx' è...*, que si bé sembla trobar suport en la versió de *P* (*Non è melior...*), en canvi està en desacord amb la de *F* (*Non vego altro...*). Prefereixo d'admetre el *sé* com un catalanisme.

47. Vers hiper mètric. Les versions *FP* donen la mesura exacta : *Ben amata e ben servita*, sense canviar el sentit.

Com joe' e solas' e rizo; 48
 E le jure en promisso,
Que non vollo essere più moneca;
Que arce li sia la tonecha
A cuy se la veste più. 52

VIII

Soro mia : io maritare
 Me vorria, si potesse.

giuoco e rizo *F.* — 49. *Lectura incerta del segon i del tercer mot en el manuscrit.* — 50. *Ms. plu piu amb plu ratllat*; Che non sia chin m. *F.* — 51. *Ms. arcela.* — 52. *A] ms. E*; più | chiuno *F.*

VIII. *Manca en F.* — 53. Io madre m. *P.* — 55. Ma sey senza dinari *P.* — 56. *N. s.*

49. La lectura *le jure* és incerta en el manuscrit, i el vers és de difícil interpretació. Les altres versions porten: *Questo lo dico improvviso (F)*, *Lo zurato e impromeso (P)*. El senyor Rohlf s proposa d'entendre, amb reserves: *E lo juro en promisso*, 'ich schwere es mit Versprechen'; el senyor Contini, contràriament, admetria com a probable: *E lo juro è 'npromisso* 'i el jurament està promès'.

50. Vers hiper mètric. La supressió del *Que* donaria la mesura exacta.

51. Cf. nota al v. 3.

52. Cf. notes als vv. 1 i 4.

52-53. Abans de la nostra estrofa VIII, la versió de *P* en conté dues (VIII i IX de la seva numeració), que no es troben en els altres dos manuscrits coneguts. Les reproduïxo ací segons l'edició de l'Ive :

«Sorela mia volio venire
 a la casa dove stay
 volio usire di tanti guai
 e pensar-me de galdere
 volio stare al mio piacere
 solazar a la mia volia
 che sia morta de una dolia.

Mader mia soy zoveneta
 questo mondo volio godere
 piu non volio essere sozeta
 ne monastero piu servite
 che durasse sti martire
 de levar de meza note
 prego Dio che mala morte
 possa far se n(u?) entro piu.»

53. *io* ha de representar la pronúncia meridional *iu* (cf. *eu* del v. 65) i no la toscana *io*. — Cf. nota al v. 22.

54. Cf. nota al v. 34. — A remarcar la rima de *potesse* (que ha d'ésser corregit en *potisse*, forma napolitana procedent de *potessi*, amb canvi *e > i* per metafonia) amb *misse* (plural napolità de *messe*) i *scrisse* dels vv. 56 i 57, a què abans he fet ja referència (pàgs. 173 i 178). La versió de *P* (*F* no té aquesta estrofa) ofereix també *podesse*, *messe* i *scrisse*, que si bé lingüísticament, representant un dialecte no meridional, és lògica, contradiu la regla estròfica de fer rimar el vers ciuquè amb el segon i quart de cada cobla. Podria haver contribuït al manteniment de *misse*, en el nostre manuscrit, el cat. *missa*, *misses*?

	Sense roba e dinare	
	Non se cantano le misse.	56
	Ora may, que scrit scrisse :	
	<i>Non vollo essere più monacha;</i>	
	<i>Que arce li sia la toneca</i>	
	<i>A cuy se la veste più.</i>	60
IX	Soro mia : tu hay bon tempo ;	
	Non te poy alamantare,	
	Que hay lo marito giovaneto,	
	Que te fay scotolare.	64
	Eu ne votxere pillare	
	Per a dar-me'nde platxere,	
	Que de star en monasterio	
	No me nxe còlleno più.	68

po cantar le messe P. — 57. chi scrisse scrisse P. — 59. Ms. arcela. — 60. A] ms. E. IX. Manca en FP. — Després del v. 64, el mot Fi en el manuscrit.

55. *roba e* amb hiat. La versió de P dóna un vers hipomètric: *Ma sey senza dinari.* — Cf. nota al v. 22.

55-56. Conegut proverbí italià. W. GOTTSCHALK, *Die bildhaften Sprichwörter der Romanen*, III (Heidelberg 1938), 75, el recull sota la forma «Senza denari non si canta messa», amb el sentit «dass nichts umsonst geschieht, dass alles bezahlt werden muss».

57. P ofereix la variant, indubtablement millor, *scrisse scrisse*; en canvi, dóna *chi*, forma que, si no representa una variant dialectal, sembla, com a complement, inferior al nostre *que*. L'amic Ugolini suggereix la interpretació *qu'è scrit*; aleshores caldria admetre *scrit* (participi) com a un catalanisme. Es tracta d'una adaptació, bona per a introduir el *ritornello*, dels mots de Pilat «Quod scripsi scripsi» (ST. JOAN, XIX, 22), en el sentit de mantenir el que ha estat dit abans.

59. Cf. nota al v. 3.

60. Cf. notes als vv. 1 i 4.

61. *tempo* rima imperfectament amb *giovaneto* del v. 63. Les versions de FP no contenen aquesta estrofa i no ens poden ajudar, per tant, a trobar la rima exacta.

62. *alamantare*, forma protètica.

63. Vers hipermètric. ¿Cal, potser, corregir: *Lo marito hay giovaneto*, suprimint la conjunció *Que*? Cf. nota al v. 61.

64. Vers hipomètric. Sembla evident el sentit metafòric, obscè, del verb *scotolare*.

65. Cf. notes als vv. 9 i 53.

66. Cf. nota al v. 9. — *Per a*, probable catalanisme. — Sobre *platxere*, amb el manteniment de *pl-*, recordeu el que ha estat dit abans (pàg. 175). Aquest mot no rima perfectament amb *monasterio* del v. 67. Cal tenir present que en el v. 5 de la versió P es troba la forma *monastero*. El senyor Contiui es pregunta si no caldria suposar una rima prov. *monasteri* i *platxeri*.

68. Cf. notes als vv. 1, 23 i 36.

2

AD XO VISTO LO MAPAMUNDI

[f. 91 ^r]	I	Adxo visto lo mapamundi E la carta de navaguari, Mas Xixilia me pari La più bella d'aquistò mundi.	4
[f. 91 ^v]	II	Tres Xixilia son, non più ; Tota tri son coronati :	

I. — 3. m p.] pure mi pare *M.* — 4. d'a. m.] isola del mondo *M.*

II. — 5. *Ms.* non piu correcció sobre *raspat* ; piue *M.* — 6. Tutte e tre si coro-

1. Ja he indicat abans (pàg. 174) que el dígraf *dx* representaria ací el so prepalatal sonor africacat \hat{x} : *adxo* = *aggio* ($\hat{a}\hat{x}\hat{o}$). — La versió del nostre manuscrit ofereix més mots en *-i* que la publicada per Novati, cosa que ens pot fer pensar en un estat més acostat a la versió originària. Alguns d'aquests mots són evidents sicilianismes (*navaguari*, *pari*); uns altres poden representar imperfeccions de transmissió (*coronati*, *calandari*); uns darrers, encara, són hipercorreccions (*mapamundi*, *mundi*, *confundi*). En el text de Novati trobem: *appamondo* (v. 1), *navicare* (v. 2), *pare* (v. 3), *mondo* (vv. 4 i 12), *coronaro* (v. 6), *calendaro* (v. 9), *confondo* (v. 20). — Vers hipermètric. La versió de *M* (*Aggio visto lo appamondo*) pot donar la mesura exacta si llegim els dos darrers mots amb sinalefa.

2. Cf. nota anterior. — Vers hipermètric.

3. Hem de llegir *Xixilia* com a tetrasíllab per a la mesura exacta? (En els vv. 5 i 19, però, *Xixilia* es trisíllab.) *M* dona *Ma Cicilia pure mi pare*, que fa el vers octosíllab, com els anteriors. — Cf. nota al v. 1.

4. Vers hipermètric. La lliçó de *M* (*La piu bella isola del mondo*) no canvia la quantitat sillàbica. — *aquistò* contribueix a donar un aspecte meridional a aquesta composició. — Cf. la nota al v. 1.

5. A remarcar el *tres* d'aquest vers i el *tri* del v. 6. — *Xixilia*, en plural, per *Xixilie*; com, en el vers següent, *tota* per *tote*. — *più* presenta una rima imperfecta amb *duy* del v. 7. *M* dona *piue* (però *piu* en el v. 4) i *due*, formes que compareixen sovint, al costat d'altres com *fùe*, *virtùe*, *cosìe*, etc., en manuscrits italians medievals. A Sicília i a Calàbria la vocal paragògica és *-i*; avui és viva la forma *cchiù* 'più' (cf. ROHLFS, *Gramm. It. Spr.*, § 335). Podríem corregir *piu* en *più*, en el nostre text, i la rima amb *duy* seria perfecta. — El vers resulta octosíllab en *M*.

6. *coronati* no rima amb *Ultrafarum* del v. 8 ni amb *calandari* del v. 9. *M* presenta *coronaro*, *Ultrafaro* i *calendaro*, que deuen correspondre a la versió primitiva. El senyor Rohlfs em suggereix, per a aquest vers: *si 'ncoronaro* (= *-arona*), forma siciliana, 'schmückten sich mit Ruhm'; millor, potser, sense metàfora, 'es coronaren' amb corona reial o amb corona de santedat. El senyor Contini interpretaria *coronaru* com un fòssil del genitiu *coronarum*. — Cf. notes als vv. 1 i 5.

Re Alfonso'n té la duy,
Citrafarum et Ultrafarum ; 8
La terç' à'n lo calandari ;
Non xe parla de la quarta,
Que non xe troba en carta,
E venuta de l'otro mundi. 12

III Vidi Corcega e Serdenya
E la isola de Medeya ;

naro *M.* — 7. *Ms.* Rey amb y raspát ; *R. A.* n'a le due *M.* — 8. Citra faron et Ultra faro *M.* — 9. E la terç' a (e) il calendaro *M.* — 11. *Ms.* xe corregeix se sobre raspát ; (Che) n, si t. scripta e. c. *M.* — 12. Perche venne d'altro mondo *M.*

III — 13. *Ms.* Vjdj corregeix Vjsto ; abans d'aquest mot hi ha Adxo ratllat,

7. Cal llegir *Re Alfonso* amb hiat per a la mesura exacta del vers. — *té*, catalanisme. Per a l'extensió de *tenere* a Itàlia, cf. EVA SEIFERT, *Tenere «haben» im Romanischen* (Firenze 1935 ; *BAR*, Serie 2.^a, XXI) ; les pàgs. 63-65, 80, 104-107, es refereixen especialment a Sicília. La versió de *M* diu a en lloc de *té*. — la per le (plural), com, abans, *Xixilia* i *Tota*. — Cf. nota al v. 5.

7-8. Alfons el Magnànim, rei de Sicília i de Nàpols (vegeu abans, pàg. 171).

8. Vers hipermètric. La versió de *M*, que resol l'exactitud de la rima, no resol en canvi la mesura del vers. Potser podria corregir-se en *Citrafaro* (cf. *Ultrafaro* de *M*), la qual cosa permetria de llegir aquest mot fent sinalefa amb l'*et* que el segueix. — Cf. nota al v. 6.

9. *M* ofereix, segons la interpretació de Novati, la variant : *E la terç'a (e) il calendaro* ; segons ella, crec que alludiria a santa Cecília, coronada amb corona de santetat, que compareix en el calendari o santoral. Probablement caldria corregir : è'n. — Cf. notes als vv. 1 i 6.

11. A llegir *troba en* amb hiat. La versió *M* dona *Che non si trova scripta e. c.*, en la qual Novati suprimeix el *Che* per tal de restablir la mesura sillàbica.

12. Vers hipermètric. *M* diu *Perche venne d'altro mondo*, potser amb millor sentit i amb mesura exacta. — A remarcar la forma *otro* de la nostra versió, possible castellanisme de transmissió (vegeu abans, pàg. 176). — Cf. nota al v. 1.

13. El còdex de Munic posseeix — entre els vv. 12 i 13 de la nostra versió — una cobla que manca en el manuscrit de Barcelona. La reproduïxo a continuació, segons l'edició de Novati (*loc. cit.*, 753) :

«Vidi l'isola d'Inghilterra
E lla Scozia sua vicina ;
Chel paese è bella terra ;
Ma Cicilia è la regina ;
Se l'amore non mi si inclina
Quando penso bene sottile,
Dico : «Patria mia gentile,
Quanto fusti messa in fondo».»

14. *Medeya* i *Moreya* (v. 16) i *galeya* (v. 17), amb y antihiàtica, possible dialectisme meridional (la versió de *M*, més toscanitzada, té *Medea*, *Morea*, *galea*). — En *M* el vers resulta octosíllab.

No sia nullo qui m'ensenyà
 Cipra, Candia, la Moreya ; 16
 Ay xercato con la galeyà
 La nov' isola de Castella ;
 Mas Xixilia è tanto bella,
 Que pensando me confundi. 20

després corc també ratllat. — 14. Vidi l'i. di Medea M. — 17. Ms. xercato *corregeix* fercato ; Poi cer[c]hai colla galea M. — 18. Le nove isole di C. M. — 20. Che p. io mi confondo M. *Després d'aquest vers, el mot Fi en el manuscrit.*

16. *Candia*, disíllab per a la bona mesura del vers. — Cf. nota al v. 14.

17. Vers hipermètric. M dóna una versió amb mesura exacta : *Poi cer-[c]hai colla galea*. — Ay 'ho'. — Cf. nota al v. 14.

18. Vers hipermètric. — M parla, en plural, de *Le nove isole di C.* Es tracta indubtablement de les illes Canàries (vegeu abans, pàg. 171).

20. En M el vers resulta octosíllab. — Cf. nota al v. 1.

R. ARAMON I SERRA

Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.