

TRADURRE AUSIÀS MARCH*

Per l'interpretazione di un poeta, la traduzione è certamente il più difficile banco di prova. L'opera complessa e spesso oscura di Ausiàs March dispone da tempo degli ampi commenti di Pagès e di Bohigas e più di recente delle annotazioni di Archer in calce alla sua antologia. Ramírez i Molas ha inoltre chiarito diversi luoghi problematici, men-

* ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ARCHER: Ausiàs MARCH, *Cinquanta-vuit poemes* (Barcelona, ed. R. Archer, 1989).
 ARCHER, «Dos senyors»: R. ARCHER, *Per què hi ha dos senyors (i tres estrofes completes) en el poema LXVIII*, «Reduccions», n. 46 (1990), pp. 58-64.
 BADIA, *Tradició*: L. BADIA, *Tradició i modernitat als segles XIV i XV* (València, 1993).
 BOHIGAS: Ausiàs MARCH, *Poesies*, 5 voll. (Barcelona, ed. P. Bohigas, 1952-1959).
 CROPP: G. M. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique* (Genève, 1975).
 DCVB: A. M. ALCOVER e F. de B. MOLL, *Diccionari català-valencià-balear*, 10 voll. (Palma de Mallorca, 1930-1963).
 DECLC: J. COROMINES, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* 10 voll. (Barcelona, 1980-1995).
 ESPADALER, «El poema XXIII»: A. M. ESPADALER, *Sobre el poema XXIII d'Ausiàs March, Textos literaris catalans. Lectures i interpretacions*, I (Barcelona, 1994), pp. 73-86.
 FERRATÉ: J. FERRATÉ, *Les poesies d'Ausiàs March* (Barcelona, 1979, 2a. ed. 1994).
 FERRATÉ, *Llegir*: J. FERRATÉ, *Llegir Ausiàs March* (Barcelona, 1992).
 FERRERES: Ausiàs MARCH, *Obra poètica completa*, 2 voll., trad. R. Ferreres (Madrid, 1979).
 FUSTER: Ausiàs MARCH, *Antologia poètica*, trad. J. Fuster (València, 1959).
 LR: F.-J.-M. RAYNOUARD, *Lexique roman*, 6 voll. (Paris, 1836-1844 (rist., Genève, 1977)).
 PAGÈS: *Les obres d'Auzias March*, 2 voll. (Barcelona, 1912-1914).
 PAGÈS, *Auzias March*: A. PAGÈS, *Auzias March et ses prédécesseurs* (Paris, 1912).
 PAGÈS, *Comm.*: A. PAGÈS, *Commentaire des poésies d'Auzias March* (Paris, 1925).
 PARRAMON I BLASCO, *Repertori*: J. PARRAMON I BLASCO, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval* (Barcelona, 1992).
 PD: E. LEVY, *Petit dictionnaire provençal-français* (Heidelberg, 1909).
 RAMÍREZ I MOLAS: *La poesia d'Ausiàs March* (Basilea, 1970).
 RIQUER, *Història*: M. de RIQUER, *Història de la literatura catalana. Part antiga*, 4 voll. (Barcelona, 1964).

tre saggi dedicati a singole poesie hanno affrontato, e spesso risolto, questioni particolari. Ma la messa a punto interpretativa dell'opera di March è ancora molto lontana.

Un'occasione mancata fu quella della traduzione in castigliano. La traduzione parola per parola di Ferreres, oltre a incorrere in gravi fraintendimenti, ha lasciato irrisolti tutti i nodi più grossi ed è quasi priva di note. Di notevole utilità sono le traduzioni in catalano moderno, a cominciare da quella, eccellente, di Fuster. Anche in questi casi tuttavia i traduttori o i traduttori poeti non danno nessuna giustificazione delle loro scelte e quasi mai intervengono sul testo.

Io ho cominciato a leggere e a studiare Ausiàs March quando avevo esattamente vent'anni: a lui, in particolare alla sua lingua poetica in rapporto con quella dei trovatori, dedicai la mia tesi di laurea (1970), di cui fu pubblicata poi una parte in inglese, quando insegnavo negli Stati Uniti (1977). Da poco ho terminato una traduzione italiana, in versi (ma non è proprio una traduzione «poetica»), di una parte del canzoniere, con commento, che vedrà la luce nell'anno del centenario. È mia intenzione continuare in futuro questo lavoro, fino a tradurre e ad annotare l'intero canzoniere. Ma sarà un lavoro che inevitabilmente prenderà diversi anni. Per il momento, la mia selezione include una quarantina di poesie, pari a circa duemila versi dei quasi diecimila dell'opera completa. Nella traduzione, ho cercato di far venire al pettine tutti i nodi, discutendo in nota molti problemi ancora irrisolti o sui quali in passato si era semplicemente sorvolato.

Anche il testo, a cominciare dalla punteggiatura, è stato riveduto. Non si può dire che March abbia avuto una grande fortuna con gli editori. L'unica vera edizione critica è ovviamente quella di Pagès. L'editore francese aveva tuttavia visto solo frettolosamente un testimone importante (N) e la sua opera è stata in parte superata da più recenti contributi. Con l'edizione Bohigas, che per i rapporti tra i codici rimanda semplicemente allo stemma di Pagès, March è stato «bédieriz-

ROMEU I FIGUERAS, *Quatre lectures*: J. ROMEU I FIGUERAS, *Quatre lectures de poesia medieval* (Barcelona, 1991).

SPAGGIARI, «Una lirica»: B. SPAGGIARI, *Una lirica di Ausias March*, «Medioevo e Rinascimento», n. 1 (1987), pp. 131-186.

SW: E. LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll. (Leipzig, 1894-1924).

zato»: Bohigas segue ciecamente il suo manoscritto di base, che corregge con l'aiuto degli altri testimoni solo quando l'errore è più che ovvio. Questo porta all'assurdo, che la sua edizione è piena di *lectiones singulares e faciliores*, che sicuramente non sono mai uscite dalla penna di March. Esempio è il caso della poesia I, per la quale l'editore prende A come base perché nella sua base abituale, F, il componimento è copiato, da una seconda mano, dalla stampa di Valenza (a) e perché è privo della *tornada*: A, però, unico tra i testimoni, rielabora minutamente alcuni versi, ed è impensabile, come ha invece suggerito Archer, che si possa trattare di varianti d'autore, perché i ritocchi sono circoscritti e insignificanti. Partendo da questo principio, quasi tutte le poesie di March avrebbero due (o tre, quattro...) redazioni d'autore.

Non dissimile da quella di Bohigas è la prassi editoriale di Archer, se non che la sua preferenza è rivolta di solito a N. Anche Archer mette a testo lezioni isolate o banali: si veda per esempio il caso di XLII, dove vengono accettate, per i nomi dei personaggi maschili che compaiono nella satira contro Na Monbohí, le lezioni uniche di B, benché la base sia N. La mia opinione è che per una poesia «d'autore», marcatamente d'autore come è quella di Ausiàs March, l'unico metodo critico ragionevolmente adottabile sia quello lachmanniano (o «neolachmanniano»). È una scelta dissennata quella di affidarsi di volta in volta a un «buon manoscritto» o, peggio ancora, di scegliere senza nessun criterio lezioni a caso. Esiste evidentemente una differenza tra l'opera di un poeta lirico dotato di una fortissima personalità e, per esempio, un *fabliau* anonimo di cui sopravvivono svariati rimaneggiamenti, ciascuno dei quali relativamente plausibile.

Tutto da rifare, quindi, per quanto riguarda il testo, e molto ancora da capire del «famosissimo philosopho y poeta». Si dovrebbe forse pensare a un lavoro di équipe che fissi un nuovo testo sulla base dell'intera tradizione e che, congiuntamente a questa operazione, allestisca un adeguato commento all'opera: Pagès, e questo è il difetto di fondo della sua edizione, stabilì prima il testo e distanza di anni lo commentò. Non si tratterà di un'impresa facile, ma io penso che sia uno sforzo da fare per quello che è, indiscutibilmente, il più grande poeta lirico del Quattrocento europeo.

Nelle pagine che seguono, seleziono un certo numero di note del mio

commento, che affrontano alcuni passi difficili o che mettono in discussione il testo corrente. Si tratta di un contributo modesto e limitato, ma la statura di March è tale che non si può procedere che per piccole tappe.

Il testo che precede le note è quello da me adottato. La numerazione dei componimenti è quella dell'edizione Pagès.

I

36 fortuït cas un d'ells li aparex,

per fortuyt cars A e altri (lezione di Bohigas): ma la lezione buona deve essere quella di EN *f. c.* (testo di Pagès e di Archer), senza *per*, anzitutto per ragioni metriche (*f.* è trisillabico in XIV 33), e poi perché *difficilior*. L'aggiunta di *per* sarà dipesa dall'incomprensione del valore attivo di *aparex* 'fa comparire' (cfr. DCVB, s.v. *aparèixer*).

41 Plena de seny, (...)

Il *senyal*, apparentemente abbastanza impoetico, sembra ispirato all'epiteto «*gratia plena*» con cui l'angelo si rivolge a Maria (Luca 1,28): come la grazia è una virtù divina, il senno è una virtù mondana. Allo stesso modo che *Lir entre carts* (Cantico dei Cantici 2,2), anche questo *senyal* sarebbe quindi di derivazione biblica.

41-44 (...) quant amor és molt vella,
absència és lo verme que la gasta,
si fermetat durament no contrasta
e creure poch si l'envejós consella.

e creura A (che Bohigas deve avere considerato una variante grafica di *e creure*, lezione della maggior parte dei testimoni e testo di Pagès), *en creure* N (lezione isolata, che Archer assume a testo perché giudica che renda più fluida la sintassi). I soggetti di *contrasta* sono sia *fermetat* che l'infinitiva del verso seguente: non è insolito, nella sintassi romanza medievale, che un verbo al singolare abbia due soggetti (vedi per esempio in March LXXVI 11).

II

11-12 e cella clau qui-ns tanqua dins l'armari
no pot obrir aquell matex portal.

Bohigas accetta la lezione minoritaria di FL *qui-us*, ma poi usa la lezione concorrente *qui-ns* (a testo in Pagès) per spiegare il verso: «Aquests vents són les dues claus: la que ens tanca l'armari, no serveix per a obrir». Sia Bohigas che Archer pensano a serrature a due chiavi, una per aprire e una per chiudere (e Archer annota che si tratta di una «imatge absurda, en ple contrast amb el símil precedent»). Mi pare che abbia ragione Pagès, che intende: «la clef qui nous enferme dans l'armoire ne peut plus (du dedans) nous en ouvrir la porte»; così anche Ferraté: «aquella mateixa clau que ens tanca, de fora, dins d'un armari és la que no podem, nosaltres, fer servir per obrir-ne la porta des de dins» (*Llegir*, pp. 67-68). Nonostante il corto circuito di comparazioni e metafore, il nesso con quanto precede è evidente: come la nave non può servirsi, per allontanarsi dalla tempesta, del vento stesso della tempesta (ma ha bisogno di un vento contrario), così il poeta e la sua amata non possono usare la chiave che li ha rinchiusi in un armadio per uscirne (Ferraté: «allò mateix que ens ha establert en una situació determinada no ens serveix per treure'ns d'aquesta situació»).

16 mas hun sol pas meu no-y serà 'trobat.

serà 'trobat o *ser' atrobat* (come stampa Pagès, e cfr. *Comm.*, p. 4; Bohigas: *serà trobat*) per evitare la rima identica con il verso successivo; *atrobar* compare altre volte in March.

32 cest és Amor que mi, amant, encolpa.

Bohigas (non Pagès né Archer) mette a testo la lezione isolata del suo manoscritto-base (F) *cert, es* ('di certo è...'). F ha indebitamente epurato il luogo da un provenzalismo.

33-34 Ma volentat ab la rahó s'envolpa
e fan acort, la qualitat seguint,

Secondo Pagès (*Comm.*, p. 4), Bohigas e Archer, la *qualitat* rappresenterebbe l'amore spirituale, in opposizione alla *quantitat*, che rappresenterebbe l'amore materiale. *Cfr.* per esempio Bohigas: «Qualitat ací equival a espiritualitat; el poeta (...) declara l'idealisme del seu amor. En canvi, en CVI 412, per a expressar la materialitat, es val del mot *cantitat*». Nel luogo citato da Bohigas, per la verità, *cantitat* compare in un contesto morale, non erotico; più pertinente sarebbe ricordare XCII 11-14: «En cor gentil Amor per mort non passa, / mas en aquell qui en los vicis tira; / la quantitat d'amor durar no mira, / la qualitat d'amor bona no's lassa», dove si parla appunto di un amore così perfetto da sopravvivere alla morte. In realtà niente fa pensare che qui March presenti il suo amore come spirituale; fa pensare piuttosto il contrario la parola *voluntat* 'desiderio': *voluntat* e *rahó* si accordano nel perseguire la *qualitat*, contro la *quantitat*, l'«abbondanza» in amore, che già per i trovatori era un valore negativo.

VIII

9-12 Seguiré·l temps ab afanyós despit,
 si co·l dançant segueix a l'esturment
 e mostra bé haver poch sentiment
 si per un temps dança rostit bullit.

Come il ballerino che non segue la musica e, in un movimento, in un pezzo dell'esecuzione (*temps*), balla 'come un cane'. Per Pagès *rostit bullit* significa «sense mesure, en mêlant les mouvements»; per Bohigas, «de qualsevol manera, sense seguir el moviment de la música» (e, nel glossario: «de qualsevol manera, desacompassadament»); più fantasiosa la traduzione di Ferreres: «danza inflamado, excitado»; mentre Ferraté spiega: «dansar allò que és metafòricament un *rostit* com si fos un *bullit*» (*Llegir*, p. 155). La stessa espressione, probabilmente proverbiale, compare nel *Tirant lo Blanch*, inserita in una sorta di blanda maledizione: «Sí prech a Déu que lo veja rostit e bollit e en ira de sa enamorada!» (ed. A. G. Hauf, 2 voll. (València, 1990), vol. I, p. 200), dove deve significare qualcosa come 'rovinato, fatto a pez-

zi' (la traduzione castigliana del romanzo, del 1511, in luogo dei due aggettivi, ha solo *abrasado*).

13 En temps passat, mudança no sentia:

Bohigas spiega che il poeta non si è «adonat de la mudança d'amor». In realtà i due termini proseguono in parte la comparazione precedente: *mudança* (unica occorrenza in March), con riferimento alla danza, potrebbe significare 'figura, movimento'. Si veda un esempio moderno di un'accezione simile riportato nel *DCVB*, s.v.: «los balladors fan les 'mudances' molt variades y vistoses» (Joan Moreira, 1934).

X

21 Er m'ha vençut ab sol esforç d'un cors,

«La leçon *Er* 'maintenant' au lieu de *Tot*, que donnent AE et qu'ont mal compris DG²Hbcde [*Ell*], est bonne. Mais nous n'avons pas cru devoir abandonner F, reproduit par B, d'autant plus que la forme provençale *er* du catalan *ar* ou *ara* ne se rencontre jamais ailleurs» (Pagès, *Comm.*, p. 15). Anche Bohigas e Archer lasciano *Tot*. In realtà deve essere stata proprio una forma sentita dai copisti come arcaica o insolita a produrre diffrazione *in praesentia* (*er / ell / tot*). *Er* è evidentemente correlato a *Lonch temps* del v. 17.

29-32 Jamés vençó fon plaer del vençut,
 sinó de mi, que-m plau qu'Amor me vença
 e-m tinga pres ab sa 'nvisible lença,
 mas paren bé sos colps en mon escut.

Le ammaccature sullo scuto del verso successivo devono avere indotto Bohigas a ritenere *lença* una «llicència poètica, per *lança*», il che è assurdo; oltretutto *pres* presuppone qualcosa che legghi, come un laccio, non una lancia che al più può minacciare. Il concetto dei vv. 30-32 è questo: 'io ho piacere di essere vinto da Amore e di diventare suo

prigioniero, anche se i colpi sul mio scudo dimostrano che ho resistito'. Un'*amorosa lenza* compare in un sonetto di un anonimo poeta della Scuola siciliana: «Fin amore (...) / (...) fa di due voleri una voglienza, / la qual è forte più ca lo diamante, / legandoli con amorosa lenza, / che non si rompe, né scioglie l'amante» (*Fin amor di fin cor ven di valenza*, vv. 1-6, in B. Panvini, *Le rime della scuola siciliana*, 2 voll. (Firenze, 1962-1964), vol. I, p. 582); e poi in un sonetto di Chiaro Davanzati: «(...) amore, / ch'aprende i suoi con l'amorosa lenza / (...) / e poi li tiene i'llunga penitenza» (*Sì come la pantera per alore*, vv. 6-8, in *Rime* (Bologna, ed. A. Menichetti, 1965), p. 247). Come si vede da questi due esempi italiani, 'lenza' sta per un filo sottile (in March è addirittura invisibile) ma resistente, come ha bene intuito Ferraté (*Llegir*, p. 181), non per la lenza a cui è attaccato l'amo, come pensa invece Coromines a proposito di questo verso (*DECLIC*, s.v. *llenç*). Quella di March è la più antica attestazione della parola in catalano. Nella tradizione lirica catalana va ricordata l'*amorosa tralha* (corda) di Amore, di cui parlano Andreu Febrer, *Sobre'l pus naut alament de tots quatre* (I 53 (Barcelona, ed. M. de Riquer, 1951)) e Jordi de Sant Jordi (VII 35 e VIII 34 (València, ed. M. de Riquer e L. Badia, 1984)).

XI

28 en mi sabran sa força poderosa.

poderosa (Bohigas: *dolorosa*, lezione isolata di F). Anche Romeu i Figueras, *Quatre lectures*, ritorna alla lezione di Pagès qui a testo. *dolorosa* compare già in rima al v. 21.

34 que dolorit per Amor faça plànyer;

Romeu i Figueras, *Quatre lectures*, p. 62, propone di leggere *faç'a plànyer*, «sigui de plànyer, sigui digne de plànyer», rimandando al *DCVB* per quest'uso particolare di *fer* (il senso del verso comunque non cambia). La correzione non mi sembra necessaria perché la costruzione *fer* seguito dall'infinito compare più volte in March (per

esempio in LXXX 10, C 224, CXII 29), senza il significato indicato da Romeu i Figueras.

XV

12 durar no deu lo comport des c'offença.

durar ha in catalano antico anche il significato di 'durare', non solo quello di 'sopportare', come intendono Bohigas e Archer.

29-32 O cruels fats! Vós qui fés jutjament
que yo amàs un cor de carn tan dur,
ffeu-lo ser moll, manau-li que no dur
que ab hull cast denegue mon talent.

Che la dama abbia spesso una funzione inibitoria del desiderio dell'amante è un'idea che compare più volte nei trovatori. Nella maniera più drastica era stata enunciata da Raimbaut d'Aurenga, in una canzone, *Ar resplan la flors enversa*, famosa tra l'altro per il suo strofismo e che non poteva non essere nota ai lirici catalani perché introduce una tipologia delle rime che è alla base del genere metrico catalano degli *stramps*: «Dona, per cuy chant e sisle, / vostre belh huelh mi son gisle / que·m castion si·l cor ab joy / qu'ieu no·us aus aver talan croy» (*The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange* (Minneapolis, ed. W. T. Pattison, 1952), p. 199).

XXIII

Canzone famosa, sia per la presunta presa di distanza dalla poetica dei trovatori (ma vedi la nota ai vv. 1-2), sia per l'apparente violazione della regola del *celar*: il poeta rivela infatti il nome della dama (v. 28), e ci dice anche che è sposata e che ha dei figli (vv. 23-24). Commenta Spaggiari: «Ecco lo scarto, l'infrazione consumata nei confronti della *cortezia*: nessun trovatore avrebbe mai svelato l'identità della

donna celata sotto il *senhal*, fornendo per di più così prosaici dettagli sul suo stato anagrafico» («Una lirica», p. 152).

In realtà *Lexant a part* è una poesia del tutto atipica nel canzoniere di Ausiàs March, in quanto non è affatto una canzone d'amore ma un vero e proprio panegirico, senza complicazioni e dai toni perfino stucchevoli: Teresa è semplicemente la donna più bella e perfetta del mondo. L'onnipresente io del poeta qui scompare dopo i primi versi (ricomparirà solo nella *tornada*), per trasformarsi in un insolito noi («Tots som grossers...») o per nascondersi sotto degli impersonali («l'hom... qui és suptil», «l'hom devot...», «tot hom entenent...»). Insomma, l'amante unico, eccezionale e inimitabile si troverebbe stavolta in buona e nutrita compagnia nell'adorazione di questa signora tanto deliziosa e intelligente, tanto colta e assennata. Ora, se di un panegirico si tratta, è evidente che la restrizione del *celar* non sussiste; al contrario, la persona elogiata deve essere ben riconoscibile, dal nome o da altre sue qualità (è involontariamente divertente quanto osserva Archer: «De tota manera, aquesta a l'usió no és totalment indiscreta. No ens dóna cap cognom per a ella»; ma non si è mai visto che i poeti declinino le generalità complete delle persone che lodano).

È pur vero che nell'autunno del Medioevo catalano la canzone d'amore si confonde più di una volta con il panegirico. Nel piccolo canzoniere di Jordi de Sant Jordi compare nelle *tornades* di due poesie una non meglio identificata *Na Ysabel*, che non si sa se sia un personaggio reale o un *senyal* (un nome di persona può fungere da *senyal*, se non è il nome vero). Lo stesso poeta canta in altre nove canzoni *Reyna d'onor*, di cui in un'occasione ci dice anche il nome: «Reyna d'onor, excelhents Margarita» (VII 69), che è senza dubbio Margarida de Prades, la giovane vedova di Martino l'Umano. In luogo di *Reyna d'onor*, Jordi usa una volta la variante *Castelh d'onor*, un *senyal* impiegato negli stessi anni da un altro poeta, Lluís Icart, che anche si rivolgeva alla regina Margarida (cfr. Riquer e Badia, ed. cit., pp. 34-43). Come si vede, le infrazioni alla precettistica cortese sono diverse: se *Ysabel* non è un *senyal*, un nome vero si sostituisce al *senyal*; un *senyal* (*Castelh d'onor*) viene glossato con il nome vero (*Margarita*), trasformandosi in una sorta di appellativo; il medesimo *senyal*

(ancora *Castelh d'onor*) viene adottato da due distinti poeti, altro fatto almeno in parte anomalo.

Tornando alla poesia di March, le ipotesi interpretative non sono che due.

La prima consiste nello svincolare completamente l'identità della destinataria della *tornada*, cioè *Lir entre carts*, personaggio reale o fittizio che sia, da quella di Donna Teresa, che verosimilmente doveva essere un personaggio reale. In sostanza, *Lexant a part* sarebbe il panegirico di una dama, Teresa, seguito da una *tornada* rivolta alla donna amata dal poeta (ripeto: personaggio reale o fittizio che esso sia). Potrebbe apparire di dubbio gusto intessere in una poesia le lodi di una dama e poi rivolgersi alla fine della stessa poesia a un'altra dama, ma la cosa, nella lirica cortese, non doveva essere del tutto insolita. Siviero ricorda un illustre precedente al riguardo, l'*estampida* di Raimbaut de Vaqueiras *Kalenda maia* (Jordi de Sant Jordi (Milano, ed. D. Siviero, in stampa), in stampa, nota a XI 41). In questa poesia il trovatore si rivolge alla sua dama con il *senyal Bells Cavalhiers*, poi canta le lodi di Donna Beatrice, nome vero, figlia del suo mecenate, Bonifacio di Monferrato, e infine nei versi conclusivi introduce un altro *senyal*, *N'Ingles* (Signor Inglese), che forse si riferisce allo stesso marchese. Un altro esempio più vicino a March è addotto da Espadaler, «El poema XXIII», p. 80: nella canzone di Febrer *Si'n lo mòn fos gentilesa perduda*, il poeta esalta una dopo l'altra ben otto dame per poi rivolgersi, nella *tornada*, alla donna amata, denominata con il *senyal* ricorrente *Angel*, che forse non è nessuna delle dame precedentemente elogiate. Come si vede, in una canzone trobadorica o di ispirazione trobadorica, seppure eccezionalmente, potevano affollarsi presenze femminili (e di mecenati, di giullari, ecc.: si pensi ancora a diverse canzoni, o *sirventes-cansos*, di Bertran de Born), senza che ciò venisse visto come una violazione dell'etica cortese. La *tornada* del resto poteva godere, e non solo presso i catalani, di una totale autonomia semantica nei confronti del componimento.

La seconda ipotesi è quella di relativizzare la portata biografica del *senyal*: come già aveva fatto Jordi, March rivelerebbe qui l'identità di *Lir entre carts*, utilizzando in un panegirico un *senyal* già impiegato prima in veri e propri canti d'amore; oppure adottandolo qui per la prima volta per poi riprenderlo successivamente (non esiste alcuna

certezza che *Lexant a part* sia successiva alle altre sette poesie con lo stesso *senyal* che nell'ordinamento di Pagès la precedono). Sia nel primo che nel secondo caso, la vicenda amorosa a cui allude l'intero ciclo sarebbe del tutto fittizia, e come tale sarebbe stata percepita dai contemporanei: tale aspetto di riconosciuta finzione poteva consentire, senza scandalo per nessuno, l'identificazione dell'ispiratrice del ciclo, per la quale l'essere cantata da un grande poeta doveva significare un preciso atto di omaggio, prolungato negli anni. Arrivare a conclusioni simili non significa gettare l'ombra dell'artificio e della falsità sull'opera di March. L'amore era per i trovatori metafora esistenziale e norma di comportamento nel mondo, e da tempo ormai si è rinunciato a interpretare la loro poesia alla luce di vere o presunte vicende sentimentali; per March l'amore è qualcosa di meno (appare ormai spogliato da forti connotazioni sociali) ed è forse allo stesso tempo qualcosa di più (la componente carnale è chiaramente sofferta e risentita rispetto all'eroticismo di solito più libero, per così dire, dei provenzali), ma ciò non comporta che la tematica amorosa debba essere puntualmente riferita alla sua vita privata, come purtroppo ancora si continua spesso a fare. Nulla esclude, beninteso, che una pluralità di esperienze personali possano trovare riflesso nel suo canzoniere, ma sarebbe semplicistico e riduttivo vedere in trasparenza, dietro i suoi versi, delusioni o entusiasmi causati da donne particolari, le titolari appunto dei *senyals*. Secondo alcuni, peraltro, *Plena de seny* e *Lir entre carts* sarebbero la stessa dama: ne era convinto Pagès (*Auzias March*, p. 196), e lo stesso Riquer non respinge completamente questa possibilità (*Història*, vol. II, pp. 507-508); dal lato opposto, Ramírez i Molas teme che questi sospetti mettano in discussione «la sinceritat del poeta» e che si finisca per vedere la sua opera come una semplice «mentida versificada» (p. 205). Naturalmente, da un altro punto di vista, si potrebbe guardare ai due cicli come a due modalità del canto amoroso di March, e questo spiegherebbe un certo numero di differenze tra le due serie, che sembrano accavallarsi cronologicamente.

Nel suo saggio su questa poesia, Espadaler non si pronuncia né a favore né contro l'identificazione di *Dona Teresa* con *Lir entre carts*, ma sottolinea giustamente come alla base della descrizione («diré-l que trob en vós», v. 4) ci sia la trasformazione della donna in

immagine: di qui l'insistenza sul 'vedere', sull' 'occhio', sul 'colore', ecc. (pp. 82-85).

1-2 Lexant a part l'estil dels trobadors
qui, per escalf, trespassen veritat,

trobadors: i 'lirici cortesi' o ancora più in generale i 'poeti', non necessariamente i trovatori provenzali del XII-XIII secolo o i loro continuatori catalani. Non si tratta quindi di una dichiarazione di poetica, ma di un ricorso al topos della veridicità: il poeta dichiara di rifuggire da ogni esagerazione della lirica. Come ricorda Pagès, questo topos era già noto agli stessi trovatori dell'epoca classica (*Comm.*, pp. 34-35).

XXV

«C'est une des plus belles poésies de notre auteur; l'unissonance et le refrain contribuent à lui donner un charme particulier. ... Le poète regrette le temps où sa dame et lui s'aimaient d'un amour intellectuel. Il espère qu'elle aura pitié de ses souffrances et qu'ayant pour lui la même estime qu'autrefois, elle l'aimera plus que jamais et lui permettra de revenir à son premier état, c'est-à-dire à celui d'amoureux parfait. ... Ajoutons qu'il insiste sur cette idée que sa dame, en l'entraînant malgré lui dans le faux amour, a causé tous les maux dont il souffre» (*Comm.*, p. 38). L'interpretazione di Pagès di questa enigmatica poesia (l'unica di March con un ritornello) è senz'altro convincente, a condizione di non intendere l'amore a cui aspira il poeta come «un amour intellectuel», ma come un amore 'perfetto', fatto di anima e di corpo: ai vv. 9-11 l'amante assicura l'amata che il desiderio in lui non verrà mai meno, perché il corpo lo terrà vivo («Plus que dabans me trobe desijós, / e lo desig en mi jamés morrà, / car per sa part mon cors lo sostendrá»). Il poeta insomma accuserebbe la dama di aver fatto degenerare un amore perfetto in un trasporto puramente carnale. A proposito dell'oscura allusione del v. 39 («mal grat haureu del que fés un matí»), deve avere ancora visto giusto Pagès: «Tout semble indiquer qu'il s'a-

git là de quelque faute contre l'amour vrai, de quelque acte sensuel dans lequel il reproche à sa dame de l'avoir attiré» (*ibid*, p. 39); ma anche al v. 21 la dama è accusata di cantare, per la gioia, il *Te Deum*, forse metafora mistica di estasi molto terrene. Ramírez i Molas dà una diversa interpretazione della poesia, basata su ipotesi di tipo biografico, prive però di qualsiasi fondamento: il poeta sarebbe stato costretto, al servizio del suo re, ad allontanarsi dalla sua dama e al ritorno l'avrebbe trovata cambiata; il v. 39 introdurrebbe il «motivo dell'offesa» (la dama lo avrebbe in qualche modo ferito, in un'occasione precisa, un mattino), che compare anche in altre poesie per *Plena de seny*.

XXVIII

15 por de morir ne de fer vida streta

Pagès (*Comm.*, p. 41) e Archer intendono per *vida streta* 'la prigionia', ma nel componimento non c'è nessun riferimento alla detenzione. L'espressione *vida streta* compare anche in Jordi de Sant Jordi (III 6), nel contesto di un assedio, con il significato di 'vita oppressa, vita violenta', nemmeno, secondo me, di 'prigionia'.

XLII

Il componimento si inserisce nel genere poetico del *maldit*, che ha antecedenti illustri presso i trovatori e i lirici galego-portoghesi. Tutti i testimoni assegnano la poesia a March, anche se E annota a margine: «és opinió no ésser de Ausias March esta obra». Non arriva ad alcuna conclusione sicura il test metrico-stilistico di attribuzione di Ramírez i Molas, che filosoficamente, in presenza di alcune presunte anomalie, assegna il *maldit* alla gioventù del poeta (pp. 245-248): allo stesso modo in passato si assegnavano le poesie 'maledette' di Guglielmo IX di Aquitania o di Arnaut Daniel ai loro anni giovanili. A me non pare che si possa dubitare della sua autenticità, anche se la satira, per il suo contenuto, ha stuzzicato più di altri componimenti i

copisti alla manomissione (perfino i nomi di persona appaiono in un codice cambiati: forse, per così dire, aggiornati). Non sappiamo chi sia Na Monbohí: potrebbe benissimo essere un personaggio proverbiale o fittizio; ma anche se si trattasse di una donna realmente vissuta si deve insistere sul fatto che in questa poesia non c'è niente di trasgressivo: essa rientra in un genere codificato in cui, semmai *una tantum*, si provavano anche i poeti più austeri. Va piuttosto sottolineato il crescendo di accuse di cui si serve March: la donna si è resa colpevole di avere sposato per interesse, una volta vedova di un cavaliere, un uomo di bassa condizione sociale, poi di prostituirsi, infine di svolgere l'attività di ruffiana. Il personaggio della mezzana, quasi sempre un'ex prostituta, ha alle spalle una lunga tradizione medievale, a partire dalla commedia elegiaca *Pamphilus* (XII secolo) e dal *De Vetula* (XIII secolo): oltre a fare da protagonista in alcuni *fabliaux*, esso godette di particolare fortuna in Spagna, dal *Libro de buen amor* alla *Celestina*.

12 e son dret nom En Johan me pens caygua.

Johan o *Joan* negli altri editori, mentre Archer accetta a testo la lezione isolata di un manoscritto (B): *e pens que'l nom En Joan Junyent caiga*. Ma perché questo nome? Accolgo senza riserve un acuto suggerimento (in una comunicazione privata) di Anton Espadaler: nella satira contro il denaro incorporata nel *Llibre de bons amonestaments* (1398), Anselm Turmeda consiglia di prendere per avvocato *sent Johan* 'san Giovanni', o piuttosto, come si legge nell'ed. di M. Olivar (Bernart Metge i Anselm Turmeda, *Obres menors* (Barcelona, 1927), p. 155, r. 2), *sent «jo ha'n»* 'io ne ho, ne possiedo'. O March conosceva il verso di Turmeda o questo doveva essere un *calembour* diffuso all'epoca.

18 volgué's muntar, en amar, cavaller;

Anche qui Archer mette a testo una lezione isolata (sempre di B): *volgués amar N'Armangol cavaller*, intendendo che la vedova in questione abbia un cavaliere di tale nome come amante.

41 Tots los qui trob'o cunçament volreu

La lezione della maggior parte dei testimoni autorevoli è o *cunçament*, come lo è *trob* (o *trop*) rispetto a *torb*. Pagès: *torb o cunçament* («troubles ou cajoleries», *Comm.*, p. 58); Bohigas: *trop acunçament* («tots el qui impacientment vulgueu arranjar, o tots els qui trobo que vulgueu arranjar, uns amors...»). Insostenibile la traduzione di Archer (a testo: *torb, o c.*), che considera *torb* verbo con soggetto sottinteso *amor*: «Tots aquells d'entre vosaltres a qui torbi (l'amor) o que volgueu un arranjament...». Ramírez i Molas, che oscilla tra le lezioni *torb o c.* e *trop / trob o c.*, propende comunque per un sostantivo: *torb* nel senso di «pertorbació» o *trop*, da *trobar*, nel senso di «encontre» (p. 40): ma difficilmente, nel contesto, il senso della parola può essere 'turbamento'. Nella metrica di March una voce parossitona può chiudere, elisa, il primo emistichio (VII 13, CVII 86): *trob* dei manoscritti sta quindi, secondo me, per *troba*, nel significato di 'invenzione, trovata', forse perfino 'ritrovato' (come un filtro). In provenzale *troba*, da *trobar*, significa «invention, découverte» (*LR*, V 428), e la parola esiste ancora in catalano moderno nel senso di «cosa ben trobada» (*DCVB*, s.v. *troba*). L'insolita elisione in sede di cesura deve avere disorientato alcuni copisti (e tutti gli editori moderni).

XLV

17-24 Vehent lo cel ma natura disposta,
volch influir dos poders separables
a mi vinents ab manera diversa,
cascú prenent la part a ell condigna:
ffahent amar simplement la mi'arma
lo seu semblant sentit, de vici munda,
e l'altra part en mi no roman solta,
y en son voler son decret l'arma posa.

Pagès: «Passage obscur. En voici le sens probable: "(Le Ciel) faisant aimer simplement mon âme, purifiée de tout vice ce qu'il reconnaît semblable à lui (c'est-à-dire l'esprit) et l'autre partie (le corps) ne

reste point isolée en moi et dans le désir (*voler*) du corps l'âme impose son décret"» (*Comm.*, p. 61). Bohigas (che mette una virgola dopo *semblant*, mentre Pagès non metteva nessuna virgola nel verso): «La natura predisposa el poeta per a l'amor espiritual. L'ànima estima el seu semblant, és a dir, una altra ànima. Aquest amor espiritual purifica el sentit». Giustamente Ramírez i Molas osserva che *sentit* non può significare 'i sensi', ma poi dà una traduzione sintatticamente inammissibile di *lo seu s. s.*: «allò que sent com a son semblant» (ps. 41-42). Qui *sentit* deve avere lo stesso significato che in CII 225, dove, riferito a *amador*, è associato con *sabent*: *bé sentit e sabent* (è cioè un participio passato con valore attivo). Per *simplament* si può intendere, con Ramírez i Molas, «purament i espiritualment» (l'aggettivo *simple* e il suo avverbio hanno spesso questo senso), ma forse anche 'in maniera semplice, esclusivamente', come in LXXXVII 45-46: «Ésser bé pot que l'om simplament ame / d'arma sens cors, e ab lo cors sens arma» (dove ovviamente non si può amare 'spiritualmente' con il corpo senza l'anima: tolgo, rispetto a Pagès e a Bohigas, ogni interpunzione dopo *ame*). Il primo potere dunque fa innamorare l'anima del poeta di un suo simile sensibile (*lo seu semblant sentit*); il secondo potere ispira il desiderio (*voler*), che però non rimane senza freni, perché è sotto il controllo dell'anima.

27-28 aquest amor ha fet a mi amable
 per mon semblant e'l mijançant ministre.

Come altrove in March, *amable* ha valore di participio presente (cfr. per esempio XCIV 107: «En tot'amor cau amat e amable», '(...) chi è amato e chi ama'). Il *mijançant ministre* è il corpo (Pagès, *Comm.*, p. 61), mentre *mon semblant* è un'anima affine (cfr. vv. 21-22). Bohigas sembra non cogliere qui il valore attivo di *amable* (che pure segnala altrove): «Per l'amor humà som amats pels nostres semblants, mitjançant intermediari o ministre, el qual (...) és el cos». In realtà l'amore umano non ci fa essere amati dal nostro simile e dal corpo, ma fa sì che noi amiamo il nostro simile, cioè l'anima, e con essa l'intermediario (*mitjançant* 'che media'), cioè il corpo.

33-36 Aquest'amor per nostres senys nos entra
 e fa present al comú seny, e passa
 lo presentat, per sos migs, a l'entendre,
 d'on voler creix tant com l'om s'i delita;

Intendo *fa present* come 'risveglia, suscita' seguito da un accusativo preposizionale (*lo presentat* sarebbe il senso suscitato); oppure si deve intendere *present* come sostantivo, 'dono, omaggio, compenso', e *presentat* del verso seguente come il destinatario di esso ('l'ossequiato'): dubito che *fa present* possa voler dire «se manifesta», come traduce Ferreres (che poi incomprensibilmente continua «y pasa lo manifestado»). Il *comú seny* è evidentemente il senso comune della psicologia aristotelica, il sentire di sentire al di là delle percezioni dei singoli sensi, nozione ripresa da Avicenna e poi trasmessa alla Scolastica.

84 d'aquells passius no havents altre compte

passius: 'patiti, sofferenti', più che «apassionats» (Bohigas). La «passione», estranea al lessico amoroso dei trovatori, conserva in March il senso etimologico di 'patimento, agonia', talvolta 'desiderio morboso' (VIII 24).

XLVI

1 Veles e vents han mos desigs complir,

han (...) *complir*: futuro con discrezione del morfema verbale, dunque «compliran» (Pagès, *Comm.*, p. 62; Fuster: «compliran»), non «han de dur a compliment» (Bohigas), «han de cumplir» (Ferreres).

34 e sia tots en ira convertit,

Si ricorderà che nel Medioevo *ira* significava sia 'ira' che 'dolore, malinconia'. Qui non c'è ragione di pensare che la dama trasformi il suo sia pur scarso amore in ira: lo trasformerà in cordoglio, rimpianto.

LXIV

17-20 No com aquell qui son bé ha perdut,
metent a risch, s'i poria guanyar,
e vós amant que-m volguésseu amar,
delliberat no só 'n amor vengut.

Versi problematici. Pagès e Bohigas leggono: *é, vós amant, que-m volguésseu amar / delliberat: no so-n amor vengut*, intendendo all'incirca 'ho, amando voi, che avreste voluto amarmi deliberato: non sono riuscito in amore'. Ma, come ha osservato Ramírez i Molas (ps. 54-55), *é* non può essere così distante dal participio passato; l'ultima frase resta come isolata; e «venir en amor» significa 'innamorarsi', non 'essere amato'. Ramírez i Molas avanza varie proposte, prendendo anche in considerazione lezioni di altri manoscritti: *é vos amat que (...)* 'vi ho amato affinché (...)' e intendendo il v. 20, tolti i due punti alla cesura, 'non mi sono innamorato per calcolo (*delliberat*)'; la stessa soluzione è ripresa da Archer. Ramírez i Molas ipotizza anche, sulla base di una lezione documentata (*a vós*) e di una correzione congetturale (*delliberant*) la seguente lettura: *a vós amant, quem volguésseu amar / delliberant, no són amor vengut*, che però non traduce. Per quanto riguarda la prima lettura, il passato *é amat* (a parte il fatto che *amat* per *amant* sembra una lezione sintatticamente *facilior*) mal si spiegherebbe in una canzone in cui si proclama un amore vivo e presente, seppure sofferto e non corrisposto; mentre la seconda si affida a una congettura e ripropone la difficoltà di spiegare «venir en amor». Spaggiari accetta alcune delle ipotesi di Ramírez i Molas, intervenendo ulteriormente sulla punteggiatura: *No com aquell qui son ben ha perdut / metent a risch s'i poria guanyar, / he vos amat; que-m volguesseu amar / delliberat no sso 'n amor vengut*, e traduce liberamente: «Io ho amato voi, comportandomi in modo diverso da chi perde ogni suo bene rischiandolo per ottenere un guadagno; non mi sono innamorato di voi con il deliberato scopo che anche voi mi amaste» («Una lirica», p. 175).

A me pare che questi versi siano uno dei tanti esempi della sintassi complessa e ellittica di March: *e*, secondo me, è congiunzione con valore avversativo, come di frequente nel poeta (andrebbe tradotta con

«ma»): *que* ha valore ipotetico-finale (simmetrico, e ugualmente preceduto da un gerundio, al *si*, certamente ipotetico-finale e non solo ipotetico, del v. 18); dopo *No* del v. 17 va sottinteso «sono»: 'Io non (sono) come quello che ha perduto il suo bene per averlo messo a rischio nella speranza di trarne un guadagno: io invece, amandovi (solo) con la speranza di essere amato da voi, non sono entrato in amore per calcolo, con una mira precisa'. La mancanza di calcolo, si capisce, dipende dal fatto che il poeta disperava in partenza di essere riamato. Anche Ferraté considera *e* congiunzione, benché, dall'interpunzione dell'intero passo, non mi sia chiara la sua interpretazione: *No com aquell qui son bé ha perdut / metent a risc si poria guanyar / e, vós amant, que em volguésseu amar / deliberat, no só en amor vengut.*

Al v. 18 si può accettare il suggerimento di Spaggiari di leggere *s'i* in luogo di *si* dei precedenti editori.

21 Tot nuu me trob, vestit de grossa manta;

Anche se i lessici catalani non documentano questa accezione, in provenzale *manta* significa tra l'altro 'mantello di lutto' (*SW* e *PD*, s.v.), significato che sembrerebbe assai appropriato al contesto; a meno che il poeta non alluda specificamente alla cappa che si indossava nelle processioni della Settimana Santa (*cf.* v. 28).

28 e mon pits flach lo Passi de Rams canta.

Passi de Rams: la Passione cantata nel servizio della Domenica delle Palme, qui nel senso di 'canto di morte'. March non è il primo a impiegare metafore penitenziali con riferimento a un amore non corrisposto. Si pensi soprattutto alla quaresima di cui parla Bernart de Ventadorn nella tenzone con Peire d'Alvernhe: «Peire, mout ai lo cor dolen, / can d'una faussa me sove, / que m'a mort, e no sai per que, / mas car l'amava finamen. / Faih ai longa carantena, / e sai, si la fezes lonhor, / ades la trobara pejor» (*Amics Bernartz de Ventadorn*, vv. 36-42; ed. C. Appel, *Bernart von Ventadorn: Seine Lieder* (Halle, 1915)), versi echeggiati poi da Bertran de Born, che allude anche al giovedì santo: «Fach ai longa quarantena, / ma oi mais / sui al dijous de la

Cena» (*Chazuts sui de mal en pena*, vv. 10-12; ed. C. Appel, *Die Lieder Bertrams von Born* (Halle, 1932)).

LXVIII

Torniamo, dopo i recenti interventi di Badia e Archer, sulla questione dell'autenticità della stanza che segue alla prima nell'edizione di Valladolid (d), curata nel 1555 da Juan de Resa, cappellano di Filippo II, e poi in quella di Barcellona del 1560 (e):

Com se farà que visca sens dolor
 tenint perdut lo bé que posseya?
 Clar e molt bé ho veu, si no ha follia,
 que may porà tenir estat millor.
 Donchs què farà, puix altre bé no'l resta,
 sinó plorar lo bé del temps perdut?
 Vehent molt clar per si ser decebut,
 may trobarà qui'l faça millor festa.

Pagès e Bohigas propendono per la sua autenticità e Archer ne è convinto (Juan de Resa potrebbe averla attinta, dicono, da un manoscritto perduto), mentre la negano Ferraté, che la omette nella sua edizione, e Badia (*Tradició*, pp. 235-242).

L'argomento principale addotto a favore dell'autenticità è di natura metrica. Se la strofe mancasse, osserva Archer, si tratterebbe dell'unica poesia di March a *coblas singulares* con una *tornada capcaudada*, salvo CXXVI. Questo non è esatto. Anzitutto perché lo strofismo di CXXVI non prova assolutamente niente, trattandosi di una risposta per le rime a un altro poeta: March risponde a una *cobles*, seguita da una *tornada*, di Mossèn Fenollar con due *cobles*, che sono ovviamente *unissonans* (non *singulares*, come scrive Archer), non essendo permesso abbandonare le rime dell'interrogante, seguite da una *tornada*. Anche sul fatto che si possa definire una *tornada* come *capcaudada* ci sarebbe qualcosa da ridire: la norma trobadorica, ancora in uso presso i contemporanei di March, prescriveva che la *tornada* ripetesse nello stesso ordine le rime dell'ultima parte dell'ultima stan-

za. Nella lirica catalana del XIV e del XV secolo, «l'estructura de la tornada, en la majoria de los casos, coincideix amb la coda» (Parramon i Blasco, *Repertori*, p. 23), cioè con la seconda sottounità della stanza di canzone (in italiano detta anche «sirma»). È perciò chiaro che se la coda è cddc (che segue a una fronte abba) la *tornada* dà l'impressione di una sequenza *capcaudada* rispetto a quanto precede. A questo punto però il termine *capcaudat*, che designa una tecnica di allacciamento tra le stanze, andrebbe esteso senza eccezioni a tutte le *tornades* dei trovatori e dei loro epigoni, il che sarebbe ovviamente improprio. Ora, se la norma è quella riassunta da Parramon i Blasco, è anche vero che i catalani introducono timidamente qualche innovazione, forse sull'esempio degli italiani e di Petrarca, nei quali il congedo dispone, di solito, di rime nuove. Per esempio, in *Axi com son sus l'espera los signes* di Jordi de Sant Jordi (V), una canzone a *cobles singulars* a rime alternate, la *tornada* riprende solo una delle rime dell'ultima stanza (V: ababcdcd, *tornada*: dede, dove e è una rima nuova). Quali che siano comunque i precedenti nella tradizione locale, March nelle sue poesie a *cobles capcaudades* a rime incrociate usa indifferentemente *tornades* con una rima nuova (nei due versi centrali della quartina) e *tornades* che riprendono entrambe le rime dell'ultima stanza (... abbacddc, *tornada*: ceec, oppure: cddc). L'unica altra poesia in ottave a *cobles singulars* e a rime incrociate (XLIII) ha una *tornada* con una sola rima nuova, che quindi, nei termini di Archer, non sarebbe *capcaudada*; ma è chiaro che non si può stabilire una regola su un caso isolato: la regola generale è semmai quella opposta. Insomma, non c'è assolutamente niente di strano, dal punto di vista metrico, se la poesia in questione fosse a *cobles singulars* e con una *tornada* identica alla coda dell'ultima stanza.

Archer, che si mette anche nei panni dell'avvocato del diavolo, osserva che la stanza incriminata «és d'una qualitat poètica poc impressionant»; ma, se partiamo dall'assunto che a volte anche Omero dorme, questo non è un argomento decisivo; ha comunque certamente ragione nel notare che alcuni sintagmi sono ripresi di peso dalla prima stanza, in maniera eccessivamente sospetta anche per un Omero assonnato. Il punto principale di tutta la questione è che, come ha ben visto Lola Badia, la stanza avventizia è in patente contraddizione,

concettualmente, con il resto della poesia, che oppone il *petit vaylet* «que busca tot desanimat un bon senyor, i el vassall orgullós i felíç del millor senyor de l'univers», cioè di Amore (*Tradició*, p. 239). I versi interpolati deformano il senso di quanto segue, insinuando che il valletto sia in cerca di un nuovo signore dopo averne abbandonato un altro (come infatti pensa Archer, *Dos senyors*); a differenza del valletto, che cerca qualcosa di meglio ma poi se ne pente, il poeta farebbe bene ad accontentarsi di quanto ha, nonostante le sofferenze ecc. A ispirare l'interpolatore sarebbe stato, secondo Badia, proprio il lontano modello provenzale di Ausiàs March, un modello che il poeta semplicemente echeggia, deformandolo, nella prima stanza, mentre l'interpolatore lo riprende scolasticamente, integrando con esso quanto mancava. Si tratta della prima stanza di una poesia di Peire Raimon de Tolosa, già segnalata come fonte di March da Pagès (*Auzias March*, pp. 235-237): «Si com l'efas, qu'es alevatz petitiz / en cort valent et honratz del seignor, / pois, qant es granz, se'n part e qer meillor, / no'l pot trobar, ten se per escarnitz, / vol se'n tornar, non a tant d'ardimen, / aitals son eu, qe'm parti follamen / de leis, cui ren merces, se's vol sofrir / que veniamen en prend'; al no desir» (ed. A. Cavaliere, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa* (Firenze, 1935)).

Nella prima stanza c'è in ogni caso un contrasto tra i vv. 1-4 e 5-8:

No-m pren axí com al petit vaylet
 qui va cerquant senyor qui festa-l faça,
 tenint-lo calt en lo temps de la glaça
 e fresch d'estiu, com la calor se met;
 preant molt poch la valor del senyor
 e concebent desalt de sa manera,
 vehent molt clar que té mala carrera
 de cambiar son estat en major.

Se il valletto cerca un signore per sentirsi al sicuro, perché poi lo disprezza? A me pare che i primi quattro versi si debbano leggere in chiave ironica o ironico-pessimistica: stare al caldo e ricevere le coccole di un signore non è certo il massimo a cui può mirare un aspirante cavaliere. Il valletto si accontenta solo di questo perché non ha stima del signore che cerca, perché sa bene che è difficile *cambiar son*

estat en major facendo affidamento su di lui. Le inconcludenti affettuosità del signore corrispondono, credo, alle forme di amore vile che il poeta disprezza, proclamandosi vassallo di un signore che lo ha messo alla prova.

In conclusione, la stanza che affiora nelle due cinquecentine è secondo me sicuramente apocrifia, composta da Resa, o da qualcuno prima di lui, che ha ipercorretto March sul piano dello strofismo e della conoscenza dei trovatori. È inoltre inutile, per le ragioni metriche di cui sopra, immaginare una stanza fantasma andata perduta, come fa Badia: «segurament a l'original hi hagué una estrofa intermèdia de rima capcaudada entre les dues que donem per antigues» (p. 240). La poesia, così come ce la trasmettono i testimoni più antichi, è di senso compiuto e metricamente impeccabile.

1 e ss. *Vedi il testo sopra.*

Secondo Archer, «les dues primeres estrofes desenrotllen l'únic exemple que trobem en March d'un símil negatiu: el poeta descriu allò que ell *no és*»; una comparazione negativa richiederebbe nel lettore un «considerable esforç mental necessari per a la inversió del sentit»; il poeta però si sarebbe reso conto del problema: infatti, «no sembla una coincidència que March mai no tornés a emprar un símil negatiu». In realtà un altro esempio di comparazione *e contrario* è in LXIV 17-18. Non penso inoltre che qui March sia meno indulgente che altrove nei riguardi del lettore.

LXXVI

25-28 Puy que Amor ab lo cor ferm dispensa
 que sos delits follament los espere,
 e per açò del món me desespere,
 car sens amor tot delit m'és offensa.

Intendo *e* del v. 27, come paraipotattico e cambio pertanto l'interpunzione dei precedenti editori, ponendo un punto alla fine del v. 28 (Pagès mette una virgola; Bohigas chiude tra parentesi i vv. 27-28).

29-32 L'arma coman a Déu, lo qui l'à feta,
 lexant lo cors desastruch per mal astre;
 ja no li plau de sos volers lo rastre,
 puy ab dolor viu per ell, no discreta.

L'aggettivo *discret* non ha in March il senso suggerito da Pagès «non séparée, unie au corps» (*Comm.*, p. 88): almeno a giudicare dall'altra occorrenza sicura (CV 119; vedi anche CXXVIII 42), significa 'assennato, che sa ben discernere', accezione che qui appare appropriata. Si deve intendere che l'anima vive nel dolore per le sue manchevolezze.

LXXVII

16 bé y mal pensats, yo·n reste cominal.

La variante minoritaria *passats*, accolta da Pagès (non da Bohigas), è *facilior* e sintatticamente improbabile: 'considerato il bene e il male (che ricevo da Amore)'.

LXXXVI

Si·m demanau lo greu turment que pas,
 és pas tan fort que·m lleva·l dir què passe,
 y és d'admirar, passant, com no·m trespasse,
 ingràtitut portant-me·l contrapàs.
 5 May retrauré de vostr'amor un pas,
 puix en seguir a vós, honesta, medre;
 y si rahó me fa contrast, desmedre,
 y és-me lo món, sens vós, present escàs.
 Passe, penant, un riu de mort lo dia,
 10 y en ser per vós, me dol fer curta via.

La tipologia delle rime è un po' più complessa di quella intravista da Pagès, Bohigas e Archer, che parlano di «rims derivatius». In real-

tà le uniche rime cosiddette derivate, ovvero parole in rima non rimanenti tra loro che presentano una figura flessionale, sono (*contra*)*pas* :: (*tres*)*passe*; presentano invece una figura etimologica le rime *pas* : *trespasse* : *contrapàs* e *medre* : *desmedre*. La rima *pas* è equivoca e ha echi interni (2, 3 e 9). Il distico finale va considerato parte della stanza (non è una *tornada*), e quindi va tolto lo stacco tipografico introdotto da Bohigas e Archer (non da Pagès e Ferraté).

Più che essere un gioco virtuosistico da accostare alla *poesía cancioneril* castigliana, come suggerisce Archer, questa *esparsa* è da inserire nella linea del *trobar ric* dei lirici catalani (soprattutto Febrer). Se, come è probabile, *contrapàs* è la rima ‘prima nata’, che ha funto da motore alle rime in *-as* / *-asse* (6 su 10), e se, come credo, la parola è una reminiscenza dantesca, essa potrebbe avere scatenato nel breve componimento gli altri tenui, ma percepibili, echi da Dante (vedi le note ai vv. 2, 3, 6 e 9).

In base ai suoi convincimenti sulla formazione del canzoniere, Ferraté considera questa poesia, e inoltre la CI, di sospetta attribuzione: l’apocrifia di entrambe, aggiunge, potrebbe essere dimostrata con una «anàlisi estilística del tot seriosa» che però non fornisce perché esorbitante dall’economia del suo saggio introduttivo (p. lii).

1 *pas*: ‘soffro’.

2 *pas*: «experiència penosa» (Archer); March ricordava il «doloroso passo» di *Inf.* V 114 o il «passo forte» di *Par.* XXII 122 (inteso da alcuni commentatori, sia pure erroneamente, come ‘la morte’)? *passe*: con lo stesso significato che al v. 1 (ma, in ragione della figura flessionale, non è rima identica).

3-4 Punteggiatura di Pagès e Archer. Bohigas e Ferraté tolgono la virgola dopo *trespasse* e la mettono dopo *ingratiutut*, intendendo cioè ‘è singolare che l’ingratitude non mi uccida’.

3 *no·m trespasse*: ‘io non muoia’.

4 *contrapàs*: Bohigas sembra connettere il termine alla danza: «si [el poeta] duu el *pas*, [la dama] duu el *contrapas*», cioè un passo in senso contrario; il *DCVB*, *s.v.*, menziona questo luogo sotto l’accezione ‘passo indietro’ (il c. è inoltre un movimento di danza e il nome di un ballo); Pagès e Archer si astengono da qualsiasi commento. La parola

latina *contrapassum* (da *patior*, non da *passum* ‘passo’) compare per la prima volta nella traduzione medievale dell’*Etica nicomachea* di Aristotile e fu poi ripresa da Tommaso d’Aquino e da altri autori scolastici con riferimento alla legge biblica del taglione; in italiano *contrapasso* fu introdotto da Dante (*Inf.* XXVIII 142); in catalano, prima che da March, *contrapàs* era stato usato ovviamente da Andreu Febrer nella sua traduzione della *Commedia*, terminata nel 1429 («Axí observa en mi lo contrapàs»). Né il *DCVB* né il *DECLIC*, *s.v. pas*, registrano questa accezione. Com’è noto, il termine sta a significare la pena, applicata per analogia o per contrasto, in espiazione di una colpa. Secondo me, visto anche il contesto, è proprio al *contrapassum*, e non a una figura di danza, che qui si allude. È ragionevole pensare che March si ispirasse direttamente a Dante, benché non si possa escludere che fosse anche a conoscenza di qualche fonte scolastica, di prima o di seconda mano, che trattava la nozione. L’allusione sembra chiaramente ironica: l’amore, visto come una colpa, viene ricambiato con l’ingratitude. Intendo *ingratitude* come oggetto e *contrapàs* come soggetto: l’anticipazione enfatica dell’oggetto costituito da nomi denotanti sentimenti ricorre più volte con *portar* («si donchs delit en l’altre no li porta», LXVII 14; «lo vostre bé fastig porta prop ssi», XCI 74; «delits portants e d’altres que m’enugen», XCII 64»; «car un bé poch entre grans mals dol porta», XCIV 70; ecc.).

6 *onesta*: con riferimento alla dama, è un aggettivo raro nei trovatori (non è nemmeno registrato nel repertorio del lessico cortese di Cropp), mentre è frequente presso gli stilnovisti e Dante.

6-7 *medre*, (...) *desmedre*: già nei trovatori l’amore faceva migliorare, avanzare, affinare il soggetto (*cf.* Cropp, pp. 141-145).

7 La ragione viene anche altrove vista come un ostacolo, positivo o negativo che sia, al desiderio e perfino all’amore: per esempio, «Quant ma rahó féu contrast al voler, / per aquell fon sobrada en la fi» (LXXVIII 13); «car la rahó contrasta l’apetit» (CII 229); «Si bé rahó encontr’ Amor se arma» (CXVII 29). Bohigas invece riferisce *rahó* alla donna, facendo dire al poeta cose che non dice: «Alludeix a la puresa o a la sensualitat de l’amor de la dama. En el primer cas el poeta *medra*; (...) en el segon *desmedra*».

8 Seguo la punteggiatura e l’interpretazione di Pagès (e di Bohi-

gas): «Et, sans vous, le monde est pour moi un maigre présent». Archer invece chiude tra virgole *sens vós present*, dando a *p.* valore di aggettivo. È il solito topos: l'amore del poeta vale più di un tesoro, di una città, di un impero; qui del mondo intero (*cf.* per esempio Arnaut Daniel: «(...) per qu'ieu no vuelh Roam / aver, ses lieis, ni tot Iheruzalem», *Doutz braitz e critz*, vv. 28-29; e lo stesso March, CI 39).

9 *passee* (...) *un riu de mort*: 'un fiume di morte, un mare di dolore', dove *passee* è sia 'attraverso' che 'soffro'. Secondo Pagès, *Auzias March*, p. 259, la menzione dell'Acheronte sarebbe una reminiscenza dantesca, anche se in realtà, ammesso che dell'Acheronte veramente si tratti, March poteva rifarsi a una qualsiasi fonte classica. È tuttavia probabile, visti i precedenti echi da Dante, che March avesse qui in mente proprio il fiume infernale dantesco.

10 Il «pus estrem amador» (XLVI 41) è anche colui che, masochisticamente, vuole soffrire più di tutti: l'attraversare ogni giorno il fiume della morte, cioè il patire la sua dose quotidiana di dolore, gli pare poca cosa se lo fa per l'amata; non quindi, come spiega Archer, «està tan prop de la mort que el viatge a l'altra banda de l'Aqueront li sembra molt curt».

LXXXIX

48 lo moviment per segurtat teniu.

Fuster: «tingueu la meva oscil·lació per seguretat»; ma *teniu* potrebbe essere, oltre che imperativo, indicativo, e in questo caso il poeta accuserebbe la dama di scambiare l'instabilità per sicurezza.

XCIV

9-12 En aquest punt me trob yo tan estrem:
ço que volguí ab molt estrem'ardor,
torna en mi una lenta calor,
e puys, perdut, mortal dolor me prem.

L'aggettivo *estrem* (v. 9) anche altrove è riferito a persona (cfr. XLVI 41), ed è improbabile vista la sua collocazione, che sia da associare a *punt*, come fa Ferreres («En este punto tan extremo me encuentro»). Al v. 11 non mi pare necessaria la correzione proposta da Ramírez i Molas *tornà* (p. 69).

21 e yo tinc clos e sagellat procés,

Per *procés* Archer intende «pacte», ma non si capisce con chi. La parola in provenzale significava, tra l'altro, 'atto, disposizione' (SW, s.v.), e mi pare che qui March usi il termine in questo senso. *clos e sagellat*: definitivo e recante il sigillo dell'autorità che lo ha promulgato.

CI

7 a tal són yo, e 'n estrany loch posat,

Lettura di Pagès; Bohigas (e con lui Ferraté e Archer) legge invece *Atal són yo, en estrany loch posat*, 'tale sono io...'. In realtà *atal*, per *aytal*, non ricorre altrove in March, né è mai usata nelle tante comparazioni la costruzione *a. són yo; en tal (venir)* '(arrivare) in tale punto, in tale situazione' compare invece due volte (LXXXV 68 e CII 159). Cfr. l'espressione prov. *venir a tal que* «en venir au point de» (PD, s.v. *tal*).

25-26 Mos ulls d'açò han feta la bugada
e tots los senys s'i són volguts mesclar;

Al v. 26 la lezione di tutti i testimoni è *sos s.*, che Pagès (*Comm.*, p. 113) riferisce alla dama, ma è inaccettabile che in una poesia in cui si lamenta un amore non ricambiato si affermi che i sensi della dama si mescolino lì (nel bucato?). In alcuni codici una seconda mano ha corretto, evidentemente a senso, *sos* in *mos*, e Bohigas e Archer hanno accolto il suggerimento. È superfluo osservare che una correzione di seconda mano ha, almeno in un caso simile, il valore di una semplice congettura. Senza dubbio qui si parla dei sensi del poeta ed è probabile che *sos s.*

sia un errore di archetipo: tuttavia, la lezione paleograficamente più prossima a quella guasta, da ricostruire per congettura, è *los s*.

CXI

31-32 yo vixch al món e d'ell desesperat;
 si 'n l'altre pens, no·m calfa molt l'esper.

In Bohigas *si·n altre pens* 'se penso ad altro', evidentemente per una svista o un errore di stampa. March pensa all'altro mondo anche in un'altra sua poesia, lì con maggiore convinzione (*Molt me par bo que pens de l'altre món*, CXXI 1).

33-36 O, mos amics! Vullau dolor haver
 e pietat del qui, viu, pert lo món,
 e majorment si algun tant hi fon,
 car molts hi són qu'en res no·y són mester;

algun tant: 'qualcuno così grande', una persona eccezionale come il poeta, la cui perdita è grave per il mondo (secondo la sua solita egolatria), mentre la vita di tanti altri è priva di senso e inutile: lo stesso uso di *tant* è per esempio in CV 86. Non capisco bene l'interpretazione di Pagès (*Comm.*, p. 133): «S'il a été quelque chose, s'il a tenu quelque place dans le monde», dove *algun tant* sarebbe «un peu (*aliquantolum*)». Bohigas propone di sottintendere, dopo *tant hi fon*, «'com jo', és a dir, en condicions semblants a les meves», ma non spiega che funzione avrebbe *tant*. Archer legge invece *algú·n tant* (ricostruito, nel suo sistema grafico, in *algú en tant*), e intende: «si algú (entre el públic) ha tingut sofriment semblants als del poeta». Il verso 36 mi pare chiarissimo: alla lettera, 'perché vi sono molti che in nulla ad esso (cioè al mondo) non sono necessari'; Archer invece: «a molts no cal que el poeta els pregui que tinguin pietat d'ell; cal admetre la possibilitat que la lliçó *són* sigui errònia, resultat d'una confusió en la transcripció, i que caldria llegir *és*». La locuzione *ésser / fer mester* può essere costruita anche personalmente, in catalano (cfr. *DCVB*, s.v. *menester*) come in altre lingue romanze.

37-40 altres, havents d'aquell menys sentiment
 que la guineu, molt astut animal;
 e d'altres molts que l'entendre no·ls val
 sinó 'n justar aquell metall argent.

Anche il v. 40 non convince Archer: «Segons les dues accepcions conegudes de *justar*, 'lliutar en una justa' o 'aplegar', aquesta paraula non fa sentit. Corrupció de *jutjar*?». In realtà *jostar* sta proprio per «aplegar», riunire, ammassare (cfr. *DCVB*, s.v. *justar*: «ajuntar, reunir»); *argent* ha qui il significato specifico di 'denaro', come in XCV 18.

CXXIIa

27-31 a dones plau l'om qui va follejjant;
 mas a la fi tot quant volrran faré.
 No porà ser que no·n trop del temps meu:
 ab lo pols blanch, ros diumenge matí,
 d'argent fan or. Donchs, què diran de mi?

Sia Pagès che Bohigas traducono *pols* (v. 30) con 'polso', suggerendo interpretazioni del tutto prive di senso: «“le pouls blanc”, c'est-à-dire lent, parce qu'il est vieux, “et roux le Dimanche matin”, plus rapide un jour de fête?» (Pagès mette una virgola dopo *meu* e un punto dopo *matí*); «Les dones amb polsos blancs fan tornar-los d'or el diumenge al matí: “d'argent fan or”». Ma qui *pols* dev'essere 'polvere', non 'polso' (indovina Ferreres, ma senza dare spiegazioni: «con el polvo blanco, rubio el domingo por la mañana»). *Pols*, in catalano medievale usato prevalentemente al maschile (cfr. *DECLIC*, s.v.), significherà 'cipria, fard', insomma un belletto femminile: Coromines documenta l'uso della forma concorrente *pólvora* / *pólvera* nei secc. XIII-XV con il significato appunto di 'polvere cosmetica' (*ibid.*). In catalano *ros* è il colore 'biondo (dei capelli), dorato, vermiglio (tra il rosso e l'arancio)': qui si tratterà di un fard vermiglio, particolarmente vistoso per un giorno di festa (è superfluo ricordare che l'uscita a messa la domenica mattina era all'epoca un'importante occasione d'incontro tra uomini e donne). In un *fabliau* francese del XII secolo,

la mezzana Richeut prepara una sua amica, la vecchia prostituta Herselot, alla seduzione del proprio figlio Sanson: «De blanchet li poroit la face / et lo menton. / El vis asist lo vermeillon / desor lo blanc, / por ce que del natural sanc / po i avoit» [Le liscia il viso e il mento di bianca cipria. Sul volto stende bene il vermiglio sopra il bianco, perché non ha abbastanza colorito naturale] (*Richeut*, in *Fabliaux. Racconti francesi medievali* (Torino, ed. R. Brusegan 1980), vv. 1040-1045, p. 54).

COSTANZO DI GIROLAMO
Universitat de Nàpols Frederic II

NOTA. Nelle more di pubblicazione del presente articolo è intanto apparsa una pre stampa privata, in cento copie numerate, della mia antologia, con il titolo Ausiàs MARCH, *Pagine del Canzoniere*, Napoli, s.e., 1996 L'edizione vera e propria sarà pubblicata nei prossimi mesi dalla casa editrice Luni (Milano-Trento), nella collana «Biblioteca medievale». Altre schede, alcune anche più significative, si sarebbero potute aggiungere a quelle qui sopra raccolte. Quanto precede va perciò letto come la semplice testimonianza di un lavoro in corso, un lavoro che considererò ben lungi dall'essere compiuto in ogni parte anche quando il libro sarà uscito in veste definitiva.